

**NOUS ESTILS MUSICALS I
CANVIS SOCIALS A
MALLORCA (1960-1975)**

TESI DOCTORAL

Autor: Bartomeu Canyelles Canyelles

Director: Sebastià Serra i Busquets

**Departament de Ciències Històriques
i Teoria de les Arts**

Universitat de les Illes Balears

Data: Desembre de 2012

Índex general

1. Introducció i hipòtesis. Pàg. 5
2. Mallorca: el gran paradís turístic del franquisme. Pàg. 13
 - 2.1. Impactes econòmics i infraestructurals del turisme. Pàg. 14.
 - 2.2. Immigració i creixement demogràfic. Pàg. 18.
 - 2.3. Aspectes polítics: de la repressió a l'avenç del moviment associatiu. Pàg. 22
 - 2.4. El turisme com a regenerador d'una societat tradicional. Pàg. 28
 - 2.5. Bikinis, sueques i picadors: el canvi de moral a la Mallorca dels seixanta. Pàg. 32.
3. La situació musical de Mallorca als anys cinquanta. Pàg. 44
 - 3.1. Context general. Pàg. 45
 - 3.2. Els locals i les sales de festa. Pàg. 50
 - 3.3. L'evolució de les orquestres: de Los Transhumantes a Los Javaloyas. Pàg. 55
 - 3.4. El ball: un dilema moral. Pàg. 66
4. 1960-1965: El boom de la primera *generació pop* mallorquina. Pàg. 69
 - 4.1 Els nous sons importats i el seu impacte a Mallorca. Pàg. 70
 - 4.1.1. La cançó franco-italiana. Pàg. 71
 - 4.1.2. El jazz. Pàg. 73
 - 4.1.3. El rock and roll. Pàg. 78
 - 4.1.4. El twist. Pàg. 84
 - 4.1.5. La ienka. Pàg. 88
 - 4.2. El triomf de la joventut ié-ié a "l'Illa de la Calma". Pàg. 91
 - 4.2.1. L'aparició d'una nova cultura juvenil. Pàg. 92
 - 4.2.2. L'inici de la gran revolució radiofònica a Mallorca. Pàg. 104
 - 4.2.3. El Dúo Dinámico i el fenomen *fan*. Pàg. 112
 - 4.2.4. El primer boom dels conjunts musicals mallorquins. Pàg. 115
 - 4.2.5. En viu i en directe: festivals, matinals i certàmens. Pàg. 126
 - 4.2.6. Tito's, Tagomago i les grans estrelles internacionals. Pàg. 134
 - The Platters (1961). Pàg. 137
 - Rory Storm & The Hurricanes (1964). Pàg. 138
 - Sylvie Vartan (1964-1965). Pàg. 140
 - 4.3. Mallorca i els Beatles. Pàg. 141
 - 4.3.1. La *beatlemania* mallorquina: entre la bogeria i el rebuig. Pàg. 141
 - 4.3.2. Els Beatles a la premsa illenca. Pàg. 149

- 5. 1965-1970: Els dies d'esplendor. Pàg. 155
 - 5.1 Dels ié-iés als hippies: l'evolució estètica de la joventut mallorquina. Pàg. 157
 - 5.1.1. Les melenes masculines. Pàg. 163
 - 5.1.2. Les minifaldilles. Pàg. 169
 - 5.1.3. L'ús recreatiu de les primeres drogues a Mallorca. Pàg. 174
 - 5.1.4. Dejà: un microcosmos hippie a la Serra de Tramuntana. Pàg. 178
 - 5.2. Els nous sons dels anys seixanta a Mallorca. Pàg. 181
 - 5.2.1. La psicodèlia. Pàg. 182
 - 5.2.2. El soul i rhythm and blues. Pàg. 188
 - 5.2.3. El hard rock. Pàg. 190
 - 5.2.4. L'ska. Pàg. 193
 - 5.2.5. *Abbey Road* enlluerna als músics mallorquins. Pàg. 194
 - 5.3. La Nova Cançó a Mallorca. Pàg. 196
 - 5.3.1. Inicis, consolidació i crisi de la música en català a Mallorca. Pàg. 198
 - 5.3.2. Les grans fites de la Nova Cançó a l'illa. Pàg. 219
 - Festival de la Nova Cançó de Palma (1965-1968). Pàg. 220
 - Principals recitals i festivals (1965-1969). Pàg. 227
 - 5.3.3. *Pau als Homes*: una missa en català. Pàg. 234
 - 5.4. Naixement, vida i mort del Festival Internacional de la Canción de Mallorca (1964-1970). Pàg. 238
 - 5.5. Fonal: la creació del primer segell discogràfic mallorquí. Pàg. 270
 - 5.6. L'apogeu de la música en directe. Pàg. 278
 - 5.6.1. Els darrers dies del Teatre Líric (1967). Pàg. 278
 - 5.6.2. El naixement del Centro de la Guitarra (1967). Pàg. 282
 - 5.6.3. L'època daurada de les revetlles i festes patronals (1967-1969). Pàg. 287
 - 5.6.4. *Música '68*: el gran festival que no fou (1968). Pàg. 297
 - 5.6.5. Dels night-clubs a les primeres discoteques. Pàg. 301
 - Sgt. Peppers (1968). Pàg. 313
 - Barbarela (1969). Pàg. 316
 - 5.6.6. Barbarela de Conjuntos: un succés internacional (1970). Pàg. 320
 - 5.6.7. Noves estrelles per al firmament mallorquí. Pàg. 324
 - The Animals (1966). Pàg. 328
 - The Kinks (1966). Pàg. 331
 - Tom Jones (1966). Pàg. 332
 - Lionel Hampton (1966). Pàg. 334
 - The Shadows (1967/1970). Pàg. 336
 - Louis Armstrong (1967). Pàg. 337

- Jimi Hendrix (1968). Pàg. 340
 - Maurice Chevalier (1968). Pàg. 347
 - The Hollies (1969). Pàg. 349
 - Wilson Pickett (1969). Pàg. 350
 - Duke Ellington (1969). Pàg. 351
 - The Platters (1970). Pàg. 353
 - Arthur Conley (1970). Pàg. 354
6. 1970-1975: La lenta decadència. Pàg. 356
- 6.1. La renovació estilística dels anys setanta. Pàg. 359
- 6.1.1. La cançó d'autor i el nou folk. Pàg. 360
 - 6.1.2. El rock progressiu. Pàg. 372
 - 6.1.3. El revival *camp*. Pàg. 377
- 6.2. Discoteques i discjòquei: l'inici de la nova revolució de l'oci a Mallorca. Pàg. 380
- 6.3. Petita i pràctica: el boom de la casset a Mallorca. Pàg. 391
- 6.4. Els nous solistes i la regeneració del fenomen fan. Pàg. 393
- 6.5. Causes i conseqüències de la crisi musical mallorquina. Pàg. 396
- 6.6. Més visitants il·lustres. Pàg. 406
- The Equals (1970/1975). Pàg. 408
 - Maharishi Mahesh Yogi (1970-1972). Pàg. 409
 - John Lennon (1971). Pàg. 412
 - José Feliciano (1971/1972). Pàg.422
 - Sweet (1972). Pàg. 424
 - Ray Charles (1972). Pàg. 425
 - Marlene Dietrich (1973). Pàg. 427
 - Gary Glitter (1973). Pàg. 428
- 6.7. Un epíleg: Musical Mallorca '75. Pàg. 430
7. Dossier professional i artístic dels conjunts mallorquins (1960-1975). Pàg. 435
8. Conclusions. Pàg. 479
9. Annex gràfic. Pàg. 487
10. Bibliografia, fonts i documentació. Pàg. 566

1. Introducció i hipòtesis.

Fou a finals dels anys cinquanta quan l'Espanya de Franco inicià una lenta però significativa transformació econòmica, social i cultural: amb l'arribada dels tecnòcrates al poder, el govern manifestà els seus primers símptomes d'obertura i, tot i continuar essent una dictadura, mostrà el desig de modernitzar-se, d'establir relacions internacionals per rompre aquell aïllament que arrossegava des de l'esfondrament de l'Alemanya de Hitler o la Itàlia de Mussolini.

A aquells moments, Espanya sobrevivia com un estat feixista, repudiat per les grans potències del continent: així, a un context com aquell, el franquisme només va poder jugar dues cartes. La primera d'elles fou el seu contundent anticomunisme, que l'apropava als Estats Units de Dwight D. Eisenhower. La segona, atreure el turisme internacional oferint una atractiva fórmula: paisatges idíl·lics, tipisme local i un clima càlid a un preu força assequible. Sense una planificació infraestructural concreta, la costa mediterrània i les Illes Balears esdevenen un autèntic negoci: no només es converteixen en un dels principals motors d'aquell desenvolupament econòmic, sinó també en els grans catalitzadors de la modernització cultural espanyola. La Mallorca dels anys seixanta és un dels màxims paradigmes d'aquella renovació econòmica, cultural i social. De forma paral·lela a l'arribada de joves matrimonis espanyols seduïts per l'eslògan *Luna de miel en Mallorca*, la presència de visitants estrangers acabà per alterar la vida quotidiana de la població local. Els trets que, inconscientment, importen aquests turistes –noves robes, noves músiques, noves formes d'entendre l'oci o el pensament– capten poc a poc l'atenció d'una important part de la societat mallorquina.

Així doncs, el motor del canvi ja estava en marxa: en poc temps Mallorca es convertí en focus importador i exportador d'una sèrie d'elements, propis d'una societat de consum en ple creixement. Només així s'arriba a entendre perquè la música aconseguí un rol tan significatiu dintre de l'activitat econòmica de l'illa, fins el punt de convertir-se en una de les expressions culturals més importants de tota una època.

Aquesta tesi, titulada *Nous estils musicals i canvis socials a Mallorca (1960-1975)*, és una investigació centrada en tota aquella nova música que penetrà a l'illa a partir dels anys seixanta, contribuint a una modernització cultural del seu jovent. Però, què és o què es pot entendre per “*nou estil musical*”? Què tenen en comú el beat, el twist, el rock and roll, el soul, la psicodèlia o la cançó d'autor, entre d'altres? Per una banda tots ells suposen la renovació del llenguatge de la música popular: la modernitzen i l'actualitzen per a un públic essencialment jove que ja ha deixat de sentir-se identificat amb la música dels seus pares (boleros, pasdobles, música clàssica, etc). D'altra banda, aquests nous gèneres impliquen tota una sèrie de canvis entre els oients que condicionen la seva estètica, el seu llenguatge o, fins i tot, el seu comportament social. No oblidem, tampoc, molts dels mots que des dels anys seixanta s'han incorporat al nostre llenguatge quotidià i que són inherents a tots aquests nous gèneres musicals: *fan*, *amplificador*, *minifaldilla*, *go-gó*, *discoteca*, *discjòquei*... Així doncs, la música popular moderna, i tot allò que representa, és un mirall on es reflecteixen totes les transformacions econòmiques, polítiques i culturals d'una societat concreta. “La música té les seves relacions de concordança amb les maneres de viure i troba el seu reflex lògic en el seu

ús i consum”, explicava el periodista Jordi Oliveras al pròleg de *La música i el seu reflex en la societat*: “Són el mirall lògic de la nostra manera de viure”.

Per tant, quan arriben aquests nous estils a Mallorca? Com i per què els joves mallorquins començaren a cantussejar “Black is black” o “Twist and shout” i no “Campanera” o “Francisco Alegre”? Quin paper jugava en ells l’oci? Quins canvis estètics impliquen tots aquests estils musicals i quina reacció provoquen dins d’una societat conservadora i tradicional? Com evolucionen dintre d’un context de clar endarreriment cultural en comparació a la resta de països occidentals? Veiem, doncs, la gran quantitat de preguntes que encara queden pendents per resoldre.

Partint d’un profund anàlisi històric, *Nous estils musicals i canvis socials a Mallorca (1960-1975)* pretén ser un estudi rigorós i científic d’un període marcat pels nombrosos canvis socials i culturals, paral·lels a les contínues transformacions que afectaren a l’estètica, gusts i pensament dels joves mallorquins d’aleshores. En aquest sentit, la meua tasca té l’objectiu d’aprofundir, ampliar i completar l’esquerda oberta prèviament per alguns estudis dedicats a la música local.

L’immensa majoria dels treballs acadèmics que s’han fet sobre la música mallorquina del segle XX fan referència al camp de la música clàssica en totes les seves vessants; així doncs, s’observa un clar desequilibri en comparació a les noves tendències sorgides a la segona meitat del segle. El pop, el rock o l’anomenada *música lleugera* són, per exemple, alguns dels nous gèneres que, des de fa cinc dècades, marquen el ritme del dia i la nit mallorquina. Per tant, no es pot deixar de citar la gran importància d’una tesi pionera com *Oci als anys seixanta: música, cançó i sales de festa* (Ed. Cort, 2002) de Margalida Pujals i Mas, obra de referència pel seu caràcter científic front al tractament informal i desenfadat de *Memòries d’un brusquer* (Ed. Clayton’s Book, 2001), del músic Toni Morlà. Dins d’aquesta escassa bibliografia, també cal destacar *Paradise of love* (Ed. Món de Llibres, 2012) de Tomeu Matamalas, una completíssima memòria en primera persona sobre els conjunts de Manacor i voltants entre els anys seixanta i setanta. De la mateixa forma, el musicòleg Francesc Vicens ha publicat molt recentment una interessant investigació centrada en els conjunts mallorquins dels anys seixanta, també titulada *Paradise of love* (Ed. Documenta Balear, 2012). La meua proposta, per tant, vol marcar una distància respecte aquestes obres predecessores plantejant una sèrie de noves perspectives sobre la matèria, evitant així que es converteixi en una simple reiteració de dades, noms i successos recollits prèviament pels citats autors.

El marc cronològic amb el qual he treballat abasta des dels principis de la dècada dels seixanta fins la mort de Francisco Franco: tres lustres marcats, en definitiva, per tants d’avanços i canvis en matèria cultural, social i econòmica que, en paraules del sociòleg Bartomeu Bennàssar, “han trastornat Mallorca més que diversos segles”. Aquesta proposta cronològica, lluny de ser escollida per atzar o una simple arbitrietat, ens mostra la línia evolutiva de la música mallorquina en tres grans etapes o cicles: formació, consolidació i, finalment, recessió.

La primera etapa la fixarem des del principi fins la meitat de la dècada dels seixanta: els anys que van des del 1960 al 1965 marquen un important període de gestació i creixement, on el turisme hi jugà un paper decisiu. Mitjançant fortes

campanyes publicitàries, el règim franquista havia aconseguit crear al voltant de Mallorca una imatge idíl·lica i paradisiàca que ràpidament enlluernà la classe mitjana europea. Eren els anys del *boom* turístic, de l'expansió hotelera i dels *Seat 600*, però també el moment en el qual un jove quartet de Liverpool aconsegueix revolucionar el món de la música. Amb els Beatles, res tornaria a ser igual: tant, que molts de joves mallorquins d'aquella generació decideixen imitar la seva actitud, estètica i so, abandonant els seus estudis o oficis per començar a guanyar-se la vida damunt d'un escenari. La bonança econòmica d'aquells anys permetia que l'ofici de músic fos, aleshores, una professió suficientment pròspera com poder viure d'ella tot l'any. Així doncs, és a la Mallorca dels primers seixanta quan es comença a vertebrar una indústria dedicada a la música en directe: només així es pot explicar el creixent número de sales de festa que tenien com a principal reclam les actuacions de conjunts locals, moda a la qual s'hi afegixen els teatres, els cinemes o qualsevol establiment hotelier independentment de la seva categoria: "Fins i tot, hotels petits i de mala mort muntaven escenaris, mig improvisats, per poder tenir un conjunt actuant-hi cada nit", m'assegurava el músic Antoni Obrador.

La segona etapa dins d'aquest marc cronològic és el període que va des de mitjans de la dècada fins 1970, uns anys d'esplendor i prosperitat en els quals Mallorca es posà al capdavant de l'avantguarda musical espanyola. El boom de les sales de festa va donant pas, poc a poc, al nou fenomen de les discoteques, en el que Sgt. Peppers i Barbarella esdevenen un model de referència pràcticament a nivell nacional. El prestigi de Mallorca, a més, es consolida amb les visites d'artistes de gran fama internacional: de Jimi Hendrix a Louis Armstrong, passant per Tom Jones, Maurice Chevalier o The Animals. "En las carteleras se sucedían nombres de auténtico relieve internacional en auténtico desfile, sólo superado o comparable al de Las Vegas, pongamos por caso, y muy por encima de París, y hasta posiblemente de Londres", s'afirmava a un article publicat a *Última Hora*. Paral·lelament, aquests són uns anys en els que apareixen noves formes d'entendre la música –la psicodèlia o el soul, per exemple– però també una estètica juvenil: els serrells tipus *beatle* van donant pas a llargues melenes masculines, mentre que les minifaldilles s'acurçaven de cada vegada d'una forma més suggerent i provocativa. Paral·lelament, els coloristes estampats de la moda hippie comencen a arrelar entre el subconscient illenc. Malgrat l'escàndol inicial, les autoritats polítiques suavitzaren les seves formes per mostrar-se progressivament més obertes i fer, de Mallorca, una mena d'oasi de relativa llibertat en comparació a altres indrets de l'Estat Espanyol.

Entre 1965 i 1970, bona part dels grups mallorquins arriben al cim de la seva trajectòria musical: Los Javaloyas, Los Bravos, Los Beta, Los 5 del Este, Z-66, Los Telstars o Los Pops consoliden la seva fama gràcies als seus discs i les constants actuacions que van fer fora de l'illa. El mercat discogràfic mallorquí, a més, experimentà un canvi important quan el militar Miguel Aller inaugurà l'any 1965 els primers estudis d'enregistrament musical de les Illes Balears: Fonal. A partir d'aquest moment, començava a prendre força una nova forma de fer negoci gràcies als singles i els LP's, que eren comprats de forma massiva pels turistes a mode de souvenir. Però donant l'esquena tot aquest circuit de comercialitat, sorgeixen a Mallorca una sèrie de

cantautors –Guillem d’Efk, els germans Bonet o Miquela Lladó, entre d’altres– que comencen a fer ús de la llengua catalana sense donar-li una intencionalitat merament folklòrica, sinó més aviat reivindicativa: el fenomen de la Nova Cançó suposa, per tant, un dels esdeveniments culturals més rellevants –i estimulants– de la segona meitat dels seixanta a Mallorca.

No obstant, aquells dies d’esplendor acabaren per donar pas a un període de crisi, canvi i incertesa: la primera meitat dels anys setanta. Mallorca, efectivament, seguia absorbint noves modes i tendències musicals –folk, rock progressiu o, fins i tot, glam– però havia perdut pel camí a bona part dels grups sorgits l’anterior lustre. El format dels conjunts havia quedat pràcticament obsolet, donant pas al dels cantants solistes i cantautors, els autèntics protagonistes de les llistes d’èxits d’aleshores. L’aparició dels discjòqueis, els nous amos de la nit, sumada a l’estancament dels sous provoca que molts dels músics que, una dècada enrere s’havien pujat als escenaris per guanyar-se la vida, ara deixin de banda el món de la música per cercar altres alternatives laborals. Desaparegueren també alguns dels esdeveniments musicals més importants, com és el cas del Festival Internacional de la Canción de Mallorca, així com nombroses discoteques i sales de festa que, anys enrere, havien gaudit d’un fort prestigi entre el públic mallorquí. La mort de Franco, a novembre de 1975, suposa el punt final on conclou aquest recorregut cronològic al llarg d’una dècada i mitja plena d’importants canvis socioculturals.

Tres lustres, per tant, que podem concebre com grans tres cicles que defineixen l’ascens, l’esplendor i la decadència de l’escena musical illenca. Conscients de la horizontalitat de la matèria, cal formular un conjunt de hipòtesis concretes que s’argumentaran al llarg de les següents pàgines:

- El nou concepte de la música i el rol social que juga, especialment entre els més joves: el rock and roll –sorgit aproximadament a mitjans de la dècada dels cinquanta– fou el primer cas evident, però a un període revolucionari com la dècada dels anys seixanta sorgeixen més propostes que impliquen canvis notables: l’augment del poder adquisitiu sumada a una major inversió de temps en l’oci i una clara predisposició al divertiment creà tota una demanda de consum de determinats productes juvenils, entre els quals hi trobem la música. Per tant, cal mesurar l’impacte de tots aquests nous estils musicals i valorar el grau de receptivitat que tingueren tant en els joves autòctons com la societat a la qual pertanyien.
- El conflicte cultural que provoquen tots aquests canvis és un altre punt essencial per aquesta investigació: en aquest cas, el xoc l’hem de valorar des de dos punts de vista. Per una banda, la confrontació entre la població local, amb les seves costums i tradicions, amb els turistes, introductors de noves modes, nous comportaments i, evidentment, noves músiques. Per l’altra banda, no oblidem que una part importantíssima la representa el xoc generacional en si mateix: fou a la dècada dels anys seixanta quan els joves inicien una recerca de la seva identitat personal, cercant valors alternatius als dels seus majors.

- A més del xoc cultural, és important observar la relació que hi ha entre els canvis i la continuïtat d'alguns trets socials: així, malgrat ens centrem en un període culturalment modernitzador –costums, estètica, gusts, influències...– és oportú detectar quines continuïtats s'hi detecten, i si la coexistència d'aquestes dues visions provoca un conflicte.
- Es fa indispensable valorar la relació econòmica de Mallorca amb l'exterior: la forta dependència de l'illa amb el turisme condicionà no només la seva economia, sinó també la seva societat, la seva cultura i, per consegüent, la seva producció musical.
- Relacionat amb l'anterior punt, és important mesurar l'impacte econòmic que té a Mallorca el negoci de la música a través de l'evolució dels locals d'oci nocturn: el recorregut per les primeres sales de festa, els night-clubs més emblemàtics i, finalment, les discoteques ens permet extreure algunes conclusions importants respecte a l'evolució de la indústria de la nit. Locals tan importants com Tito's, Tagomago o Barbarela són punts referencials que expliquen, en bona part, bona part de les transformacions per les quals passa la joventut local entre els anys seixanta i setanta. D'altra banda, també s'han de destacar altres iniciatives empresarials, com per exemple el sorgiment de Fonal, la primera casa discogràfica de les Illes Balears que, en pocs anys, revolucionarà per complet el mercat musical insular.
- L'impacte professional de la música i l'oci nocturn a Mallorca: en aquest context, és important analitzar l'evolució del rol del músic illenc i la seva progressiva professionalització a partir de la primera meitat dels anys seixanta.
- També és necessari analitzar el paper de la llengua catalana en la producció musical dels anys seixanta i setanta, i el canvi de percepció que es produeix a partir del boom de la Nova Cançó catalana, a partir de 1965.
- Anàlisi del paper que va jugar la premsa escrita a l'hora d'informar sobre una sèrie d'esdeveniments musicals –festivals, matinals, concursos, pel·lícules musicals etc.– que marcaren, profundament, el subconscient de tota una generació de joves mallorquins. No oblidem tampoc l'importantíssim paper que tingué la ràdio a uns moments com aquells, especialment gràcies a figures com Miquel Vives o Miguel Soler, encarregats de revolucionar els gusts musicals de tota una generació de joves gràcies als seus programes.
- Segons el meu criteri, també s'ha d'aprofundir en la figura del discjòqueis, encarregada de desplaçar als conjunts dels escenaris de les discoteques, i determinar quin és el seu rol professional, just quan l'escena musical mallorquina donava evidents símptomes de desgast.

- Reafirmar el cicle cronològic pel qual travessa el món de la música mallorquina al llarg del marc d'estudi: una primera fase de formació i expansió (1960-1965), una segona de consolidació i esplendor (1965-1970) i, finalment, una de decadència (1970-1975).

La investigació no està exempta d'una certa complexitat: malgrat hi ha alguns estudis previs –com els de Pujals o Vicens, per exemple– que analitzen aquesta matèria des d'una perspectiva acadèmica i plenament formal, una quantitat important del que s'ha escrit d'aleshores és informació subjectiva i nostàlgica: d'aquesta forma, l'anècdota més intranscendent acaba per esdevenir el principal focus d'atenció. Recordem com, fa uns anys, es feia una retrospectiva de l'actuació de Duke Ellington a Palma, l'any 1969, destacant com a fet més important que el pianista nord-americà rebutgés una copa de vi per demanar, a canvi, un tassó de Coca-Cola. Així doncs, un dels principals reptes de *Nous estils musicals i canvis socials a Mallorca (1960-1975)* és presentar una rigorosa selecció bibliogràfica i de fonts que ens permeti aprofundir més enllà de la simple anècdota.

Apart de les obres prèviament citades de Pujals, Morlà, Matamalas i Vicenç, vull citar a nivell bibliogràfic un conjunt d'obres que, en major o menor mesura, han ajudat a estructurar aquesta tasca. Certament, no hi ha massa llibres que aprofundeixin en la relació entre els nous estils musicals i els canvis socials experimentats pels mallorquins al llarg dels anys seixanta i setanta; per això, a mode de títols complementaris, trobem les biografies del locutor Miguel Soler (*Ayer, cuando éramos jóvenes*, Ed. Ingrama, 1998) o dels músics Guillem d'Efak (*Balada de Guillem d'Efak*, Ed. Documenta Balear, 1997) i Toni Rotger (*Toni Rotger, un trobador del segle XXI*, Ed. Lleonard Muntaner, 2011). De totes elles s'han extret i compilat dades que, en conjunt, aportin quelcom nou per a la nostra historiografia i, alhora, permetin conèixer millor el bagatge cultural i musical de la nostra Mallorca contemporània.

Respecte a les fonts, una part fonamental d'elles la constitueix tot el que té a veure amb la premsa diària; per això, he fet un buidatge i posterior anàlisi de tots els continguts relacionats amb la música que apareixen publicats als diaris *Última Hora*, *Diario de Mallorca* i *Baleares* entre 1960 i 1975. Aquesta valuosa informació apareix dispersa a entrevistes, seccions musicals –moltes d'elles, de caràcter irregular i efímer– o les cròniques de diferents actuacions. Bona part dels seu exemplars editats al llarg de la dècada dels cinquanta també han estat analitzats per tal de poder tenir un punt de partida sòlid i documentat: hagués estat una errada massa greu partir des dels principis dels anys seixanta sense explicar, de forma prèvia, tot el que succeeix abans. De la mateixa forma, s'ha efectuat un buidatge i recopilació de les dades sobre música, tendències, modes i canvis socials aparegudes a la revista *Cort* des de 1950 fins 1975. Una altra de les publicacions en les quals s'ha basat aquesta investigació és la revista *Brisas*, de la qual s'han repassat tots i cada un dels seus números; des del primer, aparegut l'any 1987, fins el present 2012.

A nivell de fonts, ha tingut especial importància el testimoni oral: he volgut emfatitzar la seva importància per tal de poder extreure la major quantitat possible de dades inèdites, així com corregir totes les inexactituds, llacunes i incoherències que, al

llarg d'aquests anys, han aparegut als pocs texts que fan referència a aquesta matèria. Per això, al llarg d'aquests mesos d'investigació i documentació, he realitzat més d'una quarantena d'entrevistes a diferents personalitats relacionades amb la música, en qualsevol dels seus aspectes, per tal d'aconseguir una major varietat d'opinions: des de músics a locutors de ràdio, passant per empresaris, propietaris de sales de festa, discjòqueis o, fins i tot, representants de l'Església.

Nous estils musicals i canvis socials a Mallorca (1960-1975) recull el testimoni de bona part dels músics més destacats de la seva generació: Tomeu Penya, Joan Bibiloni, Serafi Nebot, Jaume Sureda o components de populars formacions com Els Valldemossa, Los Beta, Z-66, Los 5 del Este, The Runaways, Los Pops o Los Telstars, entre d'altres. No obstant, segons el criteri que he seguit a l'hora de seleccionar aquestes fonts orals, he cregut que era especialment important realitzar entrevistes a membres d'algunes altres formacions musicals de les que, per desgràcia, s'ha escrit molt poc: Los Talayots, Aquarius, Amigos, Euterpe, Four Winds and Dito, Los Hawais, The Crys, Zadis, Zebra, Los Fugitivos, Los Cher, Bronze, Brios, Los Vulcanics, Los Cuervos, Los Flamers, Expresión-5, Los Indómitos, Juniors 70, Los Lagartos, Iceberg... Les trajectòries de tots aquests grups –més de 160– queden recollides a la part final d'aquesta tesi, baix el títol “Dossier professional i artístic dels conjunts mallorquins (1960-1975)”. Per tant, una importantíssima part de la informació apareguda a la present investigació ha estat aportada de forma directa per empresaris (Miguel Aller, Miguel Aller Jr., Rita Daviu, Miquel Àngel Sancho), representants musicals (Sandro Fantini), presidents de clubs de fans (Mari Nova), membres de l'Església (Joan Parets), periodistes vinculats amb l'àmbit radiofònic (Miguel Soler, Miquel Vives, Armando Pomar), discjòquei (Miquel Villalonga ‘Vilo’) i, sobretot, músics: Pep Alba (Walter Klein Quartet, Los 5 del Este), Daavid Allen (Soft Machine, Gong), Toni Arés (Sa Fonoïassa, Euterpe), Nino Azorín (Los Cuervos, Los Flamantes), Joan Bauzà (Los Beta, Aquarius), Joan Bibiloni (Los Lagartos, Harlem, Los Talayots, Zebra, Milan & Bibiloni), Honorat Busquets (Los Talayots, Brios), Toni Colomar (Los Clins, Iceberg, De Cuento, Zadis), Tomeu Estaràs (Els Valldemossa), Toni Felani (Los Javaloyas), Bartomeu Genovard (Los Brujos, Los Condes), Joan Grau (Zadis), Manolo Marí (Z-66, Zebra), Tomeu Matamalas (Los Lagartos, Amigos), Serafi Nebot (Los Javaloyas), Toni Obrador (The Crys, The Runaways, Los Pekeniques, Aquarius, Medusa), Pere Obrador (Los Fugitivos, Los Chers, Los Guaguancos, Medusa), Agustín Ortega (Los Pops, Aquarius), Jordi L. Pando (Los Dooly, Four Winds), Jordi Pasqual (Flamers), Tomeu Penya (Els Mallorquins, Harlem, Los 5 del Este), Sebastià Plajà (Los Telstars, Juniors 70), Miquel Pieras (Walter Klein Quartet, Los 5 del Este, Los Beta), Lucio San Eugenio (Los Zenith, Four Winds, The Crys, The Runaways), Joan Sbert (Zadis), Jaume Salom (Los Vulcanics), Paco Sánchez (Los Indómitos, Sangria Group, SN5, Los Zafiros), Tomás Sánchez (Los Pops, Mauris Set), Luís de la Sierra (Iceberg, Noviembre, Bronze), Pau Siquier (D'Accora, Los Hawais), Jaume Sureda, Toni Tugores (Los Telstars) i Miquel Villalonga (Los Bejos, Expresión 5). També han ajudat aportant informació i imatges les següents persones: Tolo Canyelles, Tomeu Estrany (Los Guantes Negros, Los Unos), Felipe Rebolledo Gracia (Los Bohemios), Manuel Ángel Milán (Los Chelines, Los Fugitivos, Nuevo Grupo), Pere Pasqual Perelló (X-70, Bronze), Laura

Ramon, Víctor Uris i Pere James Llompart Collins. A més, alguns dels entrevistats han cedit part dels seus arxius personals –fotografies, retalls de premsa, cartells– per poder il·lustrar aquesta tesi amb imatges, moltes de les quals són encara inèdites.

Finalment, s’han de destacar altres recursos que m’han servit com a font per documentar i contrastar amb major precisió totes les dades que aporta aquesta investigació: per exemple, l’anàlisi de la publicitat en tots els seus formats –fulletons, cartells de concerts, anuncis publicats a la premsa–ha estat una font destacada per tal de reconstruir, amb major rigor, el mapa del món de l’oci musical a la Mallorca d’aleshores. No oblidem, tampoc, les dades que s’han pogut extreure de sèries documentals com *Sputnik* (Canal 33) o *Cançons d’una Illa* (Televisió de Mallorca), que han dedicat alguns dels seus capítols a la cultura musical mallorquina entre les dècades dels seixanta i setanta.

Si se’m demanés la raó per la qual he enfocat la meua investigació –iniciada l’any 2010– en aquesta matèria tan concreta, hauria de respondre que la meua relació amb la música –independentment de l’estil i l’època– es resumeix en un vincle íntim i profund que es remunta als primers anys d’infantesa. Molts d’anys després, en el tram final de la meua llicenciatura, la realització del treball inèdit *Evolució de la cançó protesta al segle XX* (2007) em va plantejar la possibilitat de treballar, a un futur, en un estudi més innovador que, d’alguna manera, estigués lligat amb el nostre patrimoni audiovisual. Aquest és un camp força atractiu que, a hores d’ara, presenta moltes possibilitats per als historiadors per tal de poder desenvolupar treballs tan creatius com estimulants.

Dir que aquesta investigació tracta únicament de música seria una afirmació imprecisa: s’ha d’entendre el pop, el rock o la Nova Cançó com a part de la banda sonora d’una societat illenca en plena transformació. La mentalitat austera i tradicional dels anys cinquanta anirà obrint-se, poc a poc, al ritme de les noves músiques estrangeres al mateix temps que els joves illencs, adaptant inconscientment l’essència d’aquella dita anònima que diu que “*un és la música que escolta*”, inicien la seva metamorfosi com a grup social: canvien el seu vestuari, el pentinat, el llenguatge, la forma d’entendre l’oci i la diversió. Per tot això, els anys seixanta i setanta són especialment importants per entendre el canvi de cultura i mentalitat que s’experimenta a Mallorca dins del règim franquista, anticipant-se en molts de casos a altres grans capitals de l’Estat. *Nous estils musicals i canvis socials a Mallorca (1960-1975)* intenta aprofundir en nous aspectes d’una història plena de riquesa, més enllà de totes les anècdotes i tòpics que s’han anat perpetuant a través dels anys. Enrere quedaven les nits de Trocadero, Trébol o Salón Ibiza, on tota una generació de parelles mallorquines havia ballat entre els anys quaranta i cinquanta: just havia començat una de les etapes més apassionants de la nostra història recent.

2. Mallorca: el gran paradís turístic del franquisme.

L'any 1960, el vicepresident del Foment del Turisme de Mallorca, Alfons Barceló Pons, qualificava amb el terme anglosaxó *boom* aquell insòlit creixement turístic que no havia deixat d'augmentar des de la dècada dels anys cinquanta. Sense una planificació massa definida, Mallorca començava a deixar enrere el seu caràcter eminentment rural per convertir-se en el bressol d'una nova indústria que, de forma ràpida, havia cridat l'atenció del govern pels seus efectes econòmics i propagandístics: així doncs, el règim de Franco iniciarà a partir dels anys seixanta una política econòmica per afavorir l'explotació turística a l'arxipèlag, paral·lela a la d'altres zones mediterrànies com Torremolinos o la Costa Brava. “España tiene, pues, en la Isla de Mallorca, una mina aurífera con filones a flor de tierra, que es menester cuidar cariñosa y sabiamente aplicando una política inversionista (carreteras, transportes aéreos y marítimos, etc) y proteccionista (propaganda, concesión de créditos hoteleros, alivio fiscal, etc) para coadyuvar con estímulos y desgravaciones a que la iniciativa privada prosiga en el entusiasta despliegue de la Provincia y con nutrición de la Economía Nacional en el ubérrimo caño de tan estupenda fuente de divisas”, escribia Barceló al seu article “El auge turístico en Mallorca”¹. En aquest sentit, les xifres aportades pel seu germà, Bartomeu Barceló Pons, són força il·lustratives: l'any 1960, els ingressos per càpita de la població mallorquina eren de 19.276 pessetes, superant la mitja nacional en un 6,7%; a finals de la dècada, aquest percentatge augmentava fins el 32,15%, amb uns ingressos de 71.823 pessetes².

Un element que marca l'inici d'una nova era per Mallorca fou la inauguració de la primera estació terminal de l'aeroport de Son Sant Joan, a maig de 1960. Fou el primer d'una sèrie de canvis infraestructurals que consolidarien l'illa com una de les destinacions turístiques més importants de tot l'Estat espanyol. L'arribada massiva de visitants fou un factor condicionant que, en paraules de Sebastià Serra, provocà considerables canvis econòmics i socials, però també culturals i polítics: noves implicacions d'una especial importància a l'hora d'entendre els canvis de mentalitat viscuts per la societat mallorquina a l'esmentat període³.

Per tant, el present capítol, d'un marcat caràcter introductor i contextualitzador, pretén destacar tots aquells canvis derivats de l'acció turística –economia, política, demografia o, fins i tot, moralitat– que alteraren l'assossec mallorquí per tal de forjar la nova imatge d'un paradís turístic; una imatge que s'ha perllongat amb el pas dels anys i que encara, amb els seus pros i contres, segueix plenament vigent.

¹ Barceló Pons, Alfons (1960): “El auge turístico de Mallorca”, dins *Boletín de la Cámara de Comercio, Industria y Navegación*, núm. 629, Palma, p. 37.

² Barceló Pons, Bartomeu (1973): “Mallorca en la década 1960-1970”, dins *Banco de Crédito Balear: Primer centenario (1872-1972)*. Ed. Banco de Crédito Balear, Palma, p. 33.

³ Serra i Busquets, Sebastià (2001): *Els elements de canvi a la Mallorca del segle XX*. Ed. Cort, Palma, p. 125.

2.1. Impactes econòmics i infraestructurals del turisme.

“España no sólo fue capaz de resistir sus adversidades, sino que, mediante un toque de genialidad espontánea, casi mágica, de esas que asombran a todos y que surgen en los peores momentos, consiguió invertir su mayor debilidad –el aislamiento– en su mayor fortaleza económica, haciendo pasar a España de un Estado apestado en el contexto internacional a la nación más deseada para disfrutar, en ella, del descanso y el asueto”.

Guillermo Rocafort Pérez.

A la dècada dels anys cinquanta comencem a observar els primers i més evidents símptomes d'un canvi a Mallorca; no obstant això, fou a la dècada següent quan aquesta transformació arribà al seu zenit. Entenem, per tant, els anys seixanta com un període de contínua metamorfosi en matèria econòmica, social i cultural: el punt de partida d'una renovació de dimensions revolucionàries dirigida essencialment pel turisme. Mallorca, que pràcticament sustentava la seva activitat econòmica en els sectors primari i secundari, transformarà radicalment el seu caràcter a mesura que el turisme s'intensifiqui i, al igual que la resta de l'arxipèlag, viurà de ple una fase econòmicament expansiva, traduïda en un clima de bonança i prosperitat. En aquest cas res és fortuït o casual: el boom turístic s'explica per la successió d'un conjunt de condicions plenament favorables.

Un primer factor a tenir present és la devaluació de la moneda espanyola a finals dels anys cinquanta: pagant-se 60 pessetes per un dòlar nord-americà es pot entendre perquè passar les vacances a Mallorca –o les Balears– era l'opció més econòmica dins l'oferta turística d'aquells moments. La segona condició respon més a qüestions sociopolítiques que no pas econòmiques: Europa Occidental gaudia aleshores d'un llarg període de pau i estabilitat caracteritzat per l'alt nivell de seguretat econòmica. Les societats europees havien deixat enrere les penúries de la postguerra i, de forma progressiva, començaren a invertir en temps lliure, oci i esbarjo. Finalment, en tercer lloc, s'ha de tenir present que les Illes Balears suposaven una oferta turística realment atractiva pel visitant que fugia del fred: a la seva proximitat geogràfica amb el continent europeu s'hi afegien una climatologia idònia per a l'estiueig, així com unes infraestructures hoteleres en constant millora i expansió. L'anomenada *Illa de la Calma* donava pas, doncs, al paradís turístic que, de forma hàbil, el règim franquista s'havia encarregat de promocionar amb el reclam de sol, platja i tranquil·litat.

Aquell impacte turístic provocà un canvi suficientment potent com per modernitzar la naturalesa econòmica de Mallorca: la tradició agrícola, ramadera i, en menor mesura, l'artesana/industrial inicià un procés recessiu al llarg dels anys seixanta just al contrari que el sector terciari, que es trobava en plena expansió. Aquesta afirmació queda reflectida a la següent taula sobre la distribució del PIB a les Balears al llarg de les dècades dels cinquanta, seixanta i setanta:

Distribució del PIB per sectors⁴

Sectors	1955	1962	1973
Primari	38%	19%	7%
Secundari	34%	23%	13%
Terciari	24%	51%	71%

Aquestes xifres reflecteixen, de forma evident, el retrocés del sector primari provocat, entre altres factors, per l'encariment del preu de mà d'obra, a dintre d'un context on no només un considerable número de treballadors abandonen el medi rural per traslladar-se a Palma o la seva perifèria, sinó també per l'envelliment progressiu del mateix ofici provocat per la manca d'innovació.

Això queda exemplificat en les declaracions que Miquel Pocoví, propietari de la finca de Son Moraduch, feia a la revista *Triunfo*, l'any 1965: “Nuestro problema es que no hay gente que para trabajar la tierra. No encontramos peninsulares, que prefieren trabajar en la construcción. Y de mallorquines, ni hablar: todos se han metido en los hoteles”⁵. Una dècada després, aguditzant-se el canvi, Alberto Quintana escrivia el següent: “Este retroceso afecta a los más jóvenes con lo que la población dedicada a las funciones primarias es cada vez una población envejecida y de sustitución problemática. Los pueblos dejan en consecuencia de ser núcleos rurales para convertirse en residencia de una población que trabaja en otros lugares y en otros sectores económicos”⁶.

Per tant, en un període aproximat de quinze anys, l'economia mallorquina quedà completament renovada i, en bon grau, irreconeixible. Amb l'arribada dels anys seixanta, el sector terciari esdevé el responsable directe del clima de constant progrés i obertura que estava experimentant la seva societat. “El franquismo se ahogaba a finales de la década de los 40 en sus propias carencias económicas –diu Guillermo Rocafort– pero en esta precaria situación, España no sólo fue capaz de resistir sus adversidades, sino que, mediante un toque de genialidad espontánea, casi mágica, de esas que asombran a todos y que surgen en los peores momentos, consiguió invertir su mayor debilidad –el aislamiento– en su mayor fortaleza económica, haciendo pasar a España de un Estado apestado en el contexto internacional a la nación más deseada para disfrutar, en ella, del descanso y el asueto”⁷.

⁴ Aquesta taula és una reproducció parcial de la homònima continguda a Aguiló Pérez, Eugeni, “El creixement econòmic de les Illes Balears”, dins DDAA (1996), *Turisme, societat i economia a les Balears*, Fundació Emili Darder, Palma, p. 37.

⁵ Monleón, José: “Mallorca, además del turismo” dins *Triunfo*, núm. 69, agost de 1965, p. 33

⁶ Quintana, Alberto (1974): “Espacio y sociedad en Mallorca” dins *Trabajos de Geografía* (separata de la revista *Mayurqa*), núm. 22, vol. XII, Palma, p. 60.

⁷ Rocafort Pérez, Guillermo (2006): “¿Qué supuso el boom turístico?” dins DDAA: *1960: Spain is different: llega la fiebre del turismo*. Col·lecció “El franquismo, año a año”, Ed. Biblioteca El Mundo / Grupo Unidad Editorial, Madrid, p. 203

Amb el canvi de model econòmic comença l'autèntica metamorfosi de l'illa. El clima d'eufòria provocat pels doblers fàcils fa que Mallorca s'insereixi dins de l'anomenat "turisme de masses", una tendència que, malgrat permet ingressos ràpids, està fortament sotmesa a l'estacionalitat. Dins ella s'hi troba la categoria del "turisme de sol i platja", un fenomen propi de les zones costaneres amb condicions climàtiques favorables i a on s'hi concentra una gran quantitat d'infraestructures com hotels, comerços o sales de festa. "Las estructuras turísticas, hechas de prisa y con carencias obvias, sirvieron para que las clases europeas medias y bajas consiguieran sus vacaciones periódicas", subratllava Alberto Moncada a *España Americanizada*. "España no es la Costa Azul ni la Riviera italiana, pero vendía turismo de masas a quienes hasta entonces no habían podido imitar a los ricos"⁸. No oblidem tampoc el pes d'una indústria emergent i més que significativa a la Mallorca dels anys seixanta: el món del *souvenir*. Als grans nuclis turístics del litoral, comencen a fer-se habituals unes botigues dedicades als visitants que se'n volguessin dur un record de l'illa al seu país d'origen. El boom turístic afavorí aquell negoci pròsper, on el tipisme local fou desplaçat de forma contundent pel folklore andalús i una multitud d'objectes vinculats amb la més castissa tauromàquia. Igualment destacable és el notable canvi que s'experimenta dins del negoci gastronòmic: la conjuntura econòmica era pròspera per al sorgiment de nombrosos restaurants i bars on, a una humil pissarra, es podia llegir un *we speak english* sovint mal escrit. Locals on, al igual que les botigues de souvenirs, les paelles, les truites de patata i les enormes gerres de sangria van desplaçar els plats típics de la nostra terra⁹.

Hotels, restaurants, bars, botigues de souvenirs... El canvi infraestructural, per tant, fou una de les primeres conseqüències clares que experimentà la Mallorca dels primers anys seixanta. "Les enormes taxes de creixement en l'arribada de turistes a la nostra comunitat experimentades fins a 1974 comporten la necessitat de generar tota una infraestructura inexistente. Es construeix de forma accelerada, sense cap tipus de planificació, a un ritme de cada vegada més desafortat", explica Antoni Montserrat i Moll¹⁰. Aquests impactes infraestructurals derivats del turisme no tan sols es varen

⁸ Moncada, Alberto (1995): *España americanizada*. Ed. Temas de Hoy, Madrid, p. 35

⁹ És interessant l'apunt gastronòmic que fan els historiadors Gabriel Cardona i Juan Carlos Losada a *La invasión de las suecas*: "Muchos turistas sólo conocen el pescado desespinado, troceado y envuelto en plásttico. Cuando piden la primera paella de su vida, al cabo de veinte minutos, el camarero les muestra un gran círculo de arroz amarillo, del que sobresalen las cabezas y patas de extraños monstruos repulsivos, irreconocibles trozos de carne y carbonizadas conchas de mejillón. Algunos visitantes desinformados quedan aterrados ante el olor a aceite de la cocina española, o ante la contundencia de sus cortos cafés, que penetran como dardos en sus estómagos neófitos. Pero los restauradores turísticos aprenden pronto a servir los inocuos brebajes extranjeros y descubren que los alemanes no comen caracoles, ni los escoceses conejo, y que un norteamericano no puede creer que un besugo al horno lo mira con ojos acusadores de víctima de la maldad humana". Cardona, Gabriel; Losada, Juan Carlos (2009): *La invasión de las suecas*. Ed. Ariel, Madrid, p. 138.

¹⁰ Montserrat i Moll, Antoni (1996): "Turisme i ocupació a les Balears", dins DDAA, *Turisme, societat i economia a les Balears*, Fundació Emili Darder, Palma, p. 52.

limitar a la construcció de majors –i millors– places hoteleres o la inauguració de noves carreteres que permetessin una millor comunicació entre els nuclis urbans. El canvi més significatiu fou la inauguració de l'Aeroport Internacional de Son Sant Joan. La creació de les primeres companyies aèries de vols xàrters, com Spantax, Air Spain o Transeuropa, va permetre intensificar la connexió de l'illa amb l'exterior; així, el creixent número de visitants va fer que, ben aviat, l'antic aeroport de Son Bonet (Marratxí) quedés col·lapsat, evidenciant que Mallorca necessitava una gran base aèria si volia convertir-se en la major destinació turística de l'Estat.

El 30 de maig de 1960 s'inaugurà la primera estació terminal de viatgers de l'aeroport de Son Sant Joan, situada a l'emplaçament d'una antiga base militar al pla de Sant Jordi, tan sols a 8 kilòmetres del centre de Palma. A juliol d'aquell mateix any, s'iniciava el trànsit aeri civil, tant nacional com internacional; Mallorca rebia la gran embranzida que necessitava per convertir-se en la màxima atracció turística del sud d'Europa. No havia passat ni tan sols un any quan, el 28 de març de 1961, el diari *Última Hora* destacava en primera plana el titular “Imposible venir a Mallorca” a causa de l'altíssima demanda de bitllets d'avió. Per tant, del milió de passatgers van arribar a l'aeroport l'any 1962 passem als dos milions de 1965¹¹, la qual cosa provoca que dos anys després s'iniciessin les seves primeres ampliacions. Així, a partir de 1967, Son Sant Joan s'estructura en dues terminals: la A, de caràcter permanent, i la B, destinada als vols xàrters. Aleshores, se'l considerava el tercer aeroport més important de l'Estat Espanyol, just per sota del de Barajas (Madrid) i El Prat (Barcelona).

Les xifres reflecteixen la magnitud d'aquell miracle econòmic: si l'any 1950 arribaven a les Illes Balears un total de 98.081 turistes, el 1960 aquest número s'havia quadruplicat (400.029) i, només cinc anys després, sobrepassava el milió (1.080.836)¹². L'augment de les places hoteleres augmenta de forma paral·lela al de l'arribada de turistes: de les 20.000 que existien l'any 1960 passem a les més de 220.000 que es comptabilitzen tan sols catorze anys després¹³. L'1 de maig de 1964 fou una data especialment significativa dintre d'aquest context: l'aleshores ministre d'Informació i Turisme, Manuel Fraga Iribarne, inaugurava a Illetes l'Hotel de Mar¹⁴, l'hotel número 1000 de les Balears.

Per això, a finals dels anys seixanta la situació de Mallorca tenia poc o res a veure amb la d'una dècada enrere. No obstant això, el fet de que la indústria turística fos el motor econòmic de l'arxipèlag implicava alguns riscos que s'anirien fent evidents de forma progressiva. Els primers símptomes de la seva estacionalitat comencen a fer-se notar als primers anys seixanta, accentuant-se cada cop més amb el pas dels anys. Segons Antoni Montserrat i Moll, el model turístic d'oferta de temporada estiuenca porta, com a conseqüència derivada, “la necessitat d'una gran quantitat de mà d'obra

¹¹ Enciclopèdia de Mallorca, Ed. Promomallorca, Palma, 1988-2004. Tom 17, p. 31.

¹² Garau, Víctor (1975): *Evolució econòmica 1974 a les Balears*. Ed. Banca Catalana Caixa d'Estalvis i Mont de Pietat de les Balears, Barcelona, p. 125.

¹³ Montserrat i Moll, Antoni (1996): “Turisme i ocupació a les Balears”, dins DDAA, *Turisme, societat i economia a les Balears*, Fundació Emili Darder, Palma, p. 52.

¹⁴ Enciclopèdia de Mallorca, Ed. Promomallorca, Palma, 1988-2004. Tom 9, p. 233.

durant aquests mesos, mentre que per altra banda la resta de sectors productius, la majoria dels quals s'han descapitalitzat en benefici del sector terciari, quan no de la pura especulació, es mostren totalment impotents per absorbir la massa de treballadors que queden aturats en finalitzar la temporada”¹⁵.

La temporalitat del turisme no fou l'únic problema al qual Mallorca havia de fer front; el seu propi litoral sofrirà al llarg d'aquests anys una important i progressiva urbanització. Per això, els 24 municipis costaners –dels 52 existents a l'illa– concentraven l'any 1970 el 80 % de la població illenca, el 85 % de tots els establiments comercials i de serveis, més el 99% de la capacitat hotelera¹⁶. Així doncs, l'activitat derivada del turisme suposa una reestructuració del mapa econòmic mallorquí on, apart de Palma, hi destaquen zones com les de Portocristo, Cala Millor, Port d'Alcúdia o Palma Nova.

L'impacte mediambiental seria una problemàtica que aniria agreujant-se amb el pas dels anys, però que, aleshores, fou completament ignorada: aquelles platges amb grans hotels a primera línia de mar i night-clubs estibats de gent eren un símptoma inequívoc de que no només la fisonomia de Mallorca estava canviant. Com a mostra final, i a mode d'il·lustració, destaquem un fragment d'un informe de la zona de Palma Nova i Magaluf, realitzat pel Ministeri d'Informació i Turisme el 5 d'abril de 1972: “El aspecto paisajístico de la zona ha sufrido una tremenda y casi irremediable transformación, no sólo corregible o paliable, en parte, si entre todos conseguimos, para contrarrestar esa “muralla de cemento” que se está allí construyendo. De lo contrario la codicia del suelo va arruinar definitivamente a Mallorca, que cuenta con espacios suficientes, si es que sabemos administrarlos con equilibrio y medida”¹⁷.

2.2. Immigració i creixement demogràfic.

“Foren molts els que, en lloc de tornar als seus indrets de procedència, s'establiren definitivament a l'illa, creant el model conegut popularment entre els mallorquins com a *forasters*”.

Margalida Pujals.

La bonança econòmica generada pel boom turístic va provocar que, des dels primers anys seixanta fins la meitat de la dècada dels setanta, vinguessin a Mallorca un gran número de persones cercant treball. Es calcula que, en el període esmentat, arribaren a les Balears més de 130.000 immigrants, la major part procedents d'Andalusia¹⁸. Els nouvinguts, principalment joves, s'establiren sobretot als pobles

¹⁵ Montserrat i Moll, Antoni (1996): “Turisme i ocupació a les Balears”, dins DDAA, *Turisme, societat i economia a les Balears*, Fundació Emili Darder, Palma, p. 53.

¹⁶ Quintana, Alberto (1974): “Espacio y sociedad en Mallorca” dins *Trabajos de Geografía* (separata de la revista Mayurqa), núm. 22, vol. XII, Palma, p. 61.

¹⁷ Serra i Busquets, Sebastià (2003): *Projectes modernitzadors a Mallorca*. Ed. El Far, Palma, p. 170.

¹⁸ DDAA (1996): “El turisme a les Illes Balears. Aspectes econòmics i socials”, dins DDAA, *Turisme, societat i economia a les Balears*, Fundació Emili Darder, Palma, p. 100.

costaners, al ser els que oferien més possibilitats laborals: així s'explica que la major part de castellanoparlants es concentrassin a nuclis com Palma (60 %), Lluçmajor (31,4%) o Alcúdia (30,7 %) ¹⁹.

L'arribada d'aquesta nova població implica, en primer lloc, modificacions evidents en les taxes demogràfiques: un exemple força evident el trobem, per exemple, en la natalitat, que passa d'un creixement del 16,2 % al lustre 1955-1960 al 19,4% de la segona meitat dels anys seixanta ²⁰. S'entén aquest augment demogràfic per dos fets simultanis; per una banda, s'adona un creixement vegetatiu provocat per la pujada de la natalitat i condicionada també per unes expectatives econòmiques positives. Per l'altra banda, hi ha un important canvi del signe migratori, pel qual Mallorca passa de ser una terra d'emigració a convertir-se en focus receptor d'immigrants provinents d'altres regions espanyoles. Per tant, fins els anys cinquanta, les Balears havien estat unes terres que generaven emigració, però gràcies al boom turístic dels seixanta aquesta corrent s'inverteix per tal de donar resposta a la demanda d'un mercat laboral en plena expansió.

L'origen d'aquests immigrants és, principalment, andalús, murcià i castellà; el seu perfil, segons una enquesta realitzada per l'Escola d'Assistents Socials de Palma l'any 1964 “revelava que el 95% dels immigrants a les Illes només s'havien ocupat amb anterioritat de feines de pagès, i que el 73% havien començat a treballar al camp abans dels 15 anys. Pel que respecta a la situació familiar, el 76 % eren casats, i el 71 % amb fills” ²¹. El fet de que molts d'ells arribessin de forma massiva acompanyats per les seves famílies posà de manifest la necessitat de trobar un allotjament, modest i econòmic, que els servís d'habitatge temporal o definitiu: això marca el naixement i posterior desenvolupament de les barriades d'extraradi de Palma, nuclis que van créixer de forma “extremadament accelerada i mancada dels mitjans necessaris” ²². És el cas de Es Camp Redó (també conegut amb el nom de Corea) i Son Gotleu, on hi abunden els habitatges plurifamiliars i les vivendes de protecció oficial. Des de finals dels anys seixanta, les barriades palmesanes de Son Oliva, Amanecer i Son Cotoner experimenten un notable creixement al acollir principalment matrimonis joves procedents de la Part Forana a un primer moment i, posteriorment, de la Península ²³. Cal destacar que alguns indrets costaners –S'Arenal, per exemple– també es convertiren en focus importants de la població nouvinguda, al ser zones que oferien una alta demanda laboral derivada de l'activitat turística.

Per tant, no es pot obviar el paper de la immigració com a element clau per a la transformació sociocultural de la societat mallorquina; l'arribada dels immigrants peninsulars per treballar al món de la hoteleria o la construcció serveix per modificar

¹⁹ DDAA (1996): *Turisme, societat i economia a les Balears*, Fundació Emili Darder, Palma, p. 100.

²⁰ Buades i Juan, Josep Maria (2001): *Intel·lectuals i producció cultural a Mallorca durant el Franquisme (1939-1975)*. Ed. Cort, Palma, p. 298.

²¹ *Ibidem*, pp. 301-302.

²² Pujals i Mas, Margalida (2002): *Oci als seixanta: música, cançó i sales de festa*. Ed. Cort, Palma, p. 16

²³ Enciclopèdia de Mallorca, Ed. Promomallorca, Palma, 1988-2004. Tom 4, p. 172.

irreversiblement la composició homogènia d'aquella societat balear pre-turística²⁴. La primera conseqüència clara fou el xoc cultural que trobem entre la massa immigrant castellanoparlant amb la societat balear: d'aquesta forma, sorgiran problemes derivats de la incomunicació i la falta de connexió entre els nouvinguts i els mateixos mallorquins que, tot i la repressió cultural i lingüística imposada pel règim, continuaven utilitzant el català com a llengua vehicular, molt especialment als pobles de l'interior. Així, el terme *foraster* serà utilitzat amb connotacions clarament despectives per fer referència a tota aquesta massa de treballadors peninsulars. “Foren molts els que, en lloc de tornar als seus indrets de procedència, s'establiren definitivament a l'illa, creant el model conegut popularment entre els mallorquins com a forasters”, escriu Margalida Pujals. “Aquest terme passà a definir a tots aquells peninsulars que, en establir-se a l'illa continuaven mantenint els seus costums, sense fer cap esforç per integrar-se en la cultura mallorquina. Els més rebutjats, però, foren els andalusos, tal vegada motivat pel xoc cultural”²⁵.

Un cop arribats a Mallorca –o les Balears– aquests immigrants peninsulars no van necessitar fer ús de la llengua catalana perquè, a efectes pràctics, no la necessitaven; al contrari, per qüestions laborals, van aprendre el vocabulari bàsic de l'anglès o l'alemany per tal de relacionar-se amb els turistes. S'hi suma aquí un altre factor a tenir present: la mateixa política cultural del règim havia generat una situació de diglòssia per la qual el castellà era la llengua de prestigi –i, per tant, d'ús oficial– mentre que el català quedava relegat a l'àmbit domèstic i folklòric. “El català experimenta un fort retrocés a causa de la manca d'integració de la població immigrant i dels turistes”, continua Pujals. “Ambdós no necessitaven conèixer aquesta llengua per relacionar-se durant la seva estada a l'illa, ja que els mallorquins coneixien el castellà i pervivia aleshores la creença que aquesta era una llengua més culta entre bona part de la població que es dedicà en el sector turístic”²⁶. El catedràtic Bartomeu Barceló Pons aportava la següent visió al respecte: “La falta de integración del inmigrante no es un problema étnico, sino un problema de clase social: al estar polarizados los forasteros en los más bajos niveles de empleo y los mallorquines en puestos de mayor responsabilidad, los antagonismos entre estos dos niveles de empleo impiden una integración (...) donde en los niveles socioprofesionales donde se juntan nativos e inmigrados actúan como integradores la conciencia de clase y la comunidad de intereses”²⁷.

El problema lingüístic provocat per la immigració fou una constant font de debat, especialment a la primera meitat dels setanta: l'any 1975 aparegué a la revista *Cort* l'article “Necessitat d'esser radicals” de Jaume Corbera, un dels texts més durs i contundents de la seva època, on es condemna de forma explícita la falta d'integració lingüística i cultural dels nouvinguts, però també l'actitud permissiva que mostraven els mallorquins davant d'ells:

²⁴ DDAA (1996): *Turisme, societat i economia a les Balears*, Fundació Emili Darder, Palma, pp. 112-113

²⁵ Pujals i Mas, Margalida (2002): *Oci als seixanta: música, cançó i sales de festa*. Ed. Cort, Palma, p. 17.

²⁶ *Ibidem*, p. 29.

²⁷ Barceló Pons, Bartomeu (1973): “Mallorca en la década 1960-1970”, dins *Banco de Crédito Balear: Primer centenario (1872-1972)*. Ed. Banco de Crédito Balear, Palma, p. 34.

“Des de fa ja bastants d’anys, Mallorca veu arribar contínuament contingents de gent peninsular, la majoria de parla castellana, que vénen a cercar a la nostra illa la feina que se’ls a negat al seu país. Provenint de terres de llengua no catalana, és natural que en arribar aquí no sàpiguen el mallorquí. Es veuen, doncs, forçats a parlar castellà amb tothom (...) Les persones vingudes de fora i ignorants del parlar del país, trobant-se tanmateix agrupades amb elles mateixes i separades dels habitants indígenes, o fent feina a llocs on el contacte d’aquelles amb aquests és mínim, a penes s’han temut de l’existència aquí d’una llengua pròpia, diferent de la seva (...) Davant de la possibilitat cada dia més gran d’entrar a qualsevol tenda o oficina – o onsevulla – on hi hagi uns dependents castellants que no entenguin el català, la majoria dels mallorquins ha adoptat l’actitud de parlar-los ja d’entrada, sense ni tan sols saber si els entenen de l’altra manera. El castellà s’ha convertit quasi en la llengua comercial, la llengua de circular pel món, reduint-se l’ús del català a l’àmbit familiar (...) Ens trobem per tant, en definitiva, amb el fet de que sovint ens veiem obligats a parlar amb persones que no xerren –perquè no en saben o perquè no volen – en català. I quasi sempre succeeix que la majoria de nosaltres ens veiem automàticament arrossegats a fer-ho també en castellà, quan mantenim amb ells una conversa. Però... Ha de ser aquesta la nostra forma d’actuar si volem que la nostra llengua assoleixi la normalitat que li correspon? Com aconseguirem mai que el català no estigui en inferioritat de condicions respecte del castellà si nosaltres mateixos som els primers que li cedim privilegis a ca nostra: ENS CAL ESSER RADICALS per defensar els drets del nostre poble. M’explicaré. Per ventura és molt de demanar que un senyor que fa dos dies, fins i tot dos mesos, que és a Mallorca entengui ja perfectament el nostre parlar (...) Ara bé; no és vera que quan una persona vinguda de fora fa ja més de sis mesos que és aquí, té bé temps d’haver-nos sentit parlar unes quantes vegades i de començar a entendre alguna cosa?”.²⁸

La societat mallorquina, doncs, experimenta nombrosos canvis i transformacions al llarg de la dècada dels seixanta, no només provocats per l’arribada massiva de turistes, sinó també pel notable augment demogràfic produït per la mateixa immigració. Però, a més, dins d’aquest context es documenta l’arribada de molts de mallorquins que, al seu moment, emigraren cap a fora cercant una vida millor: bona part d’ells havia tornat amb una mentalitat que xocava amb els patrons tradicionals en els quals s’havien educat. Tot i les problemàtiques que se’n deriven d’aquest xoc cultural, la confluència d’aquests tres elements –turistes, immigrants i emigrants retornats– a un moment econòmicament expansiu reforça tant l’idea de canvi social com la modernització progressiva de la vida a Mallorca. Era, doncs, l’inici d’un camí sense retorn.

²⁸ Cort, núm. 723, 15 de maig de 1975, p. 20.

2.3. Aspectes polítics: de la repressió a l'avenç del moviment associatiu.

“La llibertat mai no podrà ésser discriminada, administrada amb comptagotes, sotmesa a una cartilla de racionament. No és lliure un país a on hi ha diverses mesures de llibertat, segons el color de la camisa dels que tracten de fer sentir la seva veu”.

Josep Melià.

El miracle econòmic de l'Estat espanyol no només es pot explicar com a una simple conseqüència del boom turístic, sinó també per l'oberturisme polític iniciat de forma paral·lela a finals de la dècada dels cinquanta. La gènesi d'aquest canvi començà amb l'accés al govern central d'una nova generació de polítics, membres de l'Opus Dei i alhora partidaris del príncep Joan Carles de Borbó com a legítim successor de Franco: el tecnòcrates.

Amb la seva arribada al poder, el franquisme comença a experimentar una clara desfalangització per donar pas a l'anomenat *franquisme tecnopràgmat*²⁹: així, es passa de l'autarquia econòmica del règim a una clara obertura cap a l'exterior, facilitant, entre d'altres mesures, la inversió estrangera. Seguint les directrius marcades pel Banc Mundial i el Fons Monetari Internacional (FMI), Espanya posa en pràctica l'any 1959 una dura mesura encarregada de transformar econòmicament el país: el Pla Nacional d'Estabilització Econòmica. Tot eren símptomes inequívocs de que aquella Espanya, aïllada i ignorada al llarg dels anys quaranta i cinquanta, començava a obrir-se a una nova realitat, just a un moment en els qual el món estava en ple canvi: són els anys de la crispació provocada per la Guerra Freda, la independència de les colònies africanes i el naixement d'una multitud de nous països o la creació de l'OPEP, entre d'altres esdeveniments destacats.

Una de les majors fites polítiques dels anys seixanta la representa la votació de la Llei Orgànica de l'Estat, constituïda per tal d'assegurar la continuïtat del règim a un futur. Votada el 14 de desembre de 1966, el referèndum aconseguí una clamorosa victòria a Mallorca. “En Palma votó “Sí” el 96,81 por ciento del censo. En los pueblos y ciudades de nuestras islas, votó “Sí” el 96,94 por ciento de los electores”, publicava el diari *Baleares*, el dia següent³⁰. Bona part d'aquesta victòria s'explica per la forta campanya propagandística que es va dur a terme mitjançant uns eslògans on s'enumeraven tots els beneficis econòmics dels quals gaudien els mallorquins gràcies al turisme: “Mallorca: 1400 hoteles. Para que pueda tener pronto 2000... Vota ¡SÍ!”; “Palma ya tiene su Pueblo Español y nuevos monumentos y atractivos en honor del turismo, la gran fuente de riqueza y de prosperidad... Vota ¡SÍ!”; “Barcos de todo el mundo llegan a la bahía de Palma. Vota ¡SÍ! Y los puertos de las Baleares bajo el signo de la paz serán emporios de progreso, riqueza y bienestar”; “Gigantescas urbanizaciones nacen sobre la geografía balear... Vota ¡SÍ! para que la fabulosa riqueza turística se incremente en el futuro”; “Miles y miles de aviones llegan a Son San Juan... Vota ¡SÍ!

²⁹ Enciclopèdia de Mallorca, Ed. Promomallorca, Palma, 1988-2004. Tom 9, p. 227.

³⁰ *Baleares*, 15 de desembre de 1966, p. 1.

para que todavía aumenten esos 390 aparatos en un día de verano, esos cien vuelos diarios de promedio, esos 2.400.000 pasajeros en 1966”, etc.

La bonança econòmica de la primera meitat dels anys seixanta fa que s'estabilitzi l'esfera política, tot i que no va impedir que es efectuessin detencions – especialment entre el 1964 i 1965– d'alguns dels principals dirigents de l'esquerra mallorquina, com l'històric Guillem Gayà, l'andalús Marcos Peralta, el murcià Ginés Quiñonero o el menorquí Joan Oliver. Fou a partir de la segona meitat la dècada quan es dona una primera passa important en la reorganització dels partits d'idearis esquerrans o els grups sindicalistes. L'any 1967 es constitueixen les Joventuts Comunistes a Mallorca, i només un any després, coincidint amb el Maig Francès, es constitueix el Partit Carlí de les Illes. El 1969 es creà, per iniciativa del llubiner Celestí Alomar Mateu, la ramificació mallorquina de la Organización Comunista de España/Bandera Roja (OCE/BR), un partit d'extrema esquerra sorgit dos anys abans arrel de l'escissió del Partit Socialista Unificat de Catalunya (PSUC). Aquest grup polític tingué entre els seus representants més destacats a Mallorca a persones vinculades, d'una forma o una altra, amb l'Església Catòlica: és el cas de l'ex-jesuïta Antoni Tarabini o el sacerdot Francesc Obrador.

L'any 1970, especialment a partir del controvertit Procés de Burgos, la imatge pública del franquisme quedà força deteriorada; fou a partir d'aquest moment quan el règim es trobà amb l'oposició directa tant per part del món universitari com dels nacionalismes perifèrics que, en alguns casos, acabaren derivant en activitats terroristes. “La reconstrucció lenta, difícil, dels partits no començarà fins que el sistema polític dominant comenci a ensopegar amb els primers obstacles seriosos que es presentin”, segons Bartomeu Canyelles i Francisca Vidal. “La mort d'en Carrero Blanco, la conscienciació dels sectors obrers, intel·lectuals i universitaris, i fonamentalment la greu crisi econòmica culminarà amb tota una cadena de situacions arrossegades per un poder polític autoritari, centralista i ofegador. A les Illes, el paral·lel esfondrament del règim (mort del general Franco) i de l'economia aguditza les contradiccions i, definitivament, transforma unes terres abans anomenades “de la calma” en un dels focus de major conflictivitat social i política dels darrers temps a l'Estat Espanyol”³¹.

La lenta reorganització dels partits d'esquerres a Mallorca –recordem, il·legals i completament clandestins des de la Postguerra– va estar marcada pel naixement de petites cèl·lules i comitès del Partit Comunista Espanyol (PCE) a principis de la dècada dels setanta, als quals s'hi adheriren alguns intel·lectuals com l'escriptor Antoni Serra, l'economista Antoni Rebassa, l'advocat Ignasi Ribas Garau o el fiscal Miguel Miravet, entre d'altres³². A principis dels setanta, el periodista, director i autor teatral Antoni Maria Thomàs Andreu esdevindrà responsable polític del PCE a les Illes Balears. “Cuando el pueblo sufre la opresión de una dictadura fascista como la del General Franco y carece de las más mínimas libertades democráticas, entre las que cuentan la

³¹ Canyelles, Bartomeu; Vidal, Francisca (1977): *L'oposició antifranquista a les Illes*. Ed. Moll, Mallorca, pp. 7-8

³² Buades i Juan, Josep Maria (2001): *Intel·lectuals i producció cultural a Mallorca durant el Franquisme (1939-1975)*. Ed. Cort, Palma, p. 412.

libertad de prensa, resulta necesario acudir a las ediciones clandestinas para que se pueda alcanzar un conocimiento objetivo de la realidad”, escriuria a una de les editorials del pasquí il·legal *Praxis*³³. Ocupà aquest càrrec fins 1972, any en el que fou substituït per Francesca Bosch Bauzà: militant des de 1963 i fundadora de Dones Democràtiques de Mallorca, Bosch dugué a terme una tasca unificadora aconseguint reunir prop d’un centenar de simpatitzants amb bases a Capdepera, Lluçmajor i Muro³⁴. Paral·lelament, llibreries palmesanes com Logos, Tous o l’Ull de Vidre o la mateixa seu de l’Obra Cultural Balear³⁵ serviren com a focus catalitzador del marxisme, ja fos distribuint alguns llibres prohibits per la censura o oferint els seus locals com a espai per dur a terme activitats d’oposició al règim.

L’aparició de petits partits d’ideologia comunista s’intensificaria a partir d’aquells moments: l’any 1971 apareix a Mallorca el Partit Obrer Revolucionari d’Espanya (PORE), de fundació catalana i amb una vintena de militants actius. El 1972 es creà el Grup de Formació Marxista-Leninista, una organització política que desaparegué a mitjans de la dècada per donar pas al Moviment Comunista de les Illes. Dos anys després, es documenta l’aparició d’Organització d’Esquerra Comunista (OEC), sorgida de la fusió dels Cercles d’Obrers Comunistes (COC) i del Nuclis Obrers Comunistes (NOC). Aquells moments també aparegué a l’illa l’Organización de Izquierda Comunista de España (OIC o OICE), un partit de caire marxista-leninista, obertament apàtrida i anticentralista, present a les barriades palmesanes de La Soletat, Son Rapinya i Son Cladera així com alguns municipis de l’interior de l’illa. Els seus màxims dirigents foren Miquel López Crespí, Jaume Obrador i Josep Capó, empresonats poc després de haver assistit a la presentació pública del partit³⁶. L’any 1973 es creà a Palma el Partit del Treball d’Espanya (PTE), que tingué com a únic cap visible el pollencí Miquel Tugores Rull: fou un grup de caire marxista-leninista que aconseguí reunir a un centenar de simpatitzants aproximadament. L’any següent, el 1974, es documenta l’aparició del Partit Socialista Popular de les Illes (PSP), de marcat caràcter marxista i federalista.

De tendència més moderada, a partir d’aquell mateix any es reorganitzà el Partit Socialista Obrer Espanyol (PSOE), “pràcticament inexistent”³⁷ des de que fos desarticulat per les autoritats franquistes un cop acabada la Guerra Civil, segons Canyelles i Vidal, el PSOE contava amb aproximadament un centenar de militants actius a mitjans de la dècada dels setanta³⁸. Situat també dins l’esquerra moderada, trobem a Mallorca el Partit Socialdemòcrata Balear (PSB), que suposava una altra alternativa provincial dins el socialisme no marxista. Després d’unes primeres trobades

³³ Enciclopèdia de Mallorca, Ed. Promomallorca, Palma, 1988-2004. Tom 14, p. 13.

³⁴ *Ibidem*. Tom 12, p. 378.

³⁵ Buades i Juan, Josep Maria (2001): *Intel·lectuals i producció cultural a Mallorca durant el Franquisme (1939-1975)*. Ed. Cort, Palma, p. 412.

³⁶ Canyelles, Bartomeu; Vidal, Francisca (1977): *L’oposició antifranquista a les Illes*. Ed. Moll, Mallorca, p. 137.

³⁷ Enciclopèdia de Mallorca, Ed. Promomallorca, Palma, 1988-2004. Tom 12, p. 396.

³⁸ Canyelles, Bartomeu; Vidal, Francisca (1977): *L’oposició antifranquista a les Illes*. Ed. Moll, Mallorca, p. 16.

a l'estiu de 1974, el novembre del mateix any es funda oficialment el partit de mà de l'advocat madrileny Santiago Rodríguez Miranda, Antoni Ramis Rabassa, Pere Cortès i Maria del Carme Alomar, entre d'altres.

Dins d'aquest context hem de destacar la regeneració i reestructuració del sindicalisme obrer a Mallorca, provocada no tan sols pel mateix clima repressiu del règim sinó també pels canvis socials que havia implicat el turisme a Mallorca (l'arribada d'un gran número de treballadors peninsulars, per exemple). L'aparició dins de l'àmbit clandestí de l'Oposición Sindical Obrera (OSO), precedent de Comisiones Obreras (CC.OO.), desequilibrà un panorama monopolitzat pels Sindicats Verticals del franquisme. En el cas de Mallorca, el punt de partida del sindicalisme obrer el trobem a finals de la dècada dels seixanta, arrel de la unió d'un grup de militants del PCE amb membres dels sindicats de l'obrerisme catòlic com Hermandad Obrera de Acción Católica (HOAC) i Juventud Obrera Cristiana (JOC). Inicialment dedicats a tasques relacionades amb l'assessorament laboral, la seva primera gran mobilització fou el 20 juliol de 1970, amb l'aturada parcial de la companyia de tramvies de Palma. La premsa parlava de que "sols circularen uns pocs autobusos conduïts pels propis inspectors de la companyia" i que el conflicte laboral s'havia originat per exigir el pagament puntual dels seus sous, així com diverses millores de tipus laboral"³⁹.

L'any 1973, CC.OO. constitueixen la Coordinadora General de Mallorca, a la qual s'hi integren els petits grups sindicals de diversos oficis, principalment del sector secundari i terciari. No obstant, reben un fort cop quan aquell mateix any el Tribunal d'Ordre Públic inicià el procés 1001/72 amb el qual es condemnava a presó a tota la direcció de CC.OO. Malgrat aquesta notícia pogués returar momentàniament l'avenç sindical, l'any 1974 aparegué a Mallorca la primera representació de la Unió General de Treballadors (UGT), prohibida i perseguida des de la pujada de Franco al poder: entre aquell any i 1976 contà amb, aproximadament, una seixantena d'afiliats, bona part dels quals provenien de l'empresa Telefónica i del sector hoteler.⁴⁰

De la mateixa forma, a les dècades dels anys seixanta i setanta es va regenerar el sentiment nacionalista a Mallorca. En aquest aspecte, l'any 1962 fou decisiu: per iniciativa del lingüista Francesc de Borja Moll, neix l'Obra Cultural Balear (OCB) amb l'objectiu de fomentar la llengua catalana i la cultura autòctona balear. Alguns dels seus fundadors foren, entre d'altres, Josep Capó Juan, Guillem Colom, Miquel Forteza, Miquel Fullana Llompart, Miquel Marquès i Bernat Vidal Thomàs. Des dels seus inicis, l'OCB s'encarregà d'organitzar cursos de llengua i literatura catalana com a formació complementària del professorat illenc, entre d'altres activitats. No obstant això, el seu nacionalisme –a aquells moments més cultural que no pas polític– entrà progressivament en contacte amb l'oposició antifranquista mitjançant de les seves activitats culturals. Observarem, doncs, com a partir de finals de la dècada dels seixanta el nacionalisme pren força; els principals diaris mallorquins comencen a publicar algunes seccions en català, mentre que a partir de 1968 la revista *Lluc* comença a editar-se íntegrament en aquesta llengua.

³⁹ DDAA (1993): *100 Años de Última Hora*, Tom II. Ed. Hora Nova, Palma, p. 1023.

⁴⁰ Enciclopèdia de Mallorca, Ed. Promomallorca, Palma, 1988-2004. Tom 17, p. 371.

Amb l'entrada de la nova dècada, el nacionalisme mallorquí augmenta el seu grau de politització i comencen a aparèixer petits partits que, des de l'esquerra, comencen a defensar el nacionalisme independentista. És el cas de Moviment d'Alliberament Nacional (MAN), sorgit l'any 1972, que tot i el seu caràcter efímer suposa el primer intent de política nacionalista a Mallorca⁴¹. Posteriorment, el doctor barcelonès –i destacat militant de Joventuts d'Esquerra Republicana abans de la Guerra Civil– Manuel Mora Esteva creà el Partit Socialista Popular, del qual van sorgir tres agrupacions locals a Mallorca: Palma, Sa Pobla i Pollença. Aquell mateix any també es creà Aliança Nacional Mallorquina (ANAM), de mans de Climent Garau, Antoni Campins, Joan Garcies i Niní Quetglas⁴². Arrel de la seva escissió l'any 1975, apareixen dues noves agrupacions nacionalistes: per una banda, el Grup per l'Autonomia i el Socialisme de les Illes (GASI), encapçalat per Climent Garau, que defensava un nacionalisme socialista de caire moderat. Per l'altra, recollint idees més radicals, sorgeix el Partit Socialista de les Illes (PSI) creat conjuntament per Francesc Obrador, Antoni Tarabini i Sebastià Serra.

El mandat de Carlos de Meer y de Ribera, governador civil i cap provincial del Moviment a Mallorca entre 1974 i 1976, estigué marcat per la recrudescència de la persecució franquista cap a tota activitat nacionalista o esquerrana. Especialment recordat és l'episodi de la detenció i posterior empresonament d'Antoni Tarabini, vinculat amb Bandera Roja (1971), PCE (1973) i PSI (1975), al qual s'acusa d'atemptar “contra la unidad espiritual, nacional, política y social de España”⁴³ o la detenció a Lluc de tretze persones per participar a un acte en el que es reclamava “amnistia, llibertats i autonomia”⁴⁴ l'1 de maig de 1975. De Meer, representant de la facció més dura i inflexible del franquisme, practicarà en els seus dos anys de poder una política de *mano dura* contra totes aquelles forces que qüestionessin, per poc que fos, l'autoritat del règim: es prohibeixen nombrosos recitals musicals, taules rodones, obres teatrals i conferències de tota mena⁴⁵, al mateix temps que s'organitzaven manifestacions per tal de demostrar la fidelitat dels mallorquins cap a un Franco de cada vegada més malalt. Tal fou el nivell de repressió cultural que, fins i tot, el propi De Meer denegà l'autorització d'actes culturals inofensius i sense cap element de politització com les Serenates d'Estiu de 1975, organitzades per les Juventudes Musicales.

L'advocat Josep Melià denunciava a un article publicat a la revista *Cort* aquell clima de repressió i arbitrarietat creat per les autoritats polítiques: “Un altre poal d'aigua freda ha caigut sobre les nostres miserables closques. No ens han autoritzat la manifestació per a poder protestar, de manera pacífica i civilitzada (...) La llibertat mai no podrà ésser discriminada, administrada amb comptagotes, sotmesa a una cartilla de

⁴¹ Enciclopèdia de Mallorca, Ed. Promomallorca, Palma, 1988-2004. Tom 11, p. 328.

⁴² *Ibidem*.

⁴³ Payeras, Miquel (1999): *Les utopies esvaides: Crònica política de la transició democràtica a les Balears (1974-1978)*. Ed Cort, Palma, p. 158.

⁴⁴ Serra i Busquets, Sebastià (2001): *Els elements de canvi a la Mallorca del segle XX*. Ed. Cort, Palma, p. 335.

⁴⁵ Enciclopèdia de Mallorca, Ed. Promomallorca, Palma, 1988-2004. Tom 10, p. 374.

racionament. No és lliure un país a on hi ha diverses mesures de llibertat, segons el color de la camisa dels que tracten de fer sentir la seva veu (...) El ciutadà mira impassible, sense cap recurs legal, com l'arbitrarietat el fa víctima de prohibicions i sospites. Ha de callar. El poder mai no s'equivoca. La raó és sempre de l'Estat"⁴⁶.

Una setmana després, De Meer ordenà el segrest editorial del número 729 de *Cort*, amb motiu d'un nou article de Melià, "Un estiu diferent", on es criticava dura i obertament el nucli dur del franquisme:

"En molts d'aspectes, l'estiu de l'any 1975 ha resultat diferent. Tal vegada la història el recordi una mica convencionalment com l'estiu del "bunker". La Mallorca calmosa de l'any 1900, la proverbial i provinciana Mallorca de l'any 1940, és ara la Mallorca del "bunker" i els feixistes descordats. Mai, com ara, ha estat visible el divorci escandalós entre la realitat mallorquina i la superestructura oficial, entre els batecs del carrer i el panxacontentisme dels professionals de l'immobilisme. Fins i tot mai com ara s'han fet visibles les contradiccions i la mediocritat que inspira els criteris polítics i administratius dels responsables. L'estiu de l'any 1975 deixa darrera d'ell un enfilall de prohibicions. Taules rodones vetades, recitals suspesos, concerts de música clàssica prohibits, commemoracions populars barrades. I al fons, els pallasses de sempre. I una mica més a prop, enfontent-se del poble, un senyor que diu que és magnífic que s'hagi prohibit una manifestació perquè que no haurien pensat els turistes de veure un estol d'al·lotells amb un globus i un xupa-xups! (...) Francament, hem perdut la compostura. El cinisme del "bunker" ha trastocat totes les regles del joc. Moltes persones de fama dubtosa, de fets no sempre rectes, es permeten dubtar de l'honorabilitat de gent íntegra i ofendre la dignitat dels ciutadans que mai han delinquit ni anteposat els drets dels amics al de la col·lectivitat (...) Els mediocres cada vegada tenen més possibilitats de que el dit santificador els atorgui una responsabilitat de comandament. Què passa? A on arribarem? La degradació ecològica de l'ambient polític insular està adquirint proporcions alarmants (...) La cosa empitjora de cada dia... El malestar i la irritació són cada cop més generals i evidents. El poble està trist. Es sent mal governat. Creu que l'arbitrarietat i el caprici estan arribant a nivells realment insuportables"⁴⁷.

La repressió, dins d'aquest context, no només es va exercir a nivell polític, sinó també per part dels petits grups d'extrema dreta que, entre 1974 i 1975, atempten contra algunes llibreries i mitjans de comunicació⁴⁸. Per tal de contrarestar l'avenç de l'esquerra així com dels moviments nacionalistes, els falangistes es constitueixen a Palma amb una nova forma per tal d'aconseguir una major cohesió: el Círculo Doctrinal José Antonio. Dins d'aquest grup ultradretà hi conflueixen diversos grupuscles minoritaris, com Acción Falangista Balear, Juntas Falangistas Unificadas de Baleares, Juventud Obrera Joseantoniana o Frente Revolucionario Estudiantil Nacional-Sindicalista. El seu president i principal impulsor fou l'eivissenc Joan Bonet Colomar; resident a Palma des de 1972, Bonet fou un destacat membre del Frente de Juventudes de la Falange i de la

⁴⁶ *Cort*, núm. 728, 1 d'agost de 1975, p. 11.

⁴⁷ *Cort*, núm. 729, 15 d'agost de 1975, p. 17.

⁴⁸ Enciclopèdia de Mallorca, Ed. Promomallorca, Palma, 1988-2004. Tom 9, p. 227.

Guardia de Franco, tasca que combinà amb la direcció del butlletí oficial del Círculo Doctrinal José Antonio, *Aquí Estamos*.

A més d'aquest nou grup falangista, es documenta a la tardor de 1975 de l'aparició del Grupo Patriótico Honderos, també vinculat amb l'extrema dreta⁴⁹. L'existència d'aquests grups radicals quedà reflectida, principalment, en els atemptats amb petits artefactes explosius que es van perpetrar a mitjans de la dècada dels setanta, així com nombroses les nombroses pintades i insults –*¡Rojos no!*, *¡Separatistas rojos!* o *¡Muera el marxismo!*, les més freqüents– que aparegueren a les façanes de comerços, llibreries i diverses institucions culturals.

El 20 de novembre de 1975, Francisco Franco, el cap d'Estat més vell de tot el món, moria al llit: començava una nova etapa política per a la història d'Espanya, però també per les Illes Balears que veien com, poques setmanes després, el temut Carlos de Meer era relegat del seu càrrec.

2.4. El turisme com a regenerador d'una societat tradicional.

“Feia falta que fos així? Estàvem millor abans? Era més justa, més harmònica la societat tradicional amb les seves impromptes culturals que, ara, anomenem pre-turístiques?”.

Climent Picornell

Al llarg dels anys cinquanta es varen anar anticipant molts dels canvis que marcarien d'una forma més que evident les dues dècades següents; el turisme, cada cop més intens, portava tota una sèrie de transformacions inherents a una societat anquilosada en el passat, tant en els seus mètodes productius com en la seva mateixa estructura social. Per això mateix, es produeix una clara regeneració que, en menys de dues dècades, supera “en velocitat, profunditat i amplitud”⁵⁰ a tot allò ocorregut a qualsevol altre país europeu.

Dins d'aquest context, el visitant estranger esdevé d'una forma inconscient en l'agent transformador que dirigeix aquest procés de canvi: la seva presència impacta i influeix a parts iguals a una població local que passa d'una mentalitat tradicional i conservadora a obrir, poc a poc, el seu caràcter i acceptar –o, en alguns casos, imitar– nous comportaments, idees o estètiques. El nord-americà Dennison Nash explicava que, a un context com aquest, el turista exerceix el mateix rol que podria tenir un missioner o un conqueridor al Nou Món, provocant un canvi de forma directa o indirecta a una societat poc desenvolupada⁵¹. L'efecte del turisme no només es tracta d'una simple regeneració d'actituds, sinó que, a grans termes, suposa una modernització; per tant, a

⁴⁹ Buades i Juan, Josep Maria (2001): *Intel·lectuals i producció cultural a Mallorca durant el franquisme (1969-1975)*. Ed. Cort, Palma, p. 422

⁵⁰ Bernecker, Walther L. (2009): “El cambio de mentalidad en el segundo franquismo”, dins Townson, Nigel: *España en cambio: el segundo franquismo (1959-1975)*. Ed. Siglo XXI, Madrid, p. 57.

⁵¹ Smith, Valene L. (1977): *Hosts and guests: the anthropology of tourism*. Ed. University Of Pennsylvania Press, Philadelphia, p. 37.

partir d'aquest moment, ambdós conceptes –modernitat i turisme– aniran intrínsecament lligats a l'hora d'entendre la nova etapa per la qual passava Espanya⁵².

L'impacte o canvi sociocultural que viu Mallorca s'arriba a deixar sentir en tots aquells aspectes que tenen a veure en el mode de vida de la societat receptora, així com totes les seves possibles variables –des del sistema de valors a les idees polítiques fins la expressió creativa–, la qual cosa queda reflectida en l'aparició de noves conductes que, molt sovint, sorgien a partir de la simple imitació. Sebastià Trias Mercant defensava al seu article “Impactos del turismo en la juventud actual” (1966) l'idea que el turisme, clarament, un agent socialitzador:

“(El turismo) Es un factor que ejerce una presión social y moviliza un proceso mediante el cual, el individuo se comporta socialmente en función de los elementos y del ambiente creado en torno suyo. Como proceso es un conjunto de fases encaminadas a un avance progresivo. Un ir adelante con espíritu de superación. Como elemento social, surge en la humana convivencia. Desborda el ámbito del “yo” poniéndolo en relación con los demás. Es un fenómeno que no está vinculado sólo a la intimidad, sino a los quehaceres y comportamientos de una colectividad. En el sentido apuntado induce el turismo a los ciudadanos de un país a dirigirse a otro para traer y llevar de él su cultura y civilización. Implica un desenvolvimiento humano que impide el estancamiento. Potencia el desarrollo, puesto que posibilita la repartición de la producción, creando bienes, tanto de tipo intelectual, como de otras categorías, cada vez en más amplios sectores”⁵³.

Malgrat les seves conseqüències modernitzadores i socialitzadores, aquest efecte pot ser percebut des d'una perspectiva negativa, motivada per un sentiment de recel a un possible canvi social, cultural i, sobretot, polític. El músic australià David Allen, resident a Deià de forma intermitent al llarg dels anys seixanta i setanta, recorda aquest aspecte de la següent manera: “Eren els dies de Franco. Pels mateixos espanyols era perillós contactar amb els estrangers perquè, gràcies a nosaltres, podien entrar en contacte amb idees que ells, els franquistes, podien considerar equivocades... Tot i que a dia d'avui les vegem com a bones idees”⁵⁴.

Així doncs, tot i que Fraga Iribarne afirmés al seu moment que el boom turístic tenia una alta rendibilitat política, Sasha D. Pack plantejava a *Tourism and dictatorship* (2006) que el turisme de masses, malgrat ser un fenomen a priori apolític, acabaria jugant el paper de transmissor d'una renovació ideològica que, a la llarga, portà al canvi polític⁵⁵. Una mostra d'aquest recel el trobem al text “Conservemos nuestra tradicional forma de ser”, signat pel periodista mallorquí Gaspar Sabater:

⁵² Pack, Sasha D. (2006): *Tourism and dictatorship: Europe's peaceful invasion of Franco's Spain*. Ed. Palgrave MacMillan, New York, p. 8.

⁵³ Trias Mercant, Sebastià (1966): “Impactos del turismo en la juventud actual”, a *Revista del Instituto de la Juventud*, núm. 7, p. 60.

⁵⁴ Entrevista a David Allen. Realitzada el dia 28 de setembre de 2012.

⁵⁵ *Ibidem*, p. 5.

“Por encima de todo debemos conservar, los mallorquines, nuestra forma de ser. Nuestra auténtica manera de ser. Por encima de exotismos y snobismos hay que procurar ser, en todo momento, fieles a nuestra tradición y manera de comportarnos. Lo contrario sería, no solo renegar de nuestros más caros principios, sino de sumirnos en una masa amorfa, incolora y, por lo mismo, sin personalidad, que nos llevaría a las más funestas consecuencias (...) No todo lo que llega a la isla, amparado por el nombre de turismo, es lo que todos quisiéramos que fuera. Algunas veces se trata de una mercancía averiada que llega a Mallorca y contagia a los demás. Porque no puede entenderse por turistas esa escoria de la sociedad que llega a la isla atraída por el renombre internacional de una estación veraniega donde se dan cita los acaudalados y los famosos (...) Que no puede admitirse el que abusando de una hospitalidad que nunca se les ha negado, intenten sembrar entre los mallorquines unas normas de vida reñidas no solo con la moral cristiana, sino con la misma moral natural (...) Ante la imposibilidad de evitar esa presencia, lo que cabe es evitar el contagio. Para ello, nada mejor que seguir nuestra norma de conducta sin dejarnos llevar por imitaciones que las más veces resultan peligrosas. Conservemos nuestra tradicional manera de ser. He aquí la consigna para todos los mallorquines que queremos conservar la limpia ejecutoria de nuestros actos”⁵⁶.

Tot i que, efectivament, el turisme tingués clars efectes transformadors sobre el que Sabater anomenà “nuestra auténtica manera de ser”, el règim de Franco estava fortament interessat en les seves conseqüències econòmiques: no només cercava rompre l’aïllament internacional que sofria des del final de la Guerra Civil, sinó també consolidar aquella nova indústria com una important entrada de divises estrangeres. Potenciant el turisme de masses, s’aconseguia relaxar la tensa situació política heretada de la postguerra, fet que, a més, contribuïa a millorar les condicions de vida amb el pas dels anys. No obstant això, el pas de l’anomenada societat pre-turística cap a una altra profundament marcada per les transformacions –la turística– implica que la nova base econòmica de l’arxipèlag portava amb ella una problemàtica a tenir present. “Aquests canvis han fet trontollar la personalitat de les nostres illes en tant en quan han devorat l’herència del passat i han originat un nou esquema social, cultural, econòmic i territorial”, afirmen Benítez i Ginard⁵⁷. Els mateixos autors defineixen la societat pre-turística a l’article *El turisme i les seves implicacions socials, territorials i econòmiques a les Illes Balears* (1994) com aquella que “es caracteritzava pel manteniment d’una estructura arcaica formada per un gran contingent de pagesos treballadors del camp, amb una estructura de la propietat basada en finques petites i mitjanes, amb alguns grans propietaris de grans possessions. Hi trobem un sector d’artesans i petits industrials i comerciants, juntament amb un grup de funcionaris i un clergat regular i secular molt importat en nombre i també molt influent. Tot aquest entramat social era el suport d’una estructura aparentment immutable, on l’estament caciquil prenia i meditava qualsevol decisió (...) Es tractava d’una societat molt conservadora, tancada i gelosa dels seus hàbits tradicionals”⁵⁸.

⁵⁶ Cort, núm. 432, 1 d’octubre de 1962, p. 5.

⁵⁷ DDAA (1996), *Turisme, societat i economia a les Balears*, Fundació Emili Darder, Palma, p. 111.

⁵⁸ *Ibidem*, p. 112.

En el cas de Mallorca, contemplar els nombrosos i ràpids canvis socials com una simple conseqüència dels canvis econòmics seria, segons Walther L. Bernecker, una simplificació inadequada d'un procés veritablement complex de factors entrelaçats⁵⁹. “Los cambios de mentalidad, primero minoritarios y luego más extendidos, llegaron a la sociedad antes que los cambios estructurales. Esta anticipación de mentalidades explica la aceleración que cobró el proceso, desde finales de los cincuenta, apenas se fueron agregando los cambios estructurales, socioeconómicos y, más tarde, políticos”⁶⁰, afirmava l'historiador alemany.

Mallorca, a l'igual que la resta de l'Estat, estava en ple canvi: el seu desenvolupament econòmic havia afavorit la creació d'una emergent societat de consum on la televisió començaria, poc a poc, a tenir un paper preeminent. L'aparell, popularitzat a l'Europa de la postguerra, començà a ser notícia entre els mallorquins quan s'iniciaren les primeres emissions regulars de Televisión Española a Madrid, l'octubre de 1956. El notable abaratiment dels televisors, juntament altres aparells tecnològics com els tocadiscos o les ràdios, provocarà que el país entri a una nova etapa. “La televisió va entrar a l'Estat Espanyol coincidint amb la segona fase de la dictadura”, segons Margalida Pujals. “Aleshores va gaudir d'un fort ressò entre la població, tot i que vist en perspectiva, durant els primers anys no fou més que un instrument més en mans del poder franquista”⁶¹. Paradoxalment al control ideològic que el franquisme intentava exercir tant a l'àmbit televisiu com el radiofònic, les noves modes estrangeres comencen a penetrar entre la societat: el cinema, la publicitat o, fins i tot, la música reflecteixen tendències, costums i actituds pròpies d'altres països que aconseguiran enlluernar a tota una generació de joves mallorquins.

Diversos autors com Climent Picornell, Antoni Ginard o Josep Benítez coincideixen en assenyalar que la metamorfosi que experimenta Mallorca gràcies al turisme és forta i profunda. “Aquests canvis han fet trontollar la personalitat de les nostres illes en tant en quan han devorat l'herència del passat i han originat un nou esquema social, cultural, econòmic i territorial”, afirma Benítez⁶². Això s'hauria de contemplar com la culminació d'un procés d'aculturació pel qual els mallorquins adquireixen alguns trets d'una altra societat, fruit d'aquell contacte amb els visitants estrangers. Mentre, Bartomeu Barceló Pons qualificaria la relació d'ambdues societats com una *disonància cognitiva*, per la qual tant el turista com l'indígena enfronten de forma conscient una sèrie de creences, actituds i comportaments oposats que es veuen forçats a reduir: una relació sovint problemàtica que fàcilment dona lloc al xoc cultural o a la pèrdua d'alguns trets de l'identitat de la societat receptora. “Esto sólo se puede conseguir –argumentà Barceló Pons– haciendo decrecer uno o varios elementos de una

⁵⁹ Bernecker, Walther L. (2009): “El cambio de mentalidad en el segundo franquismo”, dins Townson, Nigel: *España en cambio: el segundo franquismo (1959-1975)*. Ed. Siglo XXI, Madrid, p. 49.

⁶⁰ *Ibidem*, pp. 57-58.

⁶¹ Pujals i Mas (2002), Margalida: *Oci als seixanta: música, cançó i sales de festa*. Ed. Cort, Palma, p. 15.

⁶² DDAA (1966): *Turisme, societat i economia a les Balears*, Fundació Emili Darder, Palma, p. 111.

de las dos cogniciones o provocando un cambio en los elementos disonantes. Generalmente son los receptores los que se ven obligados a adaptarse a los gustos y deseos de los turistas y progresivamente modifican sus actitudes, sus costumbres, su escala de valores e incluso aprenden el idioma de los visitantes. Esto no sólo se debe a una necesidad que podría llamarse comercial, sino también a una sobrevaloración cultural de lo que viene de fuera o una infravaloración de lo propio. En este sentido puede producirse en las sociedades receptoras un proceso de pérdida de su identidad cultural, si bien se revaloriza el folklore como espectáculo y los trabajos artesanales, cuyo producto es vendido a los turistas”⁶³.

A partir de la dècada dels seixanta, doncs, es fa més evident que mai el pas d’una societat pre-turística, rural i conservadora cap a una altra, nova, moderna i urbana, pràcticament al mateix temps en el que els primers hotels, petits i modestos, van donant lloc a edificis de cada vegada més espectaculars.

2.5. Bikinis, sueques i picadors: el canvi de moral a la Mallorca dels seixanta.

“Los españoles descubrieron el bikini, el esplendor de los cuerpos, las delicias del fornicio. Aquí empieza la revolución, la transformación de España. El turismo cambió la moral sexual”.

Javier Villán.

El boom turístic implicà canvis que anaren molt més enllà d’una simple transformació econòmica: l’arribada cada cop més nombrosa de visitants estrangers provocà que, a partir dels anys seixanta, els nombrosos pilars sobre els quals es recolzava la rígida moral catòlica del franquisme comencessin a trontollar. Aquesta fou particularment subratllada després de la Guerra Civil, per part d’un país que “necesitaba a los eclesiásticos para disciplinar, consolar y, sobre todo, inculcar a sus súbditos”⁶⁴. Així, aquella moralitat basada en la rectitud i la castedat, provoca un veritable clima de repressió que es perllongarà amb el pas dels anys; d’aquesta forma, Óscar Caballero plantejava que aquesta política del règim, recolzada per l’Església, provocà que com a mínim tres generacions d’espanyols creixessin traumatitzades sexualment⁶⁵.

A finals de la dècada dels cinquanta, l’Església interferia notablement en la sexualitat dels espanyols; mostra d’això la trobem amb les anomenades *Normas de Decencia Cristiana*, un document emès l’any 1958 per la Comisión Episcopal de Ortodoxia y Moralidad. Recull un total de 192 pautes puritanistes que, en teoria, havien de servir com indicacions a la població espanyola per tal de dur una vida sexual moralment recta. Una d’elles, a mode d’exemple, és la norma número 38: “Ha de

⁶³ Barceló Pons, Bartomeu (1992): “Turismo y medio ambiente”, dins *Homenaje a Juan Nadal (Anuario 1989)*. Ed. Asociación Hispano-Helénica, Atenes, p. 290.

⁶⁴ Moncada, Alberto (1995): *España americanizada*. Ed. Temas de Hoy, Madrid, p. 137.

⁶⁵ Caballero, Óscar (1977): *El sexo del franquismo*. Ed. Cambio 16, Madrid, p. 15.

procurarse que la vida íntima de los esposos no pueda trascender a los miembros de la familia, y que en los dormitorios de los demás, sobre todo en los lechos, haya separación de sexo, necesariamente a partir del uso de razón. Aún dentro de cada sexo, es muy conveniente la separación, en la cama, de individuos, por higiene de almas y cuerpos”⁶⁶.

Dins d’aquest context, la ràdio, el cinema i la televisió esdevenen uns inesperats adversaris al poder difondre entre el seu públic idees alternatives sobre la moralitat que no s’ajustessin als rígids canons del franquisme: per això, la censura serà un instrument essencial per seguir mantenint el control ideològic sobre aquests mitjans: “La radio y la televisión –diu la norma número 41– son dos amigos que se han introducido en la intimidad de los hogares, pero con facilidad pueden hacer traición, por lo que hay que velar incesantemente sobre ellos”⁶⁷. Aquests mitjans d’oci implicaven, segons les autoritats polítiques i religioses, una sèrie de riscos davant els quals la dona era més vulnerable i influenciable. “(Las mujeres) hacen frecuentemente lo que las monas: imitar”, escrivia a *Cort* el periodista Miguel Santolaria Duaso, l’any 1961. “Imitan a las chicas del cine por aquello de que el cine, entre otras cosas, tiene también sus modelos standard, sus tipos prefabricados montados sobre el barro de una burda propaganda saturada de bluff; esos modelos del cine que sólo son bellos y románticos dentro del cine, pues fuera de él no hay más que insulceses y chabacanería (...) Imitan a esas chicas que vienen de lejos porque a las que viven cerca y forman parte del círculo no se les ve cualidades dignas de ser imitadas”⁶⁸.

En el cas de Mallorca el canvi de moralitat comença a fer evidents els seus efectes gràcies a la creixent arribada d’immigrants i, molt especialment, dels turistes. Originalment, abans de poder percebre els seus efectes econòmics, el règim no veia amb bons ulls el turisme: “El bando nacional miró malamente el fenómeno del turismo, al que consideraba ejemplo y causa del relajamiento de las costumbres”, afirmà Miguel Ángel Criado. “A dos meses de comenzada la Guerra Civil, se advertía que en el futuro “el turismo ha de sustituirse por el viaje sacro-castrense” (...) La Falange prohibirá terminantemente, bajo penas severísimas, el turismo. Esta visión del ocio vacacional como algo propio de personas de moral ligera se mantendrá en buena parte de la jerarquía eclesiástica y en muchos cargos falangistas hasta bien entrados los años 60”⁶⁹.

El primer símptoma de que quelcom estava canviant es deixà sentir en l’evolució de l’estètica femenina a les joves mallorquines: les noves peces de roba –totes aquelles que poguessin sortir d’un patró clàssic, tradicional i auster– que incorporaren al seu vestuari foren durament criticades al ser tatxades d’extravagants. De la mateixa forma, imitant a les estrangeres, les al·lotes illenques començaran a acurçar lentament la

⁶⁶ DDAA (1958): *Normas de decencia cristiana*. Ed. Secretariado del Episcopado Español, Madrid, pp. 25-26.

⁶⁷ *Ibidem*, p. 25.

⁶⁸ *Cort*, núm. 390, 15 de gener de 1961, p. 22.

⁶⁹ Criado, Miguel Ángel (2006): “Un turismo ‘typical spanish’”, dins DDAA: *1960: Spain is different: llega la fiebre del turismo*. Col·lecció “El franquismo, año a año”, Ed. Biblioteca El Mundo / Grupo Unidad Editorial, Madrid, pp. 9-10.

llargària de les seves faldes o lluir vestits que deixaven al descobert algunes parts del seu cos (espatlles o braços, per exemple). A l'article "La canícula y el desvestido femenino", Gaspar Sabater criticava durament la nova moda femenina que el turisme havia provocat: "Todavía esta por descubrir cual es la razón de esa sin razón del escaso vestido femenino que el turismo ha injertado a nuestras féminas, teniendo en cuenta que al decir nuestras féminas nos referimos a todas las mujeres españolas. Se trata de un fenómeno con marchamo exótico que, a juzgar por la proliferación en nuestro país, debe constituir el "sumum" de la comodidad. ¿Será todo anhelo de provocación? ¿De coquetería? ¿De sentido práctico? ¿De insolencia? ¿De emulación de los modos y maneras masculinas? ¿De crisis de feminidad? ¿De tersgiversación de conceptos? ¿De puntos de vista? ¿De deserción a la especie? ¿Qué será? (...) ¿Visten las señoras tan escuetamente porque hace calor o bien se sirven del calor como pretexto para no vestirse?"⁷⁰.

Les temperatures pròpies de l'estiu fan que aquest 'desvestit femení' s'intensifiqui quan les turistes europees comencin a exhibir banyadors cada cop més atrevits per la mentalitat d'aleshores, desafiant si calia la normativa existent. "Las autoridades emitían en la prensa española severas advertencias que prometían "el más exacto cumplimiento" de las leyes para impedir terminantemente cualquier extralimitación que, con motivo de baños o mal entendidas prácticas higiénicas, pueden menoscabar el decoro público o atacar a la raigambre moral del país", escriu el catedràtic Sasha D. Pack⁷¹.

La introducció del bikini a les platges mallorquines a finals dels cinquanta i principis dels seixanta serà la primera gran passa que farà trontollar el puritanisme de la societat illenca. Creat l'any 1946 per l'enginyer francès Louis Reard, el bikini suposà un afront per la moral de països de ferma tradició catòlica –Espanya, Itàlia o Portugal– que, de seguida prohibiren el seu ús. No obstant això, el fet de que algunes famoses actrius del cinema n'utilitzessin a alguns dels seus films va fer que, poc a poc, la peça de bany fos relativament tolerada per a les turistes; una tolerància que, d'altra banda, difícilment es feia extensible a les joves espanyoles d'aleshores.

El primer cop que es va poder veure un bikini als cinemes mallorquins fou, precisament, a una pel·lícula rodada íntegrament a l'illa: *Bahía de Palma* –titulada *Mallorca: besos de fuego* a Mèxic– fou estrenada el 22 d'octubre de 1962 a la Sala Born, a un acte on hi van assistir el seu director, Juan Bosch, el productor Germán Lorente i la protagonista, l'alemanya Elke Sommer. Descoberta anys enrere per Vittorio De Sica, l'actriu va lluir el primer bikini que es va poder veure a un film espanyol: per primera vegada, la controvertida peça de bany havia superat el filtre de la censura franquista a un rodatge que tenia, com a objectiu principal, la promoció turística.

Conscient de la fama creixent de l'actriu, Lorente va contractar a Sommer per utilitzar-la com a principal reclam a una escena on l'alemanya apareixia practicant sky aquàtic amb un bikini blanc: era la primera vegada que n'apareixia un a una pel·lícula

⁷⁰ Cort, núm. 381, 15 d'agost de 1960, p. 3.

⁷¹ Pack, Sasha D. (2009): "Turismo y cambio político en la España de Franco", dins Townson, Nigel: *España en cambio: el segundo franquismo (1959-1975)*. Ed. Siglo XXI, Madrid, p. 31.

espanyola. Però, tot i ser venuda com la major producció espanyola rodada fins aleshores, *Bahía de Palma* resultà tot un fracàs comercial, fins el punt que, a dia d'avui, tan sols és recordada per les escenes de Sommer a la mar: “Fue malísima, tanto que ya ni nos acordamos. Porque si alinean a cien personas que la vieron y les piden que hagan una redación sobre ella de un folio, muchos no llegarían ni a las cinco líneas. Ahí, de lo que la elevó a la inmortalidad fue Elke y su bikini. De lo demás, ya no se acuerda nadie”, escriu Pedro Prieto⁷². Després d'aquesta experiència, Sommer aconseguiria immediatament la fama mundial gràcies a títols com *The prize* (1963), *A shot in the dark* (1964) o *The money trap* (1965), entre d'altres.

L'any 1964, quan el bikini pràcticament ja havia deixat de resultar escandalós a mig món, apareix a *Cort* l'article “El verano y los bikinis”, signat per Cicerón:

“La carrera en el desvestido playero fue como muchos otros caso que el humano ha visto pasar por la vida, una especie de campeonato de cuya meta siempre es un misterio. El bañador fue cada vez más audaz, más irrisorio, más escuálido y las damas y damitas hicieron en las playas y balnearios su exhibición anatómica a base de paseos y mucha crema para broncear. Todos los momentos aguantaron su discusión de las que se resistían a seguir las nuevas tendencias. Pero la mujer, que en lo tocante a modas es capaz de ponerse bajo las ruedas del tren con tal de no desentonar de los tiranos que imponen los estilos modernos, fue aceptando todas las combinaciones en cuanto al bañador hasta llegar al esmirriado “bikini” que tantos ridículos ha proporcionado a muchas jóvenes y a otras menos jóvenes” (...) Si admitimos que el “bikini” es un adminículo para el baño que debido a que está colocado por debajo de la cadera, estropea la línea femenina que es un horror (...) Nosotros somos unos redomados admiradores de la mujer con ‘maillot’, la encontramos maravillosamente femenina, elegante, grácil y todo eso. Todo lo contrario que la que viste “bikini” (...) Es indudable que entre un punto y otro hay una notable diferencia. ¿No están ustedes de acuerdo con nosotros, caballeros?”⁷³.

El bikini, per tant, fou el primer gran desafiament a la moralitat ultracatólica del règim; per tal de frenar la seva popularització, tant les autoritats polítiques com les associacions familiars van promoure l'ús del barnús a les platges per ser utilitzat immediatament després de sortir de l'aigua. Es tractava d'una mesura més pràctica i senzilla que no pas altres idees més radicals, com la separació de sexes a platges diferents o la instal·lació de grans paravents que dividissin una mateixa platja en dues zones: la dels homes i la de les dones. L'Església es mostrava a favor de tots aquests mecanismes, al considerar que les noves peces de bany que introduïen les turistes fomentaven el pecat. A les *Normas de Decencia Cristiana* es donen instruccions concretes de com evitar-lo:

Norma nº 123: Deben evitarse los baños mixtos (individuos de distintos sexos) que entrañan casi siempre ocasión próxima de pecado y de escándalo, por muchas

⁷² *Última Hora*, 8 de juliol de 2012, p. 30.

⁷³ *Cort*, núm. 471, 15 de maig de 1964, p. 8.

precauciones que se tomen, y más, si cabe, en las piscinas, donde lo reducido del espacio y la aglomeración de personas hacen más próximo el peligro. Ni se atenúa porque las piscinas sean mixtas infantiles, siempre que sean sólo para niños que no han llegado al uso de razón.

Norma nº 124: En las piscinas para hombres solos puede tolerarse el simple bañador, y son más aceptables las variedades parecidas a la prenda llamada “Meyba”.

Norma nº 125: Para las mujeres solas, el traje debe ser tal que cubra el tronco, y con faldillas para fuera del agua.

Norma nº 126: En los baños mixtos, si de ningún modo se pueden evitar, el traje de hombres y mujeres debe ser más modesto y emplearse sólo para el agua, cubriéndose al salir con el albornoz. Evítese la convivencia en la playa y fuera de ella con estas prendas”⁷⁴.

Certament, l'Església mantingué un discurs extremadament crític contra els banys mixtes, els bikinis i tot allò relacionat amb l'oci a les platges. El pare Quintín de Sario afirmava: “Es muy verosímil que el espectáculo más inverecundo e inmoral legalizado en la sociedad moderna, sea el que ofrece la playa... No hay pues en la conducta social de la mujer una acción más grave, más excitante al pecado feo, que la que realiza tranquilamente sus baños públicos en la playa. Son ocasión próxima de pecado mortal”⁷⁵. Per la seva part, Antonio Pildain i Zapiain, bisbe de les Illes Canàries entre 1936 i 1966, afirmava que l'ús del bikini “personificava el símbol de la delinqüència i de la degeneració de la dona d'avui”⁷⁶. Malgrat la seva postura, l'any 1960 les autoritats polítiques ratifiquen el permís per poder portar bikini a les platges però, en cap cas, al carrer o a zones no habilitades per al bany⁷⁷.

Això, posava de manifest una clara divergència d'opinió entre l'Església –ferma en les idees sobre moralitat i puritanisme– i les autoritats polítiques tant nacionals com provincials, més pràctiques i realistes en aquest aspecte: aquelles mesures de caire retrògrad podien espantar a tota aquella gent estrangera que arribava a l'arxipèlag cercant descans, sol i platja. Gent que, d'altra banda, s'havia educat a un entorn de major llibertat, que no entenia aquella mentalitat tancada dels espanyols i que, a més, gastava importants sumes de doblers en l'oci estival. Es tractava, doncs, d'un dilema complex: permetre l'ús del bikini per tal de no espantar al turista i, alhora, mantenir l'ordre polític i moral del país; obrir la mentalitat lleugerament per tal de permetre segons quines actituds dels visitants, però sense ofendre la sensibilitat religiosa d'una societat tradicional i conservadora.

⁷⁴ DDAA (1958): *Normas de decencia cristiana*. Ed. Secretariado del Episcopado Español, Madrid, pp. 48-49.

⁷⁵ Abella, Rafael (1996): *La vida cotidiana bajo el régimen de Franco*. Temas de Hoy. Madrid, pp. 77-78.

⁷⁶ Pack, Sasha D. (2006): *Tourism and dictatorship: Europe's peaceful invasion of Franco's Spain*. Ed. Palgrave MacMillan, New York, p. 145.

⁷⁷ *Ibidem*, pp. 144-145.

El transfons econòmic, en aquest cas, guanya la partida i, per això, a partir dels anys seixanta el règim començarà a mostrar-se cada cop més permissiu amb els visitants per tal de seguir obtenint ingressos: “La contrapartida era obvia; con las divisas llegaban nuevas formas de pensar, maneras nuevas de entender nuestros cuerpos y nuestras almas”, subratllà Javier Villán. “El turismo abrió España a los europeos y Europa a los españoles. En cierta medida la relajación que los turistas traían de fuera era contraria a la esencia moral española y a la doctrina del nacionalcatolicismo; pero no hubo más remedio que transigir, o apertura o ruina (...) Contra el paro, la penuria y el hambre, nada valía la endogamia ni la preservación de las almas”⁷⁸.

A partir d’aquest moment, les oficines espanyoles de turisme i els agents europeus de viatges aconseguiran captar l’atenció de més visitants al afirmar que totes aquelles prohibicions havien quedat obsoletes i que, en rares ocasions, s’arribaven a aplicar algunes d’aquelles normatives⁷⁹. No obstant, la permissivitat que se’ls va donar turistes contraposada a la repressió existent els espanyols provocà un evident conflicte social: la societat mallorquina rebutjava l’actitud hedonista que mostraven els nouvinguts i, per això, “eran los afrentados habitantes locales quienes denunciaban con frecuencia su renuencia a aplicar la ley”⁸⁰. Una mostra d’aquest xoc cultural el trobem a l’article “Decencia playera”, publicat a *Cort* l’any 1965:

“Suponemos que las normas de decencia cristiana dictadas por la Primera Autoridad Civil de la Provincia son aplicables a todas y cada una de las playas de Mallorca. Sin embargo, una vez más nos vemos obligados a lanzar nuestro grito de protesta por el inexacto cumplimiento de estas disposiciones que, por desidia o por egoísmo, no son cumplidas ni hechas cumplir en muchos casos. No somos mojigatos ni retrógrados, pero tenemos el derecho de que por lo menos se garantice la decencia de quienes van a la playa con fines... decentes, y en este apartado incluimos a los niños, que son sus más habituales y jubilosos “clientes”. Si se han dictado unas normas y se ha encargado su “estricto cumplimiento”, ¿por qué no han de hacerse cumplir? Se dirá tal vez que con ello –haciendo respetar unas disposiciones sobre moralidad– se perjudica al turismo. Bien; pero resulta que a nosotros lo que no nos importaría el que dejasen de venir personas sin moral, por mucho dinero que les dejen estas gentes a los que viven del negocio turístico: tampoco anda tan mal el Mundo para que sólo puedan viajar personas sin moral, y, si no vienen estas – estamos seguro de ello – vendrán las otras, las que por lo menos posean la cortesía de respetar las normas de los países que los acogen. Por otra parte, el no velar por el cumplimiento de las disposiciones de la Superioridad, implica, en este caso, una doble infracción: la del delito contra la moralidad junto al que está en contra de la civilidad. Y estamos hartos de ver abrazarse a extranjeritas con bikini con extranjeritos en bañador, en nuestras propias barbas, mientras agentes de la Autoridad se dedican a poner multas de circulación... a

⁷⁸ Villán, Javier (2006): “¿Qué supuso el boom turístico?” dins DDAA: *1960: Spain is different: llega la fiebre del turismo*. Col·lecció “El franquismo, año a año”, Ed. Biblioteca El Mundo / Grupo Unidad Editorial, Madrid, pp. 203-205

⁷⁹ Pack, Sasha D. (2009): “Turismo y cambio político en la España de Franco”, dins Townson, Nigel: *España en cambio: el segundo franquismo (1959-1975)*. Ed. Siglo XXI, Madrid, p. 32.

⁸⁰ *Ibidem*.

dos pasos de las playas. Y lo mismo podríamos decir del abuso de los colchones neumáticos, confundidos a veces con auténticos lechos nupciales. No creemos necesario ilustrar con fotos nuestro comentario, ya que en el recuerdo de todos pueden estar las libertades que se toman muchos de nuestros visitantes, que por lo visto confunden las playas de Mallorca con la selva virgen... sin pizca de virginidad. Seamos objetivos: las costumbres han cambiado, desde luego, y buen cambiadas estén; pero de un simple cambio a una desmoralización total media un abismo. Bien sabemos que ninguno de nosotros está limpio de pecado –y que junto a las inmoralidades de las playas están las amoralidades de las plazas– pero evitemos, por lo menos, el lamentable espectáculo del escándalo y hagamos que nuestros hijos –para los que deseamos todos una moral sana– puedan conservar hasta que sea posible el ya raro don de la pureza. Y... que unas disposiciones oficiales tengan otro valor que el de cubrir apariencias, es decir, que alcancen su primer objetivo: el cumplimiento”⁸¹.

Així, entenem que la revolució moral dels mallorquins començà a les platges, on els estrangers servien de model de noves costums i estètiques modernes. “Aquellos europeos –argumenta Alberto Moncada– fueron nuestros tutores involuntarios porque los ciudadanos nativos empezaron a confraternizar con ellos y de ese trato surgiría una indoctrinación en las libertades que los visitantes europeos daban por supuestas. Porque el turismo y la inmigración laboral fueron un curso acelerado para el cambio de costumbres, por mucho que la televisión y los demás medios de información censuraran la realidad”⁸².

Els canvis que sofreix Mallorca, al igual que qualsevol comunitat receptora de turistes, són visibles per primer cop a través de “la modernització de costums, progressiva igualtat de sexes, l’emancipació dels joves o l’ampliació del marc de relacions socials”⁸³ que, finalment, conclou amb una europeïtzació de la mentalitat illenca; aquella obertura moral va fer que s’accentuessin les diferències culturals respecte a la Península on, segons el catedràtic Antoni J. Colom Cañellas, “viven a un altre món”⁸⁴. L’empresari Sandro Fantini, des de la seva perspectiva, subratlla aquesta diferència entre l’arxipèlag i la resta de l’Estat: “Anàvem una passa endavant en comparació a la resta del país. Fins i tot, més que altres zones que vivien del turisme, com la Costa del Sol o la Costa Brava. Quan tota Espanya s’escandalitzava amb els bikinis, si és que alguna vegada els havien arribat a veure, a Mallorca els teníem totalment assumits. Eren una part de les nostres platges. El turisme, en aquest aspecte, ens va ajudar molt”⁸⁵.

El canvi de moral no només començà a les platges, sinó també amb l’actitud de molts dels turistes que visitaven l’illa: recordem que Mallorca tenia un fort pes com a destinació ideal on realitzar el típic viatge de noces. Per això, moltes parelles –joves,

⁸¹ Cort, núm. 499, 15 de juliol de 1965, p. 5.

⁸² Moncada, Alberto (1995): *España americanizada*. Ed. Temas de Hoy, Madrid, p. 35.

⁸³ DDAA (1996): *Turisme, societat i economia a les Balears*, Fundació Emili Darder, Palma, p. 99.

⁸⁴ Morlà, Toni (2001): *Memòries d’un brusquer: diccionari dels anys 60 i 70*. Ed. Clayton’s Book S.L, Palma, p. 14.

⁸⁵ Entrevista a Sandro Fantini. Realitzada el dia 13 de setembre de 2011.

generalment– arribaven i exhibien comportaments afectuosos que sovint podien arribar a crear problemàtiques. Una mostra és aquesta carta anònima, “Besos en el autobús”, publicada a *Cort* l’any 1963: “El sábado 17 de agosto, en el autobús que salió a las 12 del día desde la Plaza de la Reina y se dirigió hacia la Plaza de Gomila, donde me apeé, una parejita, al parecer extranjera, se estuvo besando ininterrumpidamente desde que arrancó el vehículo hasta que yo lo abandoné. Y vaya usted a saber hasta dónde. El caso es que nadie les hizo caso, es decir, nadie se metió con ellos (...) Playas tenemos por esos alrededores donde al parecer eso está permitido, pero ¿hasta en el autobús de línea?”⁸⁶.

Així doncs, aquestes actituds per part dels estrangers suposaven no només un desafiament per a la mentalitat social d’aleshores, sinó també un mal exemple per a les joves parelles mallorquines. Tornem, un cop més, a les *Normas de Decencia Cristiana*, on s’hi troben un parell de pautes que ens ajuden a entendre el model de conducta que cercava l’Església pel jovent illenc:

Norma nº 62: Han de procurar huir, en su trato, de la soledad y de la oscuridad. El no hacerlo suele ser pecado mortal, porque constituye un peligro tan próximo que es casi segura la caída, y fácilmente sirve de escándalo a los que lo conocen.

Norma nº 63: Ciertas muestras de afecto, como son las que se permitirían dos hermanos, puede no constituir pecado, cuando el noviazgo se haya consolidado y siempre que no se hagan con voluptuosa intención, pero no dejan de ofrecer serios peligros, por lo que la abstención o la parquedad serán recomendables, ya que difícilmente se realizarían sin ningún escándalo o sin amparo de la soledad, siempre peligrosa.

Norma nº 64: No puede aceptarse que los novios vayan cogidos del brazo, con peligro para ellos y mal ejemplo para los demás. Es escandaloso e indecente el ir abrazados, de cualquier forma que sea.

Norma nº 65: Es natural que los novios intenten agradarse, pero han de procurar no excitar mutuamente sus pasiones, lo que les rebajaría indignamente. No olvide la joven –ordinariamente menos pasional, pero más sensible y afectuosa– que juega con pólvora, y que una vez provocado el incendio, ella ha de ser la primera víctima⁸⁷.

Rafael Abella, especialista en microhistòria, subratllava que gràcies a la influència de l’Església, la parella adulta s’havia convertit en un gran tema de preocupació pel règim: “Había que seguir su estar, su comportamiento en los lugares públicos, en los espectáculos, en las playas. Las manifestaciones de arrobos debían ser cuidadosamente fiscalizadas y de este control no debía escapar pareja alguna aunque el noviazgo oficializase la relación (...) La vigilancia que se ejercía en parques y jardines

⁸⁶ *Cort*, núm. 455, 15 de setembre de 1963, pàg. 16.

⁸⁷ DDAA (1958): *Normas de decencia cristiana*. Ed. Secretariado del Episcopado Español, Madrid, pp. 31-32.

por municipales y policía armada siguiendo las ordenanzas de la autoridad, cuidaba que las parejas no se extralimitaran en sus transportes amatorios. Igual control se practicaba en los cines, deteniéndose en uno y otro caso a los sorprendidos en posturas o manipulaciones indecorosas”⁸⁸.

Després d’aquests primers escàndols, la transformació moral que viu la societat d’aleshores culmina amb l’aparició de dos fenòmens típicament estiuençs i que només es poden entendre dins d’aquell clima de repressió social, cultural i sexual que es vivia a l’Espanya d’aquells moments: les sueques i els picadors. Tant uns com els altres viuen el seu apogeu des dels principis dels seixanta fins ben entrada la dècada següent, com a conseqüència directa del boom turístic experimentat per l’arxipèlag.

Les sueques, també anomenades nòrdiques, no tan sols fou un fenomen exclusiu de Mallorca o les Balears, sinó que també s’experimentà a tota la costa mediterrània de l’Estat. Aquest nom genèric no només feia referència a les turistes escandinaves, sinó a totes aquelles que arribaven des del nord del Continent: belgues, angleses, franceses, alemanyes i, òbviament, daneses, noruegues, finlandeses i sueques. Van rebre aquesta denominació bàsicament per dues raons. La primera d’elles pel seu aspecte físic: altes, ulls blaus, cabells rossos, pell blanca... Un físic generalment diferent al de la gran majoria de joves mallorquines i que va fer que no passessin desapercebudes entre els nadius. Després, en segon lloc, per una simple qüestió idiomàtica: la barreja de nacionalitats, llengües i cultures quedà uniformitzada en un sol mot –*suecas*– que reflecteix les dificultats que sovint hi havia per esbrinar el seu autèntic país d’origen. “Como a todas se las veía revueltas, no lograba distinguir unas de otras mientras no las oía hablar. Y aún oyéndolas, no me era posible matizar, conocer su nacionalidad”, escriu Àngel Palomino a l’assaig *Carta abierta a una sueca*⁸⁹.

Les sueques, però, incorporaven una característica importantíssima dins d’aquell canvi de moral: en comparació a les joves mallorquines, mostraven una mentalitat més oberta, una major tolerància i desinhibició, fruit d’una educació lliberal i revolucionària en molts d’aspectes que feia que, en major o en menor mesura, estiguessin alliberades de tabús, de lligams familiars i, fins i tot, de la religió⁹⁰. La seva visió del sexe no implicava, en cap cas, el grau de compromís i serietat que s’exigia amb les mallorquines, amb les quals, en la majoria dels casos, s’havia d’acabar passant per l’altar. Gràcies a això es creà el mite de les sueques, les veritables protagonistes femenines d’aquella obertura mental i moral: per això, ben aviat l’Església va denunciar que la seva presència a Mallorca era negativa, al ser una perdició pels homes, i un mal exemple per a les al·lotes. A un informe eclesiàstic sobre la situació moral a l’illa, hi trobem la següent afirmació: “Dentro de la facilidad propia de la mujer extranjera, existe un grupo especialmente asequible, que es el formado por las nórdicas, las cuales vienen a España bajo el slogan de “hombres y sol”. Vienen, pues, a abrasarse en todos

⁸⁸ Abella, Rafael (1996): *La vida cotidiana bajo el régimen de Franco*. Ed. Temas de Hoy. Madrid, p. 75.

⁸⁹ Palomino, Àngel (1974): *Carta abierta a una sueca*. Ed. Ediciones 99, Madrid, p. 14.

⁹⁰ *Ibidem*, p. 38.

los sentidos, quieren gozarlo todo ampliamente, sin frenos, teniendo a su disposición un hombre cada noche”⁹¹.

El fenomen de les sueques a l'Espanya tradicional i conservadora quedà immortalitat a alguns films d'una qüestionable qualitat artística com *Un beso en el puerto*, de Ramon Torrado, 1965, *Amor a la española* de Fernando Merino, 1967 i les obres de Pedro Lazaga, *Verano 70* (1970) i *Tres suecas para tres Rodríguez* (1975). En el cas de Mallorca, hem de destacar la cançó “Mallorca feliç encara” (1963), creada pel campaner Miguel Adrover Mascaró i interpretada amb notable èxit pel barcelonès Salvador Escamilla. La seva lletra és una crítica a l'actitud lliberal i hedonista de les joves estrangeres i, alhora, una exaltació de la puresa de l'al·lota mallorquina:

“Una turista m’ha mirat amb ulls blaus i tendres / però jo, li he dit que no. / Dona del nord, si no tens cor / què pots donar-me? / Uns ulls de mar, els teus ulls blaus / sense l’amor tot és no res. / Dona del nord, soc d’una terra / feliç encara / on cada noia, tota la vida / sol té un amor, / digna la mirada / Gràcies, Déu meu, gràcies Déu meu / per la Mallorca feliç encara / gràcies Déu meu / per cada noia que sols estima una vegada / Dona del nord: soc d’una terra feliç encara!”.

“Mallorca feliç encara” aconseguí un important èxit al convertir-se en la cançó guanyadora del I Festival de la Cançó Catalana de Tarragona, la primavera de 1963. Poc després, l'autor explicava a una entrevista tot allò que volia dir amb la seva lletra: “Mallorca feliç encara” dice que una turista del norte llega a la isla, a nuestro país, y provoca a un muchacho al “flirt”, y éste le dice: “Sí, eres bella, tienes unos ojos muy azules, profundos como el mar y el cielo, pero, no. Soy de una tierra feliz todavía, donde cada muchacha quiere solamente una vez y para siempre, y de verdad. Tu, aunque eres bonita, solamente hay belleza exterior en ti, tu interior está hueco. No puedes ofrecermé nada de lo que en esta Mallorca, aún feliz, necesitamos para serlo”⁹².

L'altre gran fenomen que protagonitzarà el canvi de moral a Mallorca és el dels picadors. Anomenats *play-boys* a Anglaterra, *papagalli* a Itàlia, *ligones* a la Península i *palanqueros* a les Pitiüses, els picadors mallorquins agafen el seu nom del verb *picar*, un mot exclòs de qualsevol tipus de diccionari formal i que, en l'argot juvenil d'aleshores, era comparable a l'anglès *flirt*: conquesta amorosa de transcendència efímera. El músic Toni Morlà ofereix al seu llibre *Memòries d'un brusquer* una de les descripcions més completes que s'han fet sobre aquesta controvertida figura:

“Qualificatiu que es donava a l'home que tenia, quasi com a professió, lligar i distreure a les estrangeres que ens visitaven. Les *boîtes* i els nightclubs eren els seus escenaris nocturns. Cada nit seguien el següent ritual: inicialment, això sí, molt arregladets i mudats, es dirigien al sofà o a la butaca on seia la senyora turista objecte del seu desig. Després de fer un cop de cap o algun tipus de reverència, estiraven la mà convidant-la a sortir a ballar i quasi sempre tenien èxit. Després de ballar una bona

⁹¹ Pujals i Mas, Margalida (2002): *Oci als seixanta: música, cançó i sales de festa*. Ed. Cort, Palma, p. 22.

⁹² Cort, núm. 447-448, 15 de maig i 1 de juny de 1963, p. 30.

estona, portaven de bell nou la dama al seu seient, però, això si, ja agafats de la mà, li donaven les gràcies i se n'acomiadaven. Si al cap d'un temps prudencial el picador tornava a treure la mateixa estrangera a ballar i aquesta li'n donava el vistiplau, ja es podia considerar que estava tot fet i que acabarien al llit”⁹³.

Segons el catedràtic Antoni J. Colom Cañellas, el fenomen dels picadors començà a donar els seus primers símptomes a la dècada dels cinquanta, tot i que de forma aïllada: posteriorment, amb la intensificació dels efectes del turisme i de la bonança econòmica, aquesta figura comença a consolidar-se com un moviment interclassista entre els joves mallorquins, tant de Ciutat com de la Part Forana⁹⁴. La seva presència a les platges, als night-clubs i a les discoteques suposarà una nova forma de relacionar-se i viure la sexualitat, al marge de les opinions de l'Església. “Un hombre no debe tratar afectivamente y asiduamente con una mujer sino con vistas al noviazgo, ni emprender el noviazgo sino con vistas al matrimonio”, s'especifica a les *Normas de Decencia Cristiana*. “El flirt es un pecado ordinariamente grave, al menos cuando es duradero, por los peligros que encierra y por los daños que interfiere a la mujer, aunque ésta parezca que lo acepta y lo consiente”⁹⁵. Per això, els picadors van ser un tema tabú a nivell social, contemplat amb un important grau de rebuig; primer, per la mala imatge que es podia transmetre de Mallorca i, en segon lloc, per relegar a la dona mallorquina a un discret segon pla on, segons Margalida Pujals, s'havien de “resignar i representar el paper de dona casta, mare i amant del seu marit”⁹⁶.

El primer cop que es parlà obertament dels picadors a la premsa fou a un reportatge publicat a la revista *Cort*, l'any 1962. El seu autor, que des de l'anonimat signa amb el pseudònim H.H., es refereix despectivament a ells com *mosquitos*, i vincula el seu origen amb el boom turístic: “Este fenómeno no ha nacido por generación espontanea, sino que el germen lo importó el turismo que ahora soporta –con no poca alegría– los efectos de la epidemia”⁹⁷. La descripció dels picadors que ofereix l'extens article “Mallorca, paraíso de los mosquitos” ens ofereix un retrat d'un conjunt d'individus de comportament parasitari i d'actituds amorals i primitives que eren considerades com a perjudicials per a la imatge pública dels amfitrions mallorquins:

“El mosquito está junto a la barra de un bar, puntual a la cita intuida desde siempre, como atento a una llamada ancestral que le obligará con su grito poderoso a esperar la llamada de las muchachas desconocidas que han llegado de vacaciones. De vacaciones de todo: de clima, de trabajo, de dignidad tal vez. ¿Qué hace entonces el mosquito? Espera. Espera que pasen los minutos, a que vuelva a sonar la misma canción, a que las botellas del bar descarguen dos centímetros más de su contenido. Guarda que los

⁹³ Morlà, Toni (2002): *Memòries d'un brusquer: diccionari dels anys 60 i 70*. Ed. Clayton's Book S.L, Palma, pp. 152-153.

⁹⁴ *Ibidem*, pp. 12-13.

⁹⁵ DDAA (1958): *Normas de decencia cristiana*. Ed. Secretariado del Episcopado Español, Madrid, p. 31.

⁹⁶ Pujals i Mas, Margalida (2002): *Oci als seixanta: música, cançó i sales de festa*. Ed. Cort, Palma, p. 23.

⁹⁷ *Cort*, 1 d'octubre de 1962, núm. 432, p. 8

hados se vuelvan propicios, que la mentida displicencia de su mirada choque con los ojos pálidos que han llegado del Norte, a que el champán cosquillee el pensamiento, a que llegue el momento de la tercera ronda (...) La impresión del mosquiterismo, por ejemplo, resulta nefasto para todos nosotros. ¿Qué impresión han de llevarse, de nuestros muchachos, las extranjeras? ¿Qué rendimiento en el trabajo pueden dar nuestros mosquitos la mañana siguiente? ¿Qué males físicos no pueden desarrollarse en el campo fisiológico? ¿Qué ruina moral no representa el caso?”.⁹⁸

El gran número de joves, fossin d'origen mallorquí o peninsular, que van fer del seu centre de flirteig les zones costaneres arribà al seu paroxisme l'estiu de 1966. L'agost, el diari alemany *Die Zeit* informava de les nombroses molèsties provocades pels picadors illencs a les turistes estrangeres i lamentava que les autoritats locals no possessin fre a un fenomen que perjudicava clarament el bon nom que s'havia fet Mallorca com a destinació turística. Per tal de posar-hi remei, el diari *Baleares* inicià aquell mateix mes la campanya “Mantengamos limpia Mallorca de picadores y gamberros”, amb la qual es pretenia conscienciar a la societat –als joves, sobretot– de la necessitat de ser respectuosos amb les turistes per tal de netejar la imatge de l'illa. Aquesta campanya incloïa testimonis, cartes i articles a favor o en contra dels picadors; un document a destacar, a mode d'exemple, és el d'una jove estrangera que publica un escrit anònim en forma de carta oberta dirigida als picadors: “No seáis tan engreídos, sres. picadores mallorquinas”, escriu la turista. “Ni la extranjera es tan tonta y ligera como se dice aquí, ni sois vosotros tan irresistibles como creéis. Lo que pasa es que tenemos una educación muy diferente a las mallorquinas (...) No os pongáis tan bajo, por favor, y dejadnos en paz de una vez. Así podrían estas turistas que vienen por varios días disfrutar tranquilamente de la playa y de las playas de Palma sin estar molestadas constantemente por los Don Juanes baratos y nosotras tendríamos mejor concepto de los mallorquinas”⁹⁹.

Aquesta mala imatge dels picadors es perpetuaria al llarg dels anys, si bé textos posteriors han sortit en la seva defensa. Un exemple destacat és el de Morlà, que ofereix al seu relat una descripció positiva d'aquest fenomen: “El contacte de estrangeres i joves mallorquins, exòtics i sempre ben disposats, es traduïa en una simbiosi de reciprocitat que interessava i beneficiava per igual a les dues parts: la forana i la visitant (...) Els picadors no utilitzaven en cap moment la violència ni cap argument per coaccionar les turistes; eren, en general, uns amants de les dones, les adoraven, les estimaven i, gairebé, només vivien per a elles (...) Els picadors tenien un tracte molt respectuós amb les estrangeres i elles, en general, se sentien molt atretes per l'home mallorquí”¹⁰⁰. Tan controvertits com mitificats, els picadors seran un símbol d'aquella nova Mallorca dels anys seixanta i setanta, però també els grans protagonistes del despertar sexual d'una illa fins aleshores reprimida tant pel règim com per l'Església.

⁹⁸ Cort, 1 d'octubre de 1962, núm. 432, p. 8

⁹⁹ *Baleares*, 21 d'agost de 1966, p. 7.

¹⁰⁰ Morlà, Toni (2001): *Memòries d'un brusquer: diccionari dels anys 60 i 70*. Ed. Clayton's Book S.L, Palma, pp. 22, 24 i 151-152.

3. La situació musical de Mallorca als anys cinquanta.

L'autarquia política del franquisme, juntament amb les limitacions que afectaven l'oci com a conseqüència de la postguerra, explica en bona part l'existència d'un panorama musical gris i estancat a nivell popular: la denominada "cançión española", amb ramificacions tan conegudes com el pasdoble o la copla, era la demostració més clara d'un immobilisme cultural que quedà reflectit a cançons de l'època com "Banderita, tú eres roja", "Mi jaca" o "Campanera". "Tot plegat d'un andalusisme alienant i embafador que no tenia res a veure amb els aires innovadors i subversius que venien d'Amèrica i Europa i que sacsejaven la joventut de molts d'indrets del món", matisa el músic Tomeu Matamalas¹⁰¹. Segons E. Álvarez-Cañizares, el franquisme havia heretat una tradició musical ja rànica i obsoleta, i, en comptes de renovar-la, la potencià¹⁰², al igual que la música clàssica, que experimentà un notable estímulo gràcies a figures com Joan Maria Thomàs o Ekitay Ahn, i el sorgiment de la primera delegació provincial de Juventudes Musicales, l'any 1956.

Mallorca ballava al ritme del pasdoble o els tradicionals copeos quan, poc a poc, comencen a introduir-se noves tendències que acaben per encisar al jovent local: el bolero, el fox-trot, la rumba, el txa-txa-txa, la ranxera, el mambo... Nous registres que, d'altra banda, provocaren un sentiment de rebuig entre el públic més conservador. Mostra d'això la trobem a aquesta carta, signada per "Un grupo de aficionados a la música de verdad" i publicada l'any 1959 a la revista *Cort*:

"A mi me gusta la música. Hace tiempo, mucho desde luego, que de vez en cuando me era agradable escuchar algún concierto en distintos lugares de Palma. Pero aquella filarmónica y a la par estupenda costumbre... se ha perdido por completo. Los altavoces cargados de absurdo estruendo de música exótica ha pulverizado aquella música castiza y española (...) Nuestros oídos ya no perciben la alegría que se desprendía de nuestros pasodobles ni de las obras de nuestro género chico. ¿Por qué no hacemos campana en el sentido de 'resucitar' aquella música fresca y deliciosa de antaño? Que se queden los absurdos jovencitos de ahora con sus mambos y sus rock and rolls. Que se queden con estos ruidos de batería de cocina y nos dejen a nosotros – que aún conservamos el gusto– toda la melodía y salero de la música netamente española que nos legaron como un dote de orgullo nuestros grandes maestros"¹⁰³.

A la segona meitat dels anys cinquanta començà a fer-se de cada vegada més evident que quelcom estava canviant a la música espanyola: les antigues orquestres passen el testimoni generacional als nous conjunts, un canvi que queda perfectament reflectit del pas de Los Transhumantes a Los Javaloyas. I al mateix temps que augmentava el número de sales de festa, els joves mallorquins començaren a fer del ball un important ritual dels caps de setmana, la qual cosa no sempre fou ben vista. Sigui com sigui, la llavor del canvi estava en plena germinació.

¹⁰¹ Matamalas, Tomeu (2012): *Paradise of Love: crònica d'una època*. Ed. Món de Llibres, Manacor, p. 26.

¹⁰² DDAA (1977): *La cultura española durante el franquismo*. Ed. Mensajero, Bilbao, p. 337.

¹⁰³ *Cort*, núm. 345, 7 de març de 1959, p. 2.

3.1. Context general.

“La canción nacional fue un feudo de damas lastimeras, lloronas, desdichadas, de mayor aceptación que su variante masculina de patriotas, chulos y desdeñosos que le propiciaron cierto aire racial”.

E. Álvarez-Cañizares.

No es pot entendre tot allò que passa a la música dels anys seixanta a Mallorca – i, per extensió, a les Illes Balears– sense primer haver fixat la vista en la dècada prèvia; remuntar-se cap als cinquanta, o fins i tot el darrer tram dels quaranta, resulta una retrospectiva obligada per comprendre la importància de tots els canvis culturals que es viuen i com afecten a la seva societat.

La situació de Mallorca als anys cinquanta no era gaire diferent a la de la resta de l'Estat: el règim havia creat un model de cultura, única i homogeneïtzada, on la matèria musical passava per un fort filtre de control i censura. Per això, aquests són uns moments en els quals s'emfatitzà el patriotisme per sobre de la qualitat artística del producte final; es cercava espanyolitzar com fos els gusts, aficions i preferències de la societat amb la intenció de legitimar el nou ordre polític i, també, consolidar una clara dominació cultural iniciada just a les acaballes de la Guerra Civil.

Dins d'aquest context, l'oci hi jugarà un paper cada cop més important. Als anys quaranta, les activitats d'entreteniment i esbarjo quedaren considerablement limitades quan el treball es va convertir en la prioritat absoluta de cada ciutadà, alhora que les vacances, en paraules de Margalida Pujals, eren pràcticament un somni per a la classe treballadora¹⁰⁴. La lenta reconstrucció d'un país esquinçat pel conflicte bèl·lic va fer que les activitats d'oci quedessin soterrades baix l'obligació i la responsabilitat del treball; d'aquesta manera s'entén que les innovacions tecnològiques destinades al temps lliure – com la televisió o els tocadiscs– entrin a l'Estat Espanyol amb major retràs en comparació a la resta de països occidentals. D'altra banda, l'Església mantingué una actitud reticent cap a tot allò que impliqués innovació: així, tatlant de “moralment perillosos” al cinema, la televisió o fins i tot música moderna, es provocà que la societat espanyola d'aleshores, confosa i reprimida, anés acceptant-los amb una lentitud major que no pas la resta de ciutadans europeus.

Per tant, als anys quaranta la població mallorquina ocupava les seves poques hores d'oci en activitats familiars, que, per exemple, anaven des de visites ocasionals al cinema o l'assistència a espectacles de tauromàquia. A mesura que ens acostem a la dècada següent, s'observa com s'amplia el ventall de possibilitats d'entreteniment amb l'impuls d'altres activitats d'esbarjo, com el teatre o l'esport, amb el futbol com a protagonista indiscutible; en canvi, la música, sotmesa als mateixos principis ideològics del règim i l'Església, estava situada a un pla més discret.

¹⁰⁴ Pujals i Mas, Margalida (2002): *Oci als seixanta: música, cançó i sales de festa*. Ed. Cort, Palma, p. 14. També és adient destacar les paraules que José Monleón dedicà a aquest aspecte: “Durante siglos, el tema (del ocio) fue imposible por la sencilla razón de que los obreros no tenían tiempo libre que administrar. Al que le tocaba trabajar no le cabía sino hacerlo todo el tiempo que su cuerpo era capaz de aguantar”. Monleón, José: “Mallorca, además del turismo” dins *Triunfo*, núm. 69, agost de 1965, p. 34.

Cal destacar l'important paper de la música clàssica, una preponderància que es reflecteix amb l'alt número de concerts i actes culturals centrats en les obres dels autors espanyols més reconeguts del segle XIX i XX, com Manuel de Falla, Isaac Albéniz o Enrique Granados. En el cas de Mallorca, destaca l'important paper que va tenir Joan Maria Thomàs: l'intèrpret i compositor palmèsà desenvolupà un important paper com a difusor de l'obra de Ígor Stravinsky o Claude Debussy entre el públic local. Una de les majors fites aconseguides per Thomàs fou la creació, l'any 1931, de la Capella Clàssica de Mallorca, considerada l'agrupació coral més prestigiosa de l'illa¹⁰⁵. Posteriorment, a la dècada dels anys cinquanta, realitzà altres importants activitats, com la fundació del Coro Hispánico de Mallorca (1951) o l'organització dels Festivals de Bellver (1951-1954) juntament amb el poeta nord-americà Clyde Robinson; es tractava d'una sèrie d'espectacles enfocats a un públic turístic on es narraven, amb música de fons, els episodis més destacats de la història de Mallorca. També cal destacar els concerts que, a mode d'homenatge, va organitzar sobre les figures de Manuel de Falla (1953), Antoni Noguera (1954) i Wolfgang Amadeus Mozart (1956).

Un altre dels successos més importants dins l'escena clàssica mallorquina és el sorgiment de les anomenades Juventudes Musicales, una associació cultural que, basant-se en el model francès de les *Jeunesses Musicales*, es dedicà al foment de l'educació i difusió musical mitjançant iniciatives com concerts, recitals o audicions de discos. Amb el suport del coreà Ekitay Ahn, director de l'Orquestra Simfònica de Palma, o el propi Joan Maria Thomàs, la primera delegació provincial es fundà a Palma, el 26 d'octubre de 1956, amb Joan Moll Marquès com a primer president; era una data relativament tardana si tenim present que Madrid i Barcelona constituïren les seves respectives delegacions l'any 1952. No obstant això, l'èxit de l'experiència fou notable i només deu anys després les Juventudes Musicales ja tenien delegacions a Manacor, Inca, Sóller, Pollença, Son Servera i Capdepera.

Front la música clàssica, d'un notable component elitista i acadèmic, hi trobem un altre corrent de caràcter tradicional, enfocat a les classes populars, i que es bifurca en dues manifestacions diferenciades: per una banda, la música típicament mallorquina representada pel ball de bot i els boleros i, per l'altra, l'anomenada *canción española*, fortament recolzada pel règim a un temps d'exaltació patriòtica.

Acabada la Guerra Civil, la música popular mallorquina –l'única que podia utilitzar el català a les seves lletres– formà part d'un considerable número d'espectacles de caire regionalista, on el pes estètic de la dansa o les vestimentes tradicionals hi jugaven un paper preminent. “Ese apego a la tradición, ese culto apasionado y devoto a nuestras viejas cosas y a nuestras viejas costumbres, ha hecho de Mallorca una isla con personalidad propia y acusada que llama poderosamente la atención de todo aquel que nos visita”, escribia Gaspar Sabater. “No es extraño, pues, que la exhibición de nuestros cantos y bailes populares constituyan para el turismo espectáculos inolvidables. De ahí su proliferación y de ahí el cultivo que de ellos se hace en casi todos los pueblos y

¹⁰⁵ Buades i Juan, Josep Maria (2001): *Intel·lectuals i producció cultural a Mallorca durant el franquisme (1969-1975)*. Ed. Cort, Palma, p. 285.

aldeas mallorquinas”¹⁰⁶. L’estil rep una forta embranzida als anys cinquanta, quan Mallorca passà a organitzar el Certamen Internacional de grups de Folklore: la seva primera edició es celebrà el 28 de maig de 1951 al Teatre Balear (Palma). Això coincideix amb l’aparició o consolidació d’agrupacions folklòriques que contribuïren a popularitzar una mica més la música tradicional local: Aires Mallorquins des Pont d’Inca, Brot de Taronger de Sóller, Dansadors de la Vall d’Or, Balls de Mallorca, Les Collidores de Son Ametller o Aires de Muntanya de Selva són alguns exemples. D’aquesta darrera, una de les més conegudes a tota l’illa, Llorenç Capellà escriu el següent:

“La agrupación folclórica Aires de Muntanya, fundada por dos solteronas, beatas, hijas de militar y encuadradas entre lo que la derecha vino a denominar gente de orden, apostaban por las sagradas tradiciones desde una óptica clerical y cedista. La imagen de un regionalismo anclado en un ayer idealizado y evocador de unos sentimientos ensalzados desde los púlpitos, entroncaba perfectamente con el españolismo integrador de falangistas, conservadores y militares, lo que acredita a Aires de Muntanya como un reflejo de la Mallorca que los vencedores llevaban en el corazón”¹⁰⁷.

La intensificació del turisme a la segona meitat dels anys cinquanta va contribuir a reforçar el pes de la música folklòrica mallorquina: d’aquesta forma, el ball de bot i els boleros esdevingueren espectacles d’exhibició davant el nombrós públic estranger. La possibilitat de fer negoci a ritme del “Copeo de muntanya”, “Jota de pagesia” o “Sa ximbomba” s’incrementà quan comencen a fer-se les primeres compilacions discogràfiques amb folk típicament illenc, a mode de souvenir. Els primer exemples són EP’s com *Mallorca y su música* (1956) i *Mallorca y sus danzas* (1958) de l’Agrupació Folklòrica de Valldemossa, *Coros y danzas de Mallorca* (1958) d’Agrupació Aires Mallorquins des Pont d’Inca o el primer LP *Fiesta en Mallorca* (1957) del Grup Aires de Muntanya de Selva.

De forma paral·lela, hi ha una potenciació més que evident dels sons folklòrics importats –o imposats, segons la lectura que fem– d’Andalusia i Castella, que poc o res tenien a veure amb la música típica de l’illa: així, a la llarga, els joves mallorquins passaran d’escoltar-la a també tocar-la. “En Mallorca, sea por afinidad de caracteres, sea porque el mar nos trae a todos ilusión de ser un poco románticos, también somos, son nuestros jóvenes, filarmónicos, armoniosos y “dansaires”, explicava l’any 1955 Julio Garcia, cap del Sindicat Provincial de l’Espectacle a les Balears. “Interpretan no solo lo regional que denominamos folklórico, sino el arte regional español, lo típico de nuestras regiones españolas, lo mismo que la jota navarra que la aragonesa; los fandangos de Huelva; las bulerías, las tarantas de Linares, las sevillanas, etc.”¹⁰⁸.

¹⁰⁶ *Cort*, núm. 277, 28 de juliol de 1956, p. 2.

¹⁰⁷ *Brisas*, núm. 585, 5 de juliol de 1998, p. 21.

¹⁰⁸ *Cort*, núm. 244, 23 d’abril de 1955, p. 20.

Dins d'aquesta línia, el tipus de música que més s'escoltava a la Mallorca dels anys cinquanta és la denominada *canción española*, amb la copla andalusa com a màxima representant. Entre els anys quaranta i cinquanta, aquest serà un gènere d'indiscutible importància; tanta que, de fet, capitalitzarà pràcticament tot el gruix d'espectacles artístics i musicals que es duran a terme a tot l'Estat. A diferència de qualsevol altre modalitat musical, la cançó espanyola catapultarà a la fama a tota una sèrie d'intèrprets, tant masculins (Miguel de Molina, Angelillo, Antonio Molina, Juanito Valderrama, Rafael Farina,...) com femenins (Concha Piquer, Juanita Reina, Estrellita Castro, Perlita de Huelva...), fent de l'Estat "un feudo de damas lastimeras, lloronas, desdichadas, de mayor aceptación que su variante masculina de patriotas, chulos y desdeñosos que le propiciaron cierto aire racial"¹⁰⁹. Aquesta primera generació d'estrelles donà pas a una segona fornada que va contribuir a un major arrelament de la cançó espanyola entre el públic; la gran rellevància mediàtica aconseguida mitjançant el cinema i la publicitat, sumada a les mateixes simpaties del règim, explica el triomf musical de nous artistes com Sara Montiel, Marifé de Triana, Manolo Escobar i el nin prodigi Joselito.

Dintre d'una lírica passional i castissa, plena d'amors, desamors i gelosies, hi havia un clar rerefons d'un sentimentalisme patriòtic. Els ritmes festius i triomfalistes del pasdoble, l'estil on més explícitament es manifesta el nacionalisme espanyol, seran uns dels grans protagonistes de la crònica musical d'aquesta etapa històrica: "Banderita, tú eres roja", "España cañí" o "Suspiros de España", juntament amb "Francisco Alegre" o "Mi jaca", foren algunes de les tonades més emblemàtiques d'aquell període, anticipant l'èxit de posteriors pasdobles com "Y viva España" als anys setanta. "Fue un género socorrido por todos los autores musicales del momento, ya fuesen de zarzuela o de música española", afirma Álvarez-Cañizares. "El pasodoble fue, sin embargo, un poco perdedor debido a la moral nacional-católica de los primeros años de posguerra. Por ser un ritmo que animaba al baile y por ser el baile algo condenado por la Iglesia de entonces, el pasodoble hubo de esperar pacientemente su hora. Y su hora llegó con el apogeo de la Fiesta Nacional. Con el resurgir de los toros, se compusieron infinidad de estos temas que animaban cualquier corrida"¹¹⁰.

Mallorca també va viure de ple aquella època daurada del pasdoble: petites orquestrines amateurs es dedicaven a animar l'ambient a les places de toros, al mateix temps que als escenaris dels teatres Principal i Líric de Palma hi triomfaven figures com Juanita Reina, Antonio Molina o Lola Flores. No obstant això, el gran referent de la cançó espanyola a nivell local fou Margalida Rodríguez, coneguda artísticament com Estrellita de Palma. "Estrellita trajo un nuevo estilo al cancionero español" escriuria Llorenç Capellà. "Su voz no era un gemido ni un susurro. Más bien era temperamental y contaba sus historias sin imprimirles el tono quejica de quien está pidiendo perdón"¹¹¹.

L'artista, especialitzada en els pasdobles, començà la seva trajectòria musical a finals dels anys quaranta, però fou a la dècada següent quan començà a fer-se coneguda

¹⁰⁹ DDAA (1977): *La cultura española durante el franquismo*. Ed. Mensajero, Bilbao, p. 340.

¹¹⁰ *Ibidem*, p. 343.

¹¹¹ *Brisas*, núm. 562, 19 de noviembre de 1997, p. 21.

gràcies als seus primers èxits, “¡Qué bonito es el querer!” (1951) o “Manolo de mis amores” (1952). Després d’innombrables concerts per la Península, el 29 de maig de 1957 reaparegué a Palma per presentar l’espectacle “de arte español” *Estrella de España*. Aleshores, el diari *Última Hora* ja la qualificava com “la màxima figura de la canci3n”¹¹². Fou l’any 1958 quan aconseguí els seus dos majors èxits musicals amb “Tanto tienes, tanto vales” i la versió de “Campanera”, una cançó escrita originalment per la sevillana Ana M^a Catalán i popularitzada per Joselito, “*el pequeño ruiseñor*”. El 23 d’octubre d’aquell mateix any actuà al Teatre Principal amb l’espectacle *Campanera*, aconseguint un dels majors èxits de la temporada: indubtablement, Estrellita de Palma es trobava a la cima de la seva trajectòria artística.

Malgrat el bon moment que vivia la cançó espanyola, aquesta començava a donar clars símptomes de desgast a mesura que s’acostava la nova dècada dels seixanta. “El cisne estaba cantando de una manera aflamencada, pero presagiándola en definitiva, su propia muerte”, subratlla Álvarez-Cañizares¹¹³. La constant repetició dels mateixos esquemes musicals al llarg de pràcticament dues dècades va conduir a un estancament progressiu, la qual cosa provocà que la societat comencés a mostrar interès per altres gèneres d’origen estranger: per això, el bolero, el fox-trot, la rumba, el txa-txa-txa, la ranxera o les havaneres aniran arrelant poc a poc entre el públic jove.

Especialment destacables són els gèneres importats de la Cuba pre-revolucionària, com el txa-txa-txa, el mambo, la havanera i, sobretot, el bolero: tant, que alguns intèrprets arriben a convertir-se en autèntics ídols pel públic mallorquí. És el cas d’Antonio Machín, un artista que, des de mitjans dels anys quaranta fins la seva mort el 1977, actuà a l’illa en in comptables ocasions. Joan Crespí, antic propietari de la sala de festes Trocadero, assegurava a una entrevista que una de les cançons més famoses de l’artista cubà, “Angelitos negros”, fou escrita a Mallorca l’any 1947: “(Machín) trabajaba en esta sala cuando compuso “Angelitos Negros” y me pidió tres días de permiso para ir a Barcelona a grabarla”¹¹⁴.

L’impacte del bolero també es deixà sentir en altres artistes de Mallorca, com Bonet de Sant Pere i, molt especialment, Jorge Sepúlveda, resident a l’illa però d’origen valencià. Just a aquells moments, l’emblemàtica “Bésame mucho” començava a popularitzar-se de nou, després d’anys de prohibicions i censura per una lletra qualificada aleshores d’immoral. Abans de que el xilè Lucho Gatica l’enregistrés amb gran èxit l’any 1953, les autoritats polítiques locals sancionaren a Joan Seguí, cap de l’orquestra Inca Jazz, amb una multa per haver-la interpretat a un dels seus concerts¹¹⁵. De la mateixa forma, Miguel de Villa, un cantant assidu als escenaris de Los Pinos va rebre una sanció exemplar per haver-se atrevit a cantar en públic el controvertit bolero, a principis dels anys quaranta¹¹⁶. “Se pagaron más multas por interpretar “Bésame

¹¹² *Última Hora*, 27 de maig de 1957, p. 14.

¹¹³ DDAA (1977): *La cultura española durante el franquismo*. Ed. Mensajero, Bilbao, 1977, p. 340.

¹¹⁴ *Última Hora*, 26 de setembre de 1975, p. 13.

¹¹⁵ *Brisas*, núm. 1132, 10 de gener de 2009, p. 18.

¹¹⁶ Capellà, Llorenç (1999): *La Mallorca del clavell*. Ed. Di7, Binissalem, p. 117.

mucho” que las que pueden recolectarse por exceso de velocidad en las carreteras españolas un fin de año”, escriuria Capellà¹¹⁷.

Tot i penetrar d’una forma més lenta, la presència de la música nord-americana també quedà reflectida quan algunes de les orquestres mallorquines incorporen als seus repertori peces de foxtrot, madison, swing i boogie-woogie. D’altra banda, el jazz gaudia d’un menor pes, tot i que alguns dels músics locals (Bonet de Sant Pere, Tony Tous o Salvador Font ‘Mantequilla’, entre d’altres) començaren a reivindicar-lo des dels anys primers cinquanta, abans del boom que viuria el gènere la dècada posterior. Mèxic també fou un altre element d’inspiració per a l’escena musical mallorquina: les ranxeres, sumades a l’important pes estètic de les vestimentes mariatxis, suposaren una nota de color i exotisme per l’illa i expliquen els sorgiment de Los Aztecas. Aquest quintet amb vocalista femenina (Luci) va centrar el seu repertori en una selecció de clàssics dels típics *corridos* mexicans, tot i que no van gaudir de massa èxit o reconeixement a diferència de Los Mejicanos, que aparegueren anys després amb Paco Ballinas al seu capdavant.

Tot i que la cançó espanyola seguia jugant un paper preminent, la introducció d’aquestes noves alternatives musicals esquerdà el seu monopoli, anticipant la gran revolució que es viuria a Mallorca a partir de la nova dècada.

3.2. Els locals i les sales de festa.

“Tito’s sigue llenando. La Posada de Jack el Negro, abarrotada. En el Club Palma, de bote en bote. En el Hostal Bonanova no se cabe. En Trébol, no se puede dar un paso. En Rosales faltan mesas. En Olimpia, un exitazo. En Villa Rosa, lleno absoluto. Pero... ¿Es que de verdad, hay tanto público para todos?”

Emilio Moreno

Al marge d’altres activitats d’esbarjo com l’esport, la tauromàquia o el cinema, a la Mallorca de finals dels anys quaranta comença a intensificar-se el fenomen de les anomenades sales de festa; tot i la manca d’informació i llacunes que pot arribar a existir sobre elles, són les grans protagonistes de l’oci nocturn de tota una generació de mallorquins que cercava noves sensacions per distanciar-se del clima castís dels pasdobles i la cançó espanyola. Aquí radica la gran importància que van tenir aquests locals especialitzats en activitats heterogènies: des de les actuacions en directe als grans balls o, fins i tot, projeccions de pel·lícules a mode d’improvisada sala de cinema. Se’n documenten prop d’una cinquantena a la Mallorca de finals dels quaranta, una xifra que anirà augmentant considerablement amb el pas dels anys, en consonància amb el creixement turístic. El públic estranger fou, de fet, qui de forma inconscient s’encarregà d’estimular aquella indústria nocturna, al demandar alternatives d’oci a una illa aleshores especialitzada en oferir sol, platja i calma.

El principal nucli el trobem a Palma, on aproximadament es concentrava una trentena de sales de festa que formaven una xarxa d’importants i prestigiosos locals

¹¹⁷ *Brisas*, núm. 1132, 10 de gener de 2009, p. 18.

nocturns. Al capdavant hi estava Tito's, inaugurat l'any 1935 i aleshores considerat com el més popular de Palma; també gaudiren d'una gran popularitat altres sales com Trocadero (1942-1976), Salón Ibiza (1949-1979), Salón Rosales (1946-1953), Trébol (1942-1956), Jack el Negro (1950-1980) o La Cubana (1955-1971). Així descrivia l'argentí Emilio Moreno a l'any 1950 l'ambient nocturn d'aquella nova Palma: “Tito's sigue llenando. La Posada de Jack el Negro, abarrotada. En el Club Palma, de bote en bote. En el Hostal Bonanova no se cabe. En Trébol, no se puede dar un paso. En Rosales faltan mesas. En Olimpia, un exitazo. En Villa Rosa, lleno absoluto. Pero... ¿Es que de verdad, hay tanto público para todos?”¹¹⁸.

Baix el lema de “Abierto todas las noches”, Tito's començà la seva activitat l'any 1935 amb Antoni Capllonch Betti com a director¹¹⁹, quedant interrompuda l'any següent amb l'esclat de la Guerra Civil. Segons Ernest Felani, component de l'orquestra Los Transhumantes, el local rep el seu nom del seu propietari, un enigmàtic empresari italià anomenat Tito. “Y antes –afegeix el músic– había sido propietario un inglés que dejó la llave en la cerradura y que se fue sin pagar ni a un solo acreedor. ¡La que se armó!”¹²⁰.

Acabat el conflicte bèl·lic, Tito's començà a distingir-se per una ambiciosa programació on es barrejava la música en viu i la dansa. A principis dels anys cinquanta Jaime Camino es convertí en el nou director de la sala: organitzà els primers espectacles de grans dimensions, que sovint incloïen a més d'una vintena d'artistes sobre l'escenari, la qual cosa va repercutir en el preu de l'entrada: 25 pessetes. Aquesta xifra la convertia en la sala de festes més cara de l'illa, un preu que aniria pujant de forma progressiva amb l'afluència de turistes, cada cop més nombrosa, i l'augment del poder adquisitiu del jovent mallorquí.

L'any 1955 Antoni Ferrer assumeix la direcció del local, iniciant-se una nova etapa que culminà dos anys després amb un nou canvi de propietat i unes ambicioses reformes de les seves instal·lacions. Per això, 1957 marca el naixement d'un nou Tito's i l'inici d'un període d'absolut esplendor que es perllongarà al llarg de les dues dècades següents. El músic Toni Morlà escriu: “La plaça Gomila no hauria estat allò que ha estat sense Tito's. Tot l'estiu hi arribaven taxis un darrere l'altre contínuament. Els estrangers que baixaven d'aquests vehicles anaven elegantíssims. En arribar a Titos, un porter vestit tot de vermell amb botons daurats i gorra, els obria la porta. Hi entraven reis, prínceps, comtesses, duquesses, estadistes, actors i actrius de Hollywood (...) Tito's va donar prestigi internacional a Mallorca”¹²¹.

Un altre dels locals amb major concurrència i prestigi a Ciutat fou Trébol, una sala de festa inaugurada per Antoni Traveria –també propietari de Los Pinos i Trocadero– l'any 1946. Situada al carrer Benet Pons, obria quatre nits a la setmana fins

¹¹⁸ Cort, núm. 119, 8 de juliol de 1950, p. 19.

¹¹⁹ Enciclopèdia de Mallorca, Ed. Promomallorca, Palma, 1988-2004. Tom 17, p. 194.

¹²⁰ Brisas, núm. 457, 21 de gener de 1996, p. 20.

¹²¹ Morlà, Toni (2001): *Memòries d'un brusquer: diccionari dels anys 60 i 70*. Ed. Clayton's Book S.L, Palma, pp. 187-188.

que, a partir de 1950, s'amplià a cinc. Trébol ofería una programació basada en les actuacions en directe d'orquestrats com la Bolero, Trocantes i Musilandia, les més habituals als seus escenaris, a més d'incloure altres activitats alternatives, com concursos de cant o ball. Segons les cròniques de l'època, aquesta sala era coneguda per tenir la millor pista de ball de la ciutat i una decoració tan original que, ben aviat, la va convertir en centre d'atenció. A principis dels cinquanta, *Cort* descrivia a Trébol amb les següents paraules:

“Es un jardín de verano y esto en invierno es muy agradable. Hay una pérgola en el centro con un techo enrejado por el que se deja entrever el cielo y en el brillan mil estrellas. Las paredes no son tal, sino fachadas de casas veraniegas, copiadas de decorados de películas famosas; así, vemos allí representadas algunas fotografías de “Escuela de Sirenas”, “La señora Miniver”, etc... Y todo con un colorido y una combinación de luces que, en verdad, parece un lugar de ensueño”¹²².

Molt propera a Trébol s'hi trobava una altra de les sales històriques de l'oci nocturn a Palma: el Salón Rosales. El local, fundat per Llorenç Crespi l'any 1946, obria totes les nits i va destacar per reunir a la seva programació a les millors orquestrats mallorquines del seu moment, com la Brasil, Ritmo y Melodía, Ángeles Negros, o Los Suiners. L'any 1950 fou quan el director artístic Juan Giménez es posà al capdavant del local: baix la seva gestió, Rosales experimentà un notable creixement de la seva popularitat al contractar atraccions de prestigi internacional, com per exemple els mexicans Trío Calavera¹²³. Les actuacions de música en viu s'alternaren amb altres shows de temàtica humorística o, fins i tot, projeccions de pel·lícules a la pista de ball: aquesta varietat d'oferta, sumada a uns preus populars –considerablement més econòmics que els de Tito's– va fer que Rosales fos, ben aviat, una de les sales de festa més reconegudes de la primera meitat dels anys cinquanta.

Per la seva part, el Salón Ibiza –posteriorment conegut com Jartan's Club– va ser inaugurat la temporada de 1949. El local, que obria de dimecres a diumenge, va destacar aviat per la seva elegància, tal i com queda reflectit als articles de la premsa d'aleshores: “Se nota su ambiente de elegancia y distinción, que (...) harán de Ibiza el punto de reunión de la mejor sociedad de Palma. Mil detalles que nos sorprendieron gratamente: el servicio, la iluminación, la pista, las orquestas, las atracciones...”¹²⁴.

A la primera meitat de la dècada dels cinquanta, aquestes infraestructures dedicades a l'oci nocturn s'ampliaren considerablement amb l'aparició d'una trentena de noves sales de festa: començava, doncs, una nova etapa per Mallorca, on aquests locals comencen a competir entre si i cercar altres denominacions – com pista de ball o night-club– per fer més atractiva la seva proposta.

Un exemple d'aquests nous locals és la Posada de Jack el Negro –o simplement Jack el Negro– situada a Es Jonquet (Palma). Començà la seva activitat a l'estiu de

¹²² *Cort*, núm. 128, 11 de novembre de 1950, p. 16.

¹²³ *Cort*, núm. 171, 5 de juliol de 1951, p. 15.

¹²⁴ *Cort*, núm. 1950, 30 de setembre de 1950, p. 17.

1950, tot i que el seu propietari i fundador, Antoni Ferrer Duran (posteriorment director de Tito's) argumentava que la creació es remuntava a un any abans, a 1949¹²⁵. Batejat amb el mateix nom que la pel·lícula que el francès Julien Duvivier rodà a Palma (*Black Jack*, 1950), Jack el Negro es convertí en poc temps en el local de referència a la ciutat; Ferrer, que ja posseïa una àmplia experiència dins del sector com a fundador de la mítica bodega La Rambla, aconseguí aplicar amb èxit una innovadora fórmula d'oci on es combinava la música moderna, el folklore mallorquí, les vistes privilegiades sobre la badia de Palma i la gastronomia. “Cuando abrí La Posada (...) ya contaba con dos orquestas y el mejor chef de Mallorca, que era Miquel Barceló”, subratllava¹²⁶. Poc després de la seva inauguració, *Cort* publica un article on es descriu amb tota mena de detalls el nou local de moda:

“Decidimos visitar sin desplazarnos fuera de la ciudad, uno de los lugares más frescos y al mismo tiempo más deliciosamente atractivos. Claro está que nos referimos a la flamante Posada de Jack el Negro, lugar que ya no se precisa descubrir a nadie, porque todo el mundo ha podido comprobar que reúne todos los sugestivos encantos para ofrecer a sus visitantes la placidez de sus tardes y la distinción de ensueño de sus noches (...) (Turistas peninsulares y extranjeros) se muestran encantados del magnífico panorama que se contempla, desde la mole catedralicia hasta el Castillo de Bellver y abajo, a sus pies, el Paseo Marítimo con el puerto comercial y El Terreno al fondo. ¿No es esto espléndido? Pero, si interesante y sugestiva es la visión externa, más lo es todavía lo interno. Porque aquí, en la terraza veraniega de la Posada de Jack el Negro, ha sido montado todo, hasta el más insignificante detalle, con el más exquisito buen gusto, siguiendo las normas del más depurado tipismo mallorquín. Un detalle que agrada mucho, principalmente a los turistas, es el atuendo típico del personal. En suma, todo es típicamente mallorquín, desde el molino con sus aspas iluminadas, hasta los más pequeños motivos decorativos. Y el ambiente familiar, de distinción, invita a concurrir, aunque sólo sea para descansar, distraerse y matar el bochornoso calor y aburrimiento (...) Aparte de su estupendo servicio de bar y restaurante, se ofrecen las mejores atracciones, mientras, por otra parte, dos orquestas se cuidan, lográndolo sobradamente, de que se pueda bailar y danzar con verdadero placer. ¡Hay que ver el gran éxito que tienen las tardes en la posada! (...) Se nos informó que actuarán las mejores atracciones españolas y extranjeras que haya en España. La selección de los conjuntos que actúen, será lo que se hará con más cuidado y cariño. Y cada ocho o diez días cambio de programa con gratas sorpresas para la distinguida concurrencia”¹²⁷.

Un dels principals punt d'oci dels anys cinquanta es vertebrà al voltant del carrer Calvo Sotelo (actual Avinguda Joan Miró), que anava des de la plaça Gomila fins Cala Major. “Más allá de la plaza Gomila no había nada. Desde Gomila hasta el Hotel Nixe solamente había un bar: Ca Ses Rafaletes. Nadie pasaba más lejos de la plaza... a no ser

¹²⁵ *Brisas*, núm. 360, 13 de març de 1994, p. 19.

¹²⁶ *Ibidem*.

¹²⁷ *Cort*, núm. 119, 8 de juliol de 1950, p. 22.

que fuera en tranvía”¹²⁸, explicava la propietària del minúscul club Panchito¹²⁹, un dels primers locals d’oci nocturn que van sorgir a El Terreno. Poc temps aparegueren nous espais, com Carrussel, Scandia, Loa, Nico, Colorado, Noray, Dijon, California... Tants que, l’any 1963, es calcula que a la zona n’hi havia prop de mig centenar¹³⁰. La seva sala més emblemàtica fou La Cubana. Situada a un semisoterrani del carrer Calvo Sotelo (El Terreno), fou inaugurada l’any 1955 per Max Woiski, empresari i músic procedent de la Guaiana Neerlandesa. La seva línia musical, centrada gairebé exclusivament en ritmes caribenys i sud-americans, triomfà ràpidament i va servir de plataforma de llançament per alguns nous valors de la música mallorquina: és el cas del manacorí Guillem d’Efak, que començà la seva carrera a La Cubana actuant baix el nom de “Príncipe Guillermo”. “Un vespre, l’atzar li modificà el rumb de la vida quan s’hi presentà l’empresari de La Cubana per proposar-li que, si tenia un calçons negres i parlava anglès, anés a cantar al seu local”, escriu Bartomeu Mestre. “Però si no sé cantar –va dir en Guillem–. És igual –replicà l’empresari–, els blancs creuen que tots els negres en sabeu (...) A La Cubana, li posaren una brusa de mil colors i una maraca a cada mà i l’incorporaren a un grup que tocaven calipsos, salses i música del Carib”¹³¹.

La creixent demanda d’oci que generen els visitants estrangers fa que, ben aviat, Tito’s, Trocadero o Rosales estiguin diàriament estibats de gent. La possibilitat de fer negoci aprofitant que el turisme era un fenomen cada cop més intens, queda reflectit amb l’aparició de noves sales de festa a Palma destacant, per exemple, Calipso o Sésamo, entre d’altres. Així doncs, conscients de la prosperitat d’aquell negoci, els hotels incorporaran a la seva oferta de serveis night-clubs, sovint improvisats, a dintre de les seves instal·lacions, per tal d’atreure no tan sols als seus propis clients, sinó també als mateixos residents de l’illa. Per tant, a la darrera meitat de la dècada dels cinquanta, hotels com el Melià, Playa d’Or, Costa Azul o el San Francisco inauguraran les seves pròpies sales de festa, uns espais que, si bé aconsegueixen fer la competència a espais com Tito’s, La Cubana o Jack el Negro, en cap cas aconseguiran assolir la fama i prestigi que aquests darrers tenien. No obstant, cal destacar-ne dos força coneguts: El Caimán (Hotel Bristol) i El Chico (Hotel Bahía), inaugurats el 1956 i 1958 respectivament. Aquesta fórmula –hotel amb la seva pròpia sala de festa– serà especialment important als anys seixanta al crear-se una fortíssima demanda d’orquestrats i grups musicals per actuar en directe als seus escenaris.

Pel que respecta a la Part Forana –i més concretament els pobles d’interior– s’observa que l’evolució i desenvolupament de les sales de festa és molt més lenta en comparació a Palma: no gaudien ni del cosmopolitisme que sí tenia la capital mallorquina ni tampoc concentraven l’alta densitat de turistes que podia tenir aquesta, exceptuant municipis com Calvià o Lluçmajor. A més, aquí s’hi afegeix un important factor cultural: als pobles de l’interior de Mallorca estaven molt més arrelats els estils

¹²⁸ *Última Hora*, 8 d’octubre de 1963, p. 5.

¹²⁹ Panchito fou inaugurat el 1 de setembre de 1953. Posteriorment fou reconvertit a bar amb el nom Olé.

¹³⁰ *Última Hora*, 8 d’octubre de 1963, p. 5.

¹³¹ Mestre, Bartomeu (2010): *Balada d’en Guillem d’Efak*. Ed. Documenta Balear, Palma, pp. 50-51.

musicals tradicionals que no pas les noves tendències que es podien escoltar, per exemple, a La Cubana. Malgrat això, s'ha de destacar una fita en tota regla com és la fundació del Salón Rosa –posteriorment conegut com Sala Rex– a Sa Pobla: obrí les seves portes per primer cop l'any 1957 i, en pocs anys, ja era considerat un dels majors centres d'oci nocturn de la Part Forana.

D'aquesta forma, la Mallorca de finals dels anys cinquanta poc tenia a veure amb l'illa que era una dècada abans. El boom de les seves sales de festa va coincidir amb la visita d'estrelles de Hollywood com Errol Flynn, Lex Barker, Ava Gardner o Diana Dors, fent que la nit mallorquina gaudís d'un glamour especial que pocs altres indrets a l'Estat tenien. “Amb aquell boom ens adonarem que hi havia un altre món”, explica Pep Alba. “Aquells moments en els que, quan la Guardia Civil entrava a un bar i es feia, de cop, un silenci sepulcral, anaven quedant enrere. La nostra vida havia passat de ser en blanc i negre a ser una vida en color”¹³².

3.3. L'evolució de les orquestres: de Los Transhumantes a Los Javaloyas.

“No había músico sin bicicleta. ¿Cómo ibas a trasladarte a Tito's o Los Pinos, en El Terreno? Sólo había servicio de tranvía hasta medianoche. Sobre el escenario, los músicos, éramos unos dioses, pero, de madrugada, unos parias. Yo despertaba pasiones cantando “Bésame mucho”. ¿Y qué? Cerrábamos el local... y a pedalear”.

Joaquim Escanellas

Els nombrosos canvis socioculturals experimentats per la Mallorca d'aleshores només poden ser entesos fent una retrospectiva a través dels anys per tal de comprendre la seva pròpia evolució. Així, remuntant-nos en primer lloc a les dècades dels anys quaranta i cinquanta es pot entendre, amb major precisió, com penetren a l'illa bona part de les modes i tendències musicals que protagonitzaran els cinquanta, marcant a tota una generació de músics mallorquins.

Els anys cinquanta són, en matèria musical, una mena de frontissa entre l'antiguitat representada pels quaranta i la modernitat dels seixanta. A aquest període cronològic s'observa clarament com el model implantat per les orquestres de la postguerra segueix plenament vigent: la veu, el principal element melòdic, rivalitzava amb una secció de vents formada generalment per saxo, trompeta o clarinet. De la secció rítmica s'encarregava el contrabaix, al qual s'hi afegeix posteriorment la bateria com a element indispensable. La poca practicitat del piano, derivada de la seva grandària, provocà que moltes formacions musicals el substituïssin per instruments més petits i manejables, com el violí o l'acordió. Pel que respecta a la guitarra, aquesta, abans de ser electrificada, era utilitzada de forma irregular pels músics mallorquins

¹³² Entrevista a Pep Alba. Realitzada el dia 20 de maig de 2011.

abans dels anys cinquanta i, per això, no tindrà res d'estrany que a aquesta dècada – especialment a la primera meitat– moltes formacions prescindixin del seu ús.

Amb el canvi de dècada s'evidencia la clara tendència a reduir el seu número de components, per tal de que les orquestres siguin econòmicament rendibles tant pel empresari que les contracta com pels seus mateixos músics. El músic Emilio Moreno explicava d'aquesta forma el canvi: “Los tiempos cambian: antes, una orquesta de diez instrumentos necesitaba diez músicos. Ahora, para doce instrumentos, con siete músicos, hay bastante. Total: aumentos de orquestas y disminución del presupuesto para las empresas. ¡Qué bien! ¿Eh?”¹³³. Malgrat això, el model on s'inspiraren molts de músics mallorquins foren Los Transhumantes, tot un referent a nivell local que la converteix en l'orquestra més influent de la seva generació.

Certament, l'illa ja contava amb precedents força destacables com les orquestrines Lluçmajor (1930-1933) i Marvel (1934-1936). No obstant això, van ser Los Transhumantes qui aconseguiren una major rellevància; tanta que, de fet, rivalitzaren directament en fama i notorietat amb la prestigiosa orquestra catalana Rovira¹³⁴. “Fuimos la mejor orquesta española de su tiempo. Y lo afirmo con orgullo”, afirmava a una entrevista el seu bateria, Ernest Felani. “Incluso una vez, en Palma, en el Teatre Principal, se montó un mano a mano entre la Orquesta Rovira y nosotros, y nos llevamos de largo los mejores aplausos”¹³⁵.

L'origen de Los Transhumantes es remunta poc abans de l'esclat de Guerra Civil, fruit de la unió d'alguns reputats músics illencs. Per exemple, Felani havia acumulat una gran experiència des de mitjans dels anys vint al haver format part d'orquestres com la Mahjons Jazz. A més, té l'honor de haver passat a la història com el primer bateria mallorquí: “Abans d'ell, no n'hi havia hagut cap altre. Fou el primer”, explica el seu fill, Antoni. “Com que a Mallorca no hi havia cap instrument semblant a una bateria, ell va tenir que improvisar-ne una agafant un bombo d'aquests, de les típiques bandes municipals, afegint-li un rudimentari pedal. Després fabricà una caixa, on hi clavà amb tinxes un parxe de pell. Quan feia molta humitat, era impossible tocar aquell invent”¹³⁶.

Junt a Felani hi trobem també a Bartomeu de Lete (piano, veu; també antic component de la Mahjons Jazz) i Pere Singla (violí, saxo), català de naixement però criat a Cuba, on es formà a nivell musical. Temps després s'hi afegiria, el pianista Miquel Vicens Capó. Nascut a Felanitx el 1915, Vicens es traslladà amb els seus pares a l'Argentina entre els anys 1921-1924, època en la qual s'inicià en el món de la música gràcies al mestre Francesc Riera¹³⁷. Escriu Llorenç Capellà a *La Mallorca del Clavell*: “De Lete va jugar un paper decisiu, ja que va ser (...) qui va descobrir el jove Miquel Vicens a El Gato Negro, un cafè de meques del carrer de la Ferreria en el qual tocava

¹³³ Cort, núm. 119, 8 de juliol de 1950, p. 19.

¹³⁴ Capellà, Llorenç (1999): *La Mallorca del clavell*. Ed. Di7, Binissalem, p. 115.

¹³⁵ Brisas, núm. 457, 21 de gener de 1996, p. 21.

¹³⁶ Entrevista a Toni Felani. Realitzada el dia 6 d'abril de 2011.

¹³⁷ Enciclopèdia de Mallorca, Ed. Promomallorca, Palma, 1988-2004. Tom 18, p. 113.

el piano per un dur dia. L'estiu de 1936, Vicens havia retornat a Mallorca després d'acabar brillantment els seus estudis de música al conservatori de Madrid. L'esclat de la guerra el va sorprendre a Felanitx, i va veure's obligat a incorporar-se a files"¹³⁸.

A diferència d'altres orquestres de la seva generació, Los Transhumantes no van aturar la seva activitat amb l'esclat de la Guerra Civil¹³⁹, sinó que, al contrari, intensificaren el seu ritme de feina amb la incorporació de nous membres com Cosme Adrover, Miquel Massot, Joan Coll (també conegut com *Juanito Coll* o *El Viejo Duque*) i un jove palmesà anomenat Pere Bonet Mir que, amb el temps, passaria a la història de la música mallorquina amb el nom artístic de Bonet de Sant Pere. Fill dels santanyiners, Pere s'inicià en el món de la guitarra des de la seva mateixa infància als carrers del barri palmesà de Sant Pere. Després de les seves primers actuacions al Club de Regates Sagrera, començà a gaudir d'un creixent prestigi com a figura local després de les seves actuacions al Cafè Born i haver format part de l'orquestra de Tomeu Mayans, un estatus que s'incrementaria amb la seva posterior incorporació a Los Transhumantes, quan ja eren força coneguts a l'illa.

La data de l'entrada de Bonet a l'orquestra de Vicens i Felani és inexacta: la manca d'informació dificulta que es pugui fixar una data concreta, tot i que es pot situar a la primera meitat de 1937. Aleshores, Los Transhumantes assajaven al local del Cafè Espanyol¹⁴⁰, vora de l'església de la Santa Creu: el seu repertori era realment heterogeni, al mesclar versions de gèneres tan diferents com el swing, el tango o el bolero. Dins d'aquest context, l'aportació de Bonet a l'orquestra era doblement interessant. Per una banda, era dels pocs artistes mallorquins que era capaç de cantar en anglès¹⁴¹, un idioma molt poc emprat aleshores ja fos pel desconeixement que hi havia sobre ell o per la mateixa pressió del règim, contrari a que s'emprés a la cançó una altra llengua que no fos el castellà.

Per l'altra banda, Bonet, que apart de cantar tocava el saxo i el clarinet, es va distingir per ser l'únic músic illenc –i, possiblement, dels primers a tot l'Estat– que sabia tocar la guitarra hawaiana. El músic palmesà començà a aficionar-se a aquest tipus de so després d'haver vist el film *El Pagano de Tahiti* (*The Pagan*, 1929): “Vaig aprendre a tocar la guitarra hawaiana a ca meva, jo, tot sol. És un instrument de sis cordes d'acer, harmònicament molt difícil, amb un so molt especial i dolç, i amb diferents possibilitats d'afinació. El procés d'aprenentatge va ser lent: primer vaig aprendre a tocar una corda; després dues i així successivament fins arribar a les sis (...) Va ser després de veure la pel·lícula *El pagano de Tahiti*, perquè en aquella època

¹³⁸ Capellà, Llorenç (1999): *La Mallorca del clavell*. Ed. Di7, Binissalem, p. 115.

¹³⁹ El músic Antoni Felani recordava a l'entrevista realitzada el dia 6 d'abril de 2011 la següent anècdota: “Fins i tot en temps de guerra, mon pare va fer feina de músic. Moltes de matinades, quan tornava a casa, l'aturaven pel carrer la policia o els mobilitats, al crit de: “¿*Quien es usted?*”. Ell, doncs, els hi mostrava el carnet i els deia que era músic. El deixaven fer, pràcticament de seguida”.

¹⁴⁰ *Pòrtula*, núm. 237, juny de 2001, p. 18.

¹⁴¹ *Brisas*, núm. 392, 23 d'octubre de 1994, p. 20.

estaven de moda les pel·lícules ambientades en la Polinèsia. Em vaig interessar per aquells paisatges i per aquella música i... m'hi vaig posar!"¹⁴².

A finals de 1938, Bonet abandonà Los Transhumantes: la seva rivalitat amb Miquel Vicens era força coneguda per tots els seus components¹⁴³ però, a més, cercava millors expectatives professionals. Per això, donà el bot a la Península establint-se a Barcelona, on desenvolupà una intensa activitat musical amb les orquestres Gran Casino (1939-1940), Ramon Evaristo (1941) i Lluís Rovira (1941). Aquesta trajectòria el consolidà ràpidament com un dels artistes més populars del circuit català, una fama que augmentà quan, acompanyat per l'orquestra Gran Casino, va enregistrar el seu primer gran èxit: la cançó popular portuguesa "Tiroliro". Es convertia, doncs, en el primer mallorquí en enregistrar un disc de pissarra¹⁴⁴ i, també, en un dels artistes més cotitzats del seu moment a nivell nacional¹⁴⁵.

El buit que deixà Bonet a Los Transhumantes fou ràpidament ocupat per una jove debutant: la felanitxera Francesca Ramírez. Filla d'immigrants peninsulars, ben aviat aconseguí destacar com una de les figures femenines més importants de la música a Mallorca, exercint una considerable influència a posteriors vocalistes com Ina Sassi o Marujita Munar. "Des del primer dia, va suplir la inexperiència amb una veu excel·lent i amb un carisma indiscutible", escriuria Capellà, dècades després. "Francesca va ésser el símbol eròtic d'una dècada, la dels anys quaranta, a la qual, si exceptuem les folklòriques, la música lleugera era dominada per veus masculines. Francesca interpretava el bolero com ningú, i el bolero era, aleshores, el ritme més sensual. D'altra banda, el seu atreviment li va suposà assolir un títol força singular, com el d'haver estat la primera vocalista que, a Espanya, va sortir a actuar amb calçons en lloc de falda, trenta anys després que les parisenses possessin de moda la *jupe-culotte*"¹⁴⁶. Per la seva part, Pep Alba explica de la següent forma la importància de Ramírez a l'escena mallorquina: "Les primeres al·lotes mallorquines que es van dedicar a la música estaven molt protegides, especialment per la família. Els pares les acompanyaven, fins i tot, a cada actuació que feien... Però na Francesca no. Ella era un punt i apart. Un cop se'n va anar de casa seva, va dur una vida més moderna d'allò que la gent es podria pensar. Totes, absolutament totes les cantants mallorquines d'aquella època deien que era la reina absoluta: la que cantava millor, la més guapa, la més sensual, la que millor tipo tenia, i, sobretot, l'única que s'atrevia a fer coses que ningú més de l'illa podia fer"¹⁴⁷. A més, també cal destacar que Ramírez fou la primera artista femenina de Mallorca que, apart de cantar, es va penjar una guitarra a damunt d'un escenari.

Tot i la inestabilitat de la formació de Los Transhumantes –sotmesa sempre a constants canvis– l'any 1942 començà l'època de major èxit de l'orquestra mallorquina,

¹⁴² *Pòrtula*, núm. 237, p. 19.

¹⁴³ *Brisas*, núm. 665, 15 de gener de 2000, p. 26.

¹⁴⁴ *Cort*, núm. 410, 1 de novembre de 1961, p. 15.

¹⁴⁵ El mateix Bonet revelava a una entrevista que, a principis dels anys quaranta, s'arribà a gastar més de 30.000 pesetes una sola nit de bauxa. *Brisas*, núm. 28, 25 octubre de 1987, p. 12.

¹⁴⁶ Capellà, Llorenç (1999): *La Mallorca del clavell*. Ed. Di7, Binissalem, p. 115.

¹⁴⁷ Entrevista a Pep Alba. Realitzada el dia 20 de maig de 2011.

una notorietat que pràcticament es perllonga fins els finals de la dècada. Es convertirien en la primera formació musical de l'illa en entrar a un estudi discogràfic –en aquest cas, les instal·lacions de la Casa Odeón, a Barcelona– per enregistrar cançons com “Espiritual Transhumante” (1942), “No me pegues, mamá” (1942), “Querido Honolulu” (1944), “Tres melodías” (1944) o “Unos ojos son” (1948). L'abandonament de Ramírez, substituïda per Ina Sassi, anticipà un període d'instabilitat que finalitzà l'any 1949 amb la dissolució definitiva de Los Transhumantes quan Miquel Vicens decideix anar-se'n a Mèxic¹⁴⁸. Rivals, tant en prestigi com en reconeixement, Los Siete de Palma van ser, junt a Los Transhumantes, el gran exponent de la música mallorquina a la dècada dels quaranta. Es van formar a setembre de l'any 1942, just quan Bonet de Sant Pere tornà a Mallorca; originàriament, el grup es va concebre com a un quartet vocal del qual també formaven part Miquel Rosselló, Jaume Vilas i Josita Tenor. No obstant això, poc després el grup és reestructurat de nou, afegint-hi tant nous membres com instrumentistes: Miquel Rosselló (guitarra, veu), Jaume Villagrasa (baix), Benedicto (bateria), Josita Tenor (veu i, ocasionalment, guitarra), Joaquín Aza (piano), posteriorment substituït per Daniel Aracil, i, al capdavant, el propi Pere Bonet (veu, guitarra, saxo, clarinet i vibràfon).

Bonet de Sant Pere i Los Siete de Palma van debutar amb gran èxit al mític Saló Rigalt de Barcelona, el 3 d'octubre de 1942: seria l'inici d'una trajectòria meteòrica que arribaria a un dels seus punts àlgids quan, l'any 1943, enregistren la cançó “Raska yú” amb el segell discogràfic Regal. Miquel Vicens, de Los Transhumantes, explica l'origen d'aquesta cançó abans de que fos enregistrada per Los Siete de Palma: “Raska Yú” es una cancion antiquísima cubana, titulada “Bodas Negras”. Pedro Singla se la trajo de uno de sus viajes. Luego, Bartolomé de Lete y Bonet hicieron los arreglos (...) Una noche, en Tito's, Bonet y yo nos excedimos bebiendo peppermint y la interpretamos cubiertos con una sábana. Fue divertidísimo. Público y Transhumantes acabamos... ¡Y yo que sé como acabamos!”¹⁴⁹.

Ben aviat, aquella cançó es converteix en un gran èxit a nivell estatal: l'aferradissa tonada de Bonet, inspirada en “You, Rascal You” del nord-americà Louis Armstrong, agafava part de la seva lletra del poema “Boda Negra”, obra del colombià Julio Flórez. Això s'observa especialment a la primera estrofa de “Raska yú”:

*“Oigan la historia que contóme un día / el viejo enterrador de la comarca. / Era un
viejo a quien la suerte un día / su único bien le arrebató la Parca. / Todas las noches*

¹⁴⁸ Després de llargues gires per l'estranger i una intensa activitat musical que el portà a actuar a Canadà, Estats Units o Cuba, entre d'altres, Miquel Vicens tornà a Mallorca l'any 1971 seguint actiu a nivell musical. Pel que respecta a Francesca Ramírez, Llorenç Capellà escriu a La Mallorca del Clavell: “Va casar-se amb Pedro Singla i, ja desfeta l'orquestra, ambdós continuaren fent música de cabaret. Els anys seixanta actuaven als tuguris d'Algèria” (p. 115). Ernest Felani, membre de Los Transhumantes, afegeix a (*ve de la pàgina anterior*) la biografia del matrimoni Singla-Ramírez: “Singla que, aunque era catalán, se había educado en Cuba y era muy, muy liberal. Lo digo porque estoy convencido que él moldeó el carácter de Francisca (...) Murieron en Barcelona. En los años sesenta, mi hijo les topó casualmente en un tugurio de Argel. Actuaban allí, y a él le dieron una cierta pena. Francisca estaba ajada” (*Brisas*, núm. 457, 21 gener de 1996, p. 20).

¹⁴⁹ *Brisas*, núm. 392, 23 d'octubre de 1994, p. 20.

iba al cementerio / a visitar la tumba de su hermosa / y la gente murmuraba con misterio / “es un muerto escapado de la fosa”.

Per contra, al text original de “Boda negra”, datat de la darrera dècada del segle XIX, es pot llegir el següent:

“Oye la historia que contóme un día / el viejo enterrador de la comarca: / era un amante a quien por suerte impía / su dulce bien le arrebató la Parca. / Todas las noches iba al cementerio / a visitar la tumba de la hermosa; / la gente murmuraba con misterio: “es un muerto escapado de la fosa”.

La popular cançó de Bonet de Sant Pere i Los Siete de Palma posà de seguida en alerta a la censura franquista, especialment per la frase principal del tema (“*Raska yú, cuando mueras ¿qué harás tu?*”), interpretada erròniament com una crítica cap a la figura de Francisco Franco. La reproducció accidental d’aquesta cançó a un cinema de Saragossa, just quan s’emetien unes imatges del dictador al NO-DO provocà un escàndol sense precedents a nivell nacional¹⁵⁰.

Part de la polèmica venia donada per una lletra que, malgrat resulti força innocent a dia d’avui, era vista aleshores com tota una ofensa pels sectors més conservadors d’una societat dominada per un fort sentiment religiós. Frases com “*Su amistad con muchos esqueletos que salían bailando una sardana, mezclando sus voces de ultratumba con el croar de alguna rana*” o “*El guardian se decía con recelo: “Estos muertos se me han revolucionado”*” atemptaven, a la seva manera, contra l’idea del descans etern dels difunts. “Raska yú” va ésser qüestionada per la censura i va venir d’un pèl que no se’n prohibís la difusió”, escriu Llorenç Capellà. “Possiblement elsensors no l’entengueren. I per als defensors d’una dictadura, tot allò que no s’entén és digne de desconfiança. S’ha escrit que va ésser inicialment censurada, perquè el Pare Ripalda considerà que la lletra posava en dubte els novíssims de l’home: és a dir, mort, judici, infern i glòria”¹⁵¹. A Bonet, tot i subratllar que la lletra no tenia cap mena de connexió política¹⁵², aquella controvèrsia el serví per augmentar la seva popularitat, fins el punt de que a l’any 1943 aparegué a un cançoner de tirada nacional, *Los cuatro ases de la melodía* (Ed. Música del Sur) compartint protagonisme amb Rafael Medina, José Valero i Raúl Abril.

L’any 1943, Miquel Rosselló abandonà Los 7 de Palma per formar la seva pròpia orquestra: la Rosselló de Palma. “Dejó el grupo por discrepancias con Bonet de San Pedro (...) Rivalizaban entre sí. Rosselló presumía de cantar mejor que Bonet y no se conformaba con sustituirle en los descansos”, afirmava el seu substitut, Joaquim Escanellas (ex-Los Transhumantes)¹⁵³. Aquest important canvi de formació no va

¹⁵⁰ El propi Bonet de Sant Pere afirmava l’any 1987 que aquest incident es produí a Saragossa (*Brisas*, núm. 28, 25 d’octubre de 1987, p. 10), però a una de les darreres entrevistes que va concedir assegurava que el succés tingué lloc a Barcelona (*Pòrtula*, núm. 237, p. 18).

¹⁵¹ Capellà, Llorenç (1999): *La Mallorca del clavell*. Ed. Di7, Binissalem, p. 116.

¹⁵² *Pòrtula*, núm. 237, p. 19.

¹⁵³ *Brisas*, núm. 1118, 4 d’octubre de 2008, p. 20.

frenar, en cap moment, l'èxit de Los Siete de Palma, sustentat per una sòlida trajectòria discogràfica amb cançons com “Bajo el Cielo de Palma”, “Volverá la primavera”, “La Chula de la Hula”, “Tu Imagen”, “Carita de Ángel” o l'adaptació castellana del foxtrot americà “Ain't ya coming out tonight”, rebatejada com “Tim, Tom y Jim”¹⁵⁴. Malgrat l'èxit, altres escàndols perseguiren a Bonet de Sant Pere al llarg d'aquest període.

Especialment destacable és l'incident ocorregut el 24 de juny de 1944 a una actuació a la Plaça de Toros de Palma. Després d'uns problemes tècnics amb el sistema de megafonia, el músic palmesà, visiblement irritat, es girà cap al governador civil de les Illes Balears, Manuel Veglisson Jornet, per mostrar-li el dit mig d'una de les seves mans. “Hacía tres años consecutivos que actuaba, con otros artistas, en un espectáculo que se organizaba en la plaza de toros”, explicava el músic una entrevista l'any 1987, “Y, las tres veces, cuando me tocaba a mí, se rompían los micros. Ya era casualidad, ¿eh? Pues, en ese tercer año le hice un tanto, desde el escenario, al gobernador o a la autoridad que lo representaba. Estaba enrabiado. No sabía lo que hacía”¹⁵⁵. D'immediat, l'espectacle queda suspès per ordre del propi Veglisson: un grup de guàrdies civils puja a l'escenari per emportar-se, a empenes, a Bonet de Sant Pere. El càstig al músic fou exemplar: una multa de cinc mil pessetes de l'època i un dia al calabós. “No me resultó excesivamente traumático, esta es la verdad”, aclarava. “Un amigo, buen cocinero, *mestre* Pep Seda, me envió una paella, una monumental paella, y varias botellas de vino. Invité a los guardias”¹⁵⁶.

Los Siete de Palma es van dissoldre l'any 1946: observant-ho amb una certa perspectiva, se'ls pot considerar no només l'orquestra mallorquina més important de la seva generació (exceptuant a Los Transhumantes), sinó també els responsables directes d'una obertura estilística a l'escena balear al inspirar-se directament en la música d'Amèrica del Nord: si bé tocaven alguns pasdobles i boleros, la seva especialitat foren els ritmes de foxtrot, madison i jazz, la qual cosa va marcar importants distàncies respecte al so de la resta d'orquestrs mallorquines d'aquells moments. Pere Bonet, aleshores un artista de prestigi, començava la seva carrera en solitari marxant a Tànger – un important centre d'oci a la Mediterrània occidental– on passaria quatre anys abans de tornar definitivament a Mallorca, l'any 1951.

A principis dels anys cinquanta, l'escena local mallorquina estava dominada per noves orquestres clarament inspirades en el model de Los Transhumantes o Los 7 de Palma. La manca de dades i les llacunes que presenten les fonts ens impedeix, en aquest cas, establir una xifra exacta de les formacions musicals actives aleshores, tot i que les diferents aproximacions que s'han fet assenyalen l'existència d'una quarantena d'orquestrs a l'illa. Si bé no aconseguiren la transcendència de les d'Ernest Felani o Bonet de Sant Pere, algunes d'elles sí que van aconseguir fer-se un nom important dins de l'escena balear:

¹⁵⁴ És recomenable l'audició del doble CD *Bonet de San Pedro (1941-1945) – Vol. 1*, editat pel segell Gardenia-Ventura l'any 2000, que recull les seves primeres cançons i tot el material, digitalitzat i remasteritzat, que enregistraren Los Siete de Palma.

¹⁵⁵ *Brisas*, núm. 28, 25 d'octubre de 1987, p. 10.

¹⁵⁶ *Ibidem*, p. 11.

- Orquestra Bolero. Sorgida a la primera meitat dels anys quaranta, fruit de la fusió de Las Estrellas Azules i l'Orquestra Melodians¹⁵⁷. Habitual dels millors escenaris de Palma (Tito's, Trébol, Trocadero), la formaven un total de deu components, tots ells músics professionals procedents de l'Orquestra Simfònica de Mallorca. Tot i que la Bolero estava especialitzada en tocar totes les variants del jazz, va aconseguir destacar pel seu eclecticisme musical. “Tocamos toda la música moderna implantada hasta la fecha, desde el fox antiguo al actual mambo”, afirmaven a una entrevista de l'any 1952¹⁵⁸. Com el seu propi nom suggereix, un dels seus punts forts va ser la interpretació dels boleros especialment amb veu femenina: així, des de l'any 1943 incorporaren a Marujita Munar com a vocalista. La jove palmesana fou descoberta per l'actor i director de la companyia de teatre regional Artis, Joan Valls, qui fou l'encarregat de fer-li la seva primera oferta professional. “¿Contenta? Lloré tanto o más que mi madre, porque en la Postguerra la gente era muy mojigata y te echaba la lengua encima por el solo hecho de trabajar de noche. Pero no tuve más remedio que aceptar la oferta, porque en casa no entraba un real”¹⁵⁹. A partir del seu debut –a una festa organitzada pel diari *Baleares*– es convertiria, en dura pugna amb Francesca Ramírez, en una de les artistes femenines més populars de l'illa, especialment després d'haver enregistrat amb el segell Columbia cançons com “Aquella noche en Madrid”, “Dos días”, “Castillo de Santueri” i “Quiero mirarme en tus ojos”. Tot i algunes aturades momentànies per motius de salut, Munar encapçalà l'orquestra Bolero fins 1950, any en el qual s'acomiadà del seu públic sobre els escenaris de Tito's. La seva substituta fou Catalina Sastre Simonet, coneguda artísticament com Ina Sassi: nascuda a Alaró però criada a Palma, aquesta vocalista, que anteriorment havia substituït a Francesca Ramírez a Los Transhumantes, va aconseguir convertir la Bolero en una de les orquestres mallorquines més importants de la dècada dels cinquanta. Aleshores no tan sols procuraven tenir un repertori actualitzat per tal de sorprendre al públic, sinó que s'en cuidaven molt de la posta en escena, amb un gran pes del factor estètic. “En un principio, debe cuidarse y seleccionar el repertorio; hay que comprarse toda la música moderna que se componga, estudiarla y a la postre tirarla si no es adaptable a nuestro estilo. Otro de los gastos importantes es el vestir. Como mínimo, cada temporada, hay que presentarse diferentes y ya se sabe que la ropa cuesta un ojo de la cara. Otro, es el de los instrumentos, que tiene lo suyo”, afirmaven¹⁶⁰. Sassi seria substituïda anys després per la catalana Marta Christel (Cecilia Puertas

¹⁵⁷ Es considera que 1943 fou l'any de la seva creació, si bé algunes fonts citen com a data de fundació l'any 1940 (Enciclopèdia de Mallorca, Ed. Promomallorca, Palma, 1988-2004. Tom 12, p. 123.)

¹⁵⁸ *Cort*, núm. 172, 19 de juliol de 1952, p. 16.

¹⁵⁹ *Brisas*, núm, 562, 16 de novembre de 1997, p. 19.

¹⁶⁰ *Cort*, núm. 172, 19 de juliol de 1952, p. 16.

Xapelli) al llarg d'una temporada. La Bolero seria de les poques orquestres de la seva generació que aconseguiria sobreviure als anys seixanta, tot i que sense l'esplendor i prestigi dels seus anys daurats.

- Orquestra Porteña. També coneguda com Típica Porteña, fou possiblement una de les orquestres més populars a la Mallorca dels primers cinquanta. Fou batejada d'aquesta forma perquè els seus dos principals components – Domingo Triguero i Emilio Moreno– procedien de la ciutat de Buenos Aires. Triguero fou un personatge emblemàtic de la nit mallorquina, a més d'organitzar partits amistosos de futbol entre els músics de Palma amb la penya El Tercer Hombre. Definit per Antoni Vidal com “un guaperas que bordaba el tango”¹⁶¹, Moreno s'havia forjat com a professional pels escenaris de Madrid i Barcelona, però seria al Club Náutico Salinas d'Asturies on coneixeria a Triguero, l'any 1948. La Porteña va donar les seves primeres passes musicals a la Península, però el 1949 es traslladà a Mallorca, incorporant-se a la formació Antoni Mut (trompeta), Jaime Salamanca (violí), Miquel Barceló (saxo, clarinet), Benjamí Oliver Sancho (piano) i Antoni Vidal (bateria, ex-Los Transhumantes). Si bé se la pot considerar com una de les orquestres introductores del boogie-woogie a les Illes Balears, l'autèntica especialitat de l'Orquestra Porteña fou el tango. “Después de los aplausos de rigor (...) rompen el fuego con un tango muy arrabalero, muy porteño, de allá, de la tierra lejana, lleno de sentimiento que cantó Emilio Moreno”, escriu el periodista Manuel Santolaria a la crònica d'una actuació del 16 de setembre de 1951, a la Sala Augusta de Palma. “Esa es la vez que oímos al cantor gaucho cantar con toda su alma. Canta con ansia, en un puro arrebató de coraje, como si en su canto se hallase condensada toda la nostalgia que en su corazón fluiría a lo largo de una ausencia que durará algún tiempo. Los otros dos tangos que siguen al primero son otras dos notas de ardor. Y con estos llega la despedida. Grandes aplausos”¹⁶². A la tardor de 1951, la Porteña es traslladà a l'Alger, on fou contractada com moltes altres orquestres mallorquines d'aleshores: “Hace quince días decía que mi alma se paseaba por Mallorca. En efecto, es así”, escriu Emilio Moreno. “Todo me recuerda la Isla Dorada. Desde el idioma – que incluso hablo yo– a los artistas que de allí vienen o de allí son”¹⁶³. La formació després marxà a Gibraltar per tornar a Tànger amb un quantió contracte al saló Lido Kusaal. Les contínues anades i tornades, sumada al sentiment d'enyorança d'alguns dels seus components i la inestabilitat política del nord del continent africà, provoquen que a març de 1953 Antoni

¹⁶¹ *Brisas*, núm. 665, 15 de gener de 2000, p. 26.

¹⁶² *Cort*, núm. 151, 29 de setembre de 1951, pp. 6-7.

¹⁶³ *Cort*, núm. 157, 22 de desembre de 1951, p. 8.

Mut, Jaime Salamanca, Miquel Barceló, Benjamí Oliver i Antoni Vidal abandonin la formació. Aquest darrer, rememorava la situació de la ciutat a una entrevista: “Estuvimos dos años en Tánger. El norte de África era otro mundo. Una mañana me desperté con la detonación de las pistolas y al salir a la calle vi muertos por todos los lados (...) Se palpaba la violencia en cualquier parte. A mi cabaret acudían muchos contrabandistas mallorquines, muchos de ellos de mi pueblo. Allí no se comportaban como en Felanitx. Eran insolentes y camorristas. Y se bebían el whisky a litros. Se les veía deseosos de diversión”¹⁶⁴. L’abandonament dels cinc mallorquins no significà el final de la Porteña: Moreno i Triguero recluten aviat una nova formació de catalans i valencians, tot i que els seus dies de glòria ja quedaven enrere: el rastre de l’orquestra s’esvairà, poc a poc, entre les càlides nits de Tànger.

- Estrellas Negras. Fou fundada l’any 1950 per Joan Seguí, antic component de l’orquestra Inca Jazz. La formaven un total de dotze músics, tres dels quals eren vocalistes; entre ells destacaren la catalana Marta Christel i l’argentí Emilio Moreno, de la Típica Porteña. Aconseguiren donar-se a conèixer als escenaris de Rosales, per després convertir-se en assidus de l’Olimpia (Palma). Tal fou el seu èxit que, segons Moreno, van ser “la orquesta que más viajó en automóvil sin salir de Palma”¹⁶⁵. Després d’un període d’instabilitat, provocada per la marxa del seu cantor a Tànger amb l’orquestra Porteña, la situació tornà a estabilitzar-se l’any 1953 amb la incorporació del pianista Tony Tous. Segons afirmà Seguí, la orquesta, quan sortia fora del país –essencialment al nord d’Àfrica– passava a dir-se Estrellas de España¹⁶⁶, tot i que la seva activitat comença a minvar clarament a partir de la segona meitat dels cinquanta fins, poc a poc, desaparèixer per complet.
- Los Trocantes. Fou una de les formacions musicals mallorquines més emblemàtiques de la primera meitat dels cinquanta. A mode de curiositat, van prendre el seu nom d’un dels primers escenaris on es van donar a conèixer: el Trocadero. Encapçalada per Jaume Gelabert “El noi” i Miquel Real, pels Trocantes hi van passar alguns dels millors músics de la seva generació: Ernest Felani i Joaquím Escanellas (Los Transhumantes), Joan Seguí (Inca Jazz, Estrellas Negras), Antoni Vidal (Típica Porteña) o Salvador Vicens. Malgrat els sortiren contractes per actuar a Suïssa (1951) o Turquia (1953), el seu ritme d’activitat comença a ser irregular a partir de la segona meitat dels cinquanta, desapareixent a principis de la nova dècada.

¹⁶⁴ *Brisas*, núm. 665, 15 de gener de 2000, p. 26.

¹⁶⁵ *Cort*, núm. 125, 30 de setembre de 1950, p. 17.

¹⁶⁶ *Brisas*, núm. 1132, 10 de gener de 2009, p. 18.

- Chicos de Palma. Sorgits a mitjans dels cinquanta de les cendres de Jorné y Los de Palma, el gruix d'aquesta orquestra el formaven els germans Oliver: David (veu, acordió), Tomàs (saxo, flabiol) i César (piano). La formació la completà Juan Héctor (guitarra, veu), Pedro Ayala (baix), i Amadeu Martorell (bateria). Si bé no arribaren a gaudir de l'èxit i prestigi de la Bolero o Estrellas Negras, la seva activitat va intensificar-se quan, als primers anys seixanta, abandonen el format orquestra per adoptar el de conjunt i donar-se a conèixer amb el nom de Los Olivers.

Altres de les orquestres més destacades d'aquella dècada foren la Ritmo y Melodía, Columbia, Marimba, Musilandia, Formentor, Florida o Brasil, entre d'altres. No obstant, també cal destacar-ne altres formacions de la Part Forana com l'orquestra Creación (Sineu), Costa Azul (Algaida) o Tropical (Llucmajor). No obstant, l'altre gran nucli d'orquestres el trobem a la zona de Manacor, que els anys quaranta havia vist néixer a les orquestrines Drac i Jazz. La seva escena musical va créixer amb la popular Maryland, formada l'any 1948: es tractava d'una orquestra que barrejava els estils més populars entre el públic d'aleshores (pasdobles, tangos, boleros), però que també feia alguna concessió a estils estrangers com el foxtrot o el jazz. La seva formació va estar sotmesa constantment a entrades i sortides de membres, destacant-ne alguns d'ells com membres Jaume Vadell, Joan Vidal, Melcior Amer, Llorenç Rosselló, Sergio Repiso o Bernadí Gelabert. La orquestra Maryland destacà per la forta presència d'instrumentació de vent, tres saxos i dues trompetes, a les quals s'hi afegia una guitarra, veu i bateria. La formació gaudí de notable èxit no tan sols al llevant de l'illa, sinó també als escenaris de Palma, i va mantenir la seva activitat fins principis de la dècada dels anys seixanta, amb el vocalista Gabriel Fuster al seu capdavant.

Més cap a la zona de Llevant, concretament a la zona d'Artà/Son Servera apareixen a finals dels quaranta, la Orquestra Calavera, la Bohemia o la Jartan's Jazz (també coneguda també com Els Artanencs), totes elles de trajectòria efímera. D'aquest indret cal destacar a Los Ronner, sorgits a la primera meitat dels anys quaranta i actius al llarg d'aproximadament una dècada. "Hi desfilaren músics com en Toni *Teula*, Joan *Cameta*, Joan *Cama*, Tomeu *Fena*, Mateu *Fena*, Biel *Punteta*, Joan *Randa* (...) Tots ells eren fills musicals de mestre Lluís que dirigia la banda i ensenyava els futurs músics. Els Ronner tocaven els diumenges horabaixa a Sa Punta (...) Cobraven tres duros, o sigui, quinze pessetes", escriu Pep Alba¹⁶⁷. Al llarg d'un temps van tenir com a membre destacat un jove de tretze anys, Serafi Nebot, que als primers anys cinquanta abandonà la formació per incorporar-se a l'orquestra Ritmo y Melodia, on coincidiria amb Antoni, fill del bateria de Los Transhumantes, Ernest Felani.

La trobada de Nebot i Felani, posteriorment components de Los Javaloyas, marca el sorgiment d'una nova generació de músics mallorquins que queda reflectit, gairebé de forma simbòlica, en el pas del testimoni d'Ernest al seu fill, Antoni. Això és

¹⁶⁷ Pregó de les festes de Sant Joan de l'any 2008 a càrrec del músic Pep Alba (Los 5 del Este). Recollit a la *Revista Cala Millor*, núm. 266, 15 de juny de 2008, p. 8.

una clara transició de les orquestres als conjunts; les grans formacions d'una desena de components es simplifiquen fins reduir el format a quartet o quintet. A principis de la dècada dels cinquanta existien algunes formacions que ja presentaven aquesta característica, com Los de Acapulco, Los Kramers, Los Suiners, Los Deltas o Cuarteto Wylls, tot i que van ser grups d'una trajectòria curta. No obstant, cada cop de forma més intensa, el model de l'orquestra anirà quedant obsolet per donar pas a una nova fornada de conjunts pioners representada per noms com Los Acroamas, Los Juncales i, molt especialment Los Javaloyas, un dels protagonistes indiscutibles a la música mallorquina dels anys seixanta.

3.4. El ball: un dilema moral.

“Es cierto que los bailes llamados “modernos”, entre los que podemos clasificar a todos los llamados “agarrados”, son un serio peligro para la moral cristiana. Por esto, aún en sus formas moderadas, deben, en general, desaconsejarse, por convertirse en ocasión próxima de pecado. Pero muchos son malos en si mismos: por lo que significan, por los gestos y por los contactos que permiten, y será siempre pecado grave el bailarlos, organizarlos, invitar a ellos y aún asistir sin grave motivo”.

Normas de decencia cristiana. Norma nº 94.

El clima de religiositat i austeritat imposat des del final de la Guerra Civil va provocar que moltes de les activitats predilectes dels joves –sobretot aquelles on interactuaven ambdós sexes– passessin a ser prohibides o fortament vigilades per tal d'evitar cap tipus de contacte físic. La possibilitat de que homes i dones poguessin compartir activitats d'oci, com els balls, xocava frontalment amb el clima de rectitud moral que representava el nacional-catolicisme del règim. En aquest sentit, l'Església no veia cap mena de risc a les danses populars i tradicionals, sinó que el problema el creaven els nous balls arribats de l'estranger: “Aún cuando el baile (...) no es malo, y hay danzas sagradas y folklóricas muy honestas, es cierto que los bailes llamados “modernos”, entre los que podemos clasificar a todos los llamados “agarrados”, son un serio peligro para la moral cristiana”, especifica la nº 94 de les *Normas de moralidad cristiana*. “Por esto, aún en sus formas moderadas, deben, en general, desaconsejarse, por convertirse en ocasión próxima de pecado. Pero muchos son malos en si mismos: por lo que significan, por los gestos y por los contactos que permiten, y será siempre pecado grave el bailarlos, organizarlos, invitar a ellos y aún asistir sin grave motivo”¹⁶⁸.

D'aquests nous balls que, poc a poc, anaven arrelant dins del subconscient dels joves destaca el que s'anomenà *baile agarrado*: la progressiva electrificació dels equips sonors de les orquestres i conjunts, sumada a l'entrada de noves tendències musicals, va afavorir a que els joves ballessin aferrats, establint un major contacte físic que de forma paral·lela ben bé podia conduir al flirteig. “El abrazo estrecho de las parejas y los roces

¹⁶⁸ DDAA (1958): *Normas de decencia cristiana*. Ed. Secretariado del Episcopado Español, Madrid, p. 41-42.

inevitables vienen a ser un serio peligro para guardar la pureza de los pensamientos y deseos”, subratllava al pamflet “¿Es pecado bailar?” el canonge José Codina. “El baile agarrado moderno, que demasiado mal añade al ya tradicional agarrado, ya de por sí muy peligroso, es una diversión que se opone a la seriedad de la vida, al buen gusto, a la dignidad humana y a la moral cristiana (...) Acuérdate que uno de los mayores enemigos de una juventud cristiana y feliz es el baile indecente moderno. ¡Duro con él!”¹⁶⁹.

Davant d’això, el discurs de l’Església és fermament condemnatori, i des dels anys quaranta la societat espanyola rebrà tota mena d’exhortacions i advertències per tal d’evitar el ball modern. El cardenal Pedro Segura afirmava amb rotunditat que els balls eren incompatibles amb la decència pública¹⁷⁰, mentre que Jesús Enciso Viana, bisbe de Mallorca entre 1955 i 1964, exposava: “La experiencia que me da el ejercicio del ministerio sacerdotal me ha convencido que ninguna persona que frecuente los bailes puede ser pura y que es muy difícil participar en un baile y no pecar... La que participa en un baile es responsable de los pecados que otros, con ocasión de ella, cometan”¹⁷¹. L’obsessió del pecat es perllonga fins pràcticament el final de la dècada dels cinquanta, com queda reflectit l’any 1958 amb l’edició de les *Normas de decencia cristiana*:

“Puede pecarse gravemente en el baile. 1º, por consentir pensamientos, deseos o complacencias libidinosas. 2º, por ponerse en peligro grave y próximo de consentirlos, aunque de hecho no se consientan. 3º, por cooperar al pecado grave del compañero. 4º, en ciertos ambientes, por escándalo para los que lo presencian. En el segundo caso, podría excusar de pecado una grave causa, siempre que procure poner los remedios oportunos. En el tercero, igualmente, con tal de que no se permita nada claramente lujurioso. Y después del baile, no es menor el peligro al regresar a deshora y por lugares solitarios (...) Otras circunstancias pueden hacer grave el baile. Por ejemplo, el ambiente y condiciones del salón, la escasez de la luz, el vestido deshonesto, las palabras de los que bailan, el estar estos algo cargados de alcohol, la poca edad de los concurrentes, la falta de vigilancia de personas formales y en verdad respetables, etc”¹⁷².

La primera conseqüència clara de la pressió exercida per l’Església és la gran confusió entre el jovent: s’havia creat un dilema moral, sobre si el ball era – o no – un perill real. Mostra d’aquesta situació d’incertesa és l’agra polèmica reflectida a les pàgines de la revista *Cort*, l’any 1952, arrel d’una carta publicada a la secció “Cartas al director” per part d’una jove que no entenia perquè no es podien celebrar balls, ni tan sols clàssics, a època nadalenca. Amb l’immediata contestació, titulada “Los católicos no necesitamos bailar”, s’increpa a la jove amb contundència: “Si tiene vd. ganas de

¹⁶⁹ Feixa, Carles (1991): “Ballar sota el franquisme”, dins *Música, ball i cant en els moviments socials*. Revista *Acàcia* (Papers del Centre per a la Investigació dels Moviments Socials), núm. 2. Ed. Universitat de Barcelona Publicacions, Barcelona, p. 45-46.

¹⁷⁰ Abella, Rafael (1996): *La vida cotidiana bajo el régimen de Franco*. Ed. Temas de Hoy. Madrid, p. 77.

¹⁷¹ Caballero, Óscar (1977): *El sexo del franquismo*. Ed. Cambio 16, Madrid, p. 18.

¹⁷² DDAA (1958): *Normas de decencia cristiana*. Secretariado del Episcopado Español, Madrid, p. 42.

bailar de esta forma tan honesta, ¿porqué no lo hace en su casa? (...) Los católicos de veras no necesitamos bailes de ninguna clase, ni para divertirnos ni para celebrar el nacimiento de nuestro Redentor”¹⁷³.

Poc després, a la mateixa secció, apareix un nou text signat per “Dos católicos” on, de nou, defensen que moralitat i ball són dos conceptes antagònics: “En el bailar (...) no le vemos ningún mal. Pero como quien se arrima al fuego, si no está con mucho cuidado se suele quemar. Igualmente, quien se expone a bailar, sea “rigodón” o la “rumba”, si le gusta mucho, bailará lo que se baile en él, y si empieza por el “rigodón” es muy fácil que termine con la “rumba”, y más en estos tiempos (...) En fin, no le vemos la simpatía en el bailar. Igualmente se casa una chica que baila como la que no; aún diremos más, que la muchacha que desea casarse cristianamente, no suele ir a buscar el novio al baile, sino que espera que el Salvador se lo mande sea como fuere”¹⁷⁴.

La pressió exercida a les pistes de ball queda reflectida amb la forta vigilància existent; alguns locals palmesans disposaven d’encarregats que, a cop de xiulet, cridaven l’atenció de les parelles que s’excedissin amb el contacte físic per tal de que tornessin a guardar les distàncies. A la Part Forana la situació era molt semblant: Gabriel Fuster, vocalista de l’orquestra Maryland, descriu de la següent forma com es vivien aquells balls de principis dels anys cinquanta a el “Frontón de la Torre” de Manacor: “Els diumenges horabaixa, al “Frontón”, de cinc a nou, feien ball i hi anava molta gent. Les nines joves hi anaven sempre amb la seva mare o una tia que les tenia esment. També hi solien anar parelles de nuvis i jovenells a lloure que treien a ballar les al·lotes. Però tot era molt ordenat i cast. La influència de l’Església era molt forta en aquell temps; ja sabeu, el pecat i tot allò de la gràcia i la condemna eterna... Allà dins sempre hi havia una dotzena llarga de dones d’edat que vigilaven tot el temps; si a això hi afegeixes que totes les al·lotes eren púdiques i empegueïdores entendreu que resultava molt difícil desbaratar-se”¹⁷⁵.

Fins pràcticament la segona meitat dels cinquanta, les sales de festa mallorquines viurien aquesta repressió moral que poc a poc comença a trencar-se quan, gràcies a la millora econòmica experimentada gràcies al turisme, augmenten considerablement no només el número de sales de festa i night-clubs, sinó també el dels seus assistents. Així, dins d’aquest context, s’entén el ball no tan sols com una activitat d’esbarjo, sinó una forma amb la qual els joves mallorquins donen la primera passa cap a la modernitat: una primera passa que, de fet, comença a esquadar els murs de la repressió moral i que marca l’inici clar d’un confrontament entre dos mons –el tradicional i el juvenil– que no farà més que intensificar-se a la dècada dels anys seixanta.

¹⁷³ Cort, núm. 159, 19 de gener de 1952, p. 6.

¹⁷⁴ Cort, núm. 166, 26 d’abril de 1952, p. 8.

¹⁷⁵ Matamalas, Tomeu (2012): *Paradise of Love: crònica d’una època*. Ed. Món de Llibres, Manacor, p. 78.

4. 1960-1965: El boom de la primera *generació pop* mallorquina.

Tan enyorada com mitificada, la dècada dels anys seixanta perviu com un període clau per entendre bona part dels canvis socioculturals que es visqueren a nivell mundial a la segona meitat del segle XX. Les ferides provocades per la Segona Guerra Mundial començaven a quedar enrere, i la dura postguerra donà pas a uns anys de bonança econòmica en el que l'anomenada societat de consum –on els joves hi començaven a jugar un paper de cada vegada més rellevant– es revelà com a un engranatge indispensable per entendre el sistema econòmic d'aleshores.

La creixent tensió entre els Estats Units i la URSS provocà una clara polarització de forces reflectida en nombrosos conflictes bèl·lics o la carrera espacial. Aliens a tota aquesta rivalitat política, els joves comencen a desenvolupar un interès de cada vegada major per la música, molt més que qualsevol altra generació prèvia. El rock 'n roll dels anys cinquanta i els seus rostres més recognoscibles –Elvis Presley, Little Richard, Chuck Berry...– havia acabat donant pas a l'esclafit de la música anglesa: recolzada tant pels mitjans de comunicació, la *british invasion* fou un estímul revolucionari que provocà forts canvis en els gusts, costums i llenguatge dels adolescents d'aleshores. Els Beatles foren els catalitzadors del canvi fins el punt de convertir-se en els gurus d'una generació de joves que cercava una identitat diferent a la dels seus pares.

Tot i l'endarreriment cultural i musical existent a l'Estat Espanyol respecte la resta de països europeus, a Mallorca el lustre 1960-1965 fou un període d'exploració, gestació i, finalment, eclosió d'una primera generació pop; uns anys en el que l'engrenatge de l'indústria turística experimentarà amb les diferents possibilitats que oferia la música en directe, fent que, en poc temps, apareguin nombrosos conjunts musicals a l'illa. La Mallorca castissa i tradicional donava pas a la Mallorca ié-ié dins d'una complexa metamorfosi on no hi faltaren opinions de rebuig i menyspreu sobre aquella nova –i moderna– forma de vida: “La vida moderna deja poco tiempo para la meditación y la reflexión. Es una vida excesivamente activa y agitada. Una vida de efusión al exterior; nada de introspección. La vida moderna es vértigo, es frenesí (...) No hay tiempo para meditar, para profundizar en las verdades fundamentales. Si logra evadirse un poco de esta corriente de las ocupaciones, el hombre moderno es arrebatado inmediatamente por otra no menos peligrosa: la corriente de las diversiones diarias, constantes, seductoras, que llaman a las puertas de los sentidos”, escrigué Juan Rey a “Desviaciones del espíritu moderno”, de 1962¹⁷⁶.

Però, tot i el xoc generacional, aquest era un procés irreversible on els joves començaren a gaudir d'un protagonisme essencial dins de la nit mallorquina. “Existe una falta de comprensión intolerante hacia los gustos de los jóvenes”, escrivia el locutor Miguel Soler a l'any 1965. “La juventud actual tiene una virtud maravillosa: la de la sinceridad. Se la critica precisamente por eso, por su sinceridad. Porque da rienda suelta a sus apetitos, a sus preferencias sin temor “al qué dirán”¹⁷⁷.

¹⁷⁶ Rey, Juan (1962): *Desviaciones del espíritu moderno*. Folletos ID, Ed. Sal Terrae, Santander, p. 17-18.

¹⁷⁷ *Última Hora*, 8 de juliol de 1965, p. 12.

4.1. Els nous sons importats i el seu impacte a Mallorca.

“No teníamos ni blues, ni jazz, ni country... Pero teníamos, eso sí, flamenco para dar, tomar y exportar”.

José M^a Iñigo.

L'opressió cultural exercida pel franquisme va provocar que, al llarg dels anys cinquanta, l'Estat espanyol es mostrés impermeable a altres influències estrangeres. Les llistes d'èxits musicals d'aquella dècada havien estat pràcticament monopolitzades per artistes espanyols com Luis Mariano, Antonio Molina, Jorge Sepúlveda o Juanito Valderrama, o, com a molt, estrelles llatinoamericanes com Los Panchos o Antonio Machín. A partir de 1959 començà a experimentar-se un canvi i els llocs més alts d'aquestes llistes comencen a ser ocupats per artistes anglosaxons que, fins aquells moments, no havien aconseguit massa repercussió entre els públic espanyol: Nat King Cole, Paul Anka o Doris Day són alguns exemples i la mostra clara de, poc a poc, els gusts musicals de la societat s'estaven modernitzant.

L'any 1960, el “Porrompompero” de Manolo Escobar es convertia en el disc més venut a tota Espanya¹⁷⁸; malgrat això, és a partir d'aquí quan s'observa l'inici d'un nou període de obertura per a la cultura i la música, on el fort impacte turístic va provocar una clara renovació en els gusts del públic espanyol. El pasdoble, la copla o el folklore perden protagonisme progressivament davant d'un nou concepte a l'hora d'entendre la música popular: el pop. Aquest gènere, sorgit de la contracció anglesa del terme *popular music*, fou la gran revelació cultural de la nova dècada per a una joventut que, cercant una major llibertat i una identitat pròpia, havia deixat de connectar amb la música dels seus pares.

Aquesta recerca constant de nous estils i tendències fa que, en poc temps, a Mallorca comencin a popularitzar-se nous sons com el twist, el rock and roll, el beat, la ienka, la cançó francoitaliana... Una recerca que, de vegades, no fou ben vista: “Los términos que se agrupan en torno a unos intérpretes anunciados en un cartel de música moderna no tienen para el 90 por ciento una significación específica: “blues”, “boogie woogie”, “be-bop”, “rock and roll”, “jazz”, etc, etc. Las gentes pronuncian todas estas sobresaltadas concepciones que se dicen musicales con una cierta vanidad o como si supieran expresándose de acuerdo a los cánones de la Real Academia”, llegim a un article publicat a *Última Hora*, l'any 1959¹⁷⁹.

Dins d'aquest context cultural, Mallorca jugava amb una clara avantatge respecte altres capitals espanyoles: la forta presència de turistes va provocar que els gusts dels joves mallorquins quedessin alterats, la qual cosa es manifesta en el sorgiment de noves tendes de roba, night-clubs, festivals musicals i tota mena d'iniciatives culturals. Amb el pas del temps, cada cop quedava més clar que la societat illenca es dividia entre un sector més conservador i tradicional, antagonista d'un altre, defensor de les noves modes de la joventut. Amb la música passava el mateix; els temps

¹⁷⁸ DDAA (1977): *La cultura española durante el franquismo*. Ed. Mensajero, Bilbao, p. 346.

¹⁷⁹ *Última Hora*, 1 de maig de 1959, p. 3.

havien canviat i les antigues orquestres amb secció de corda i vent donen pas als nous conjunts electrificats; els repertoris nodrits tant de boleros com de pasdobles són substituïts pels nous ritmes a cop de versió de The Shadows, The Animals o, molt especialment, The Beatles. Canviaven també els balls, l'estètica, els mitjans, els locals, l'idioma i, en definitiva, la forma d'entendre la música.

Alguns gèneres arribaren considerablement tard, com el rock and roll; altres, com el twist o la ienka, simplement foren modes de caràcter efímer. Per la seva part, el jazz va ser redescobert per una joventut que, a la vegada, començava a enlluernar-se amb els nous ritmes beat arribats des d'Anglaterra. Hem d'entendre, doncs, els primers anys seixanta com un període de renovació, on la constant recerca de noves sonoritats i estètiques marca, ràpida i fortament, a tota una generació de joves mallorquins.

4.1.1. La cançó francoitaliana.

“3000 personas han bailado en Tito's con Marino Marini. 3000 se quedaron sin bailar. Por eso Marino Marini vuelve a Tito's”.

Publicitat Tito's. Agost de 1961.

La cançó francesa i italiana fou clarament el primer exemple d'exportació típicament pop a Mallorca. Qualificada sovint baix el terme general de ‘música lleugera’, la cançó francoitaliana visqué el seu apogeu a la segona meitat dels cinquanta, introduint-se poc a poc a l'Estat espanyol els darrers anys d'aquella dècada: l'estil, pausat, elegant i amb un fort component de romanticisme, encaixava perfectament dins el model cultural fixat pel règim. Palma, i més concretament la zona del passeig Marítim i Gomila, serà on es concentrarà bona part de l'activitat d'aquest tipus de música, la qual cosa la converteix en una tendència essencialment urbana. Malgrat alguns artistes la continuaren practicant al llarg d'un bon grapat d'anys més, començà a entrar clarament en decadència a partir de 1964, just quan The Beatles i altres influències anglosaxones començaven a pegar fort entre el jovent de l'illa.

Cal destacar que la música de tradició italiana era més popular a Mallorca que no pas la francesa, la qual cosa comença a observar-se a finals dels anys cinquanta amb nombroses actuacions de Frank Robini i Marino Marini; aquest darrer va gaudir de fortes simpaties entre el públic mallorquí gràcies a la cançó “Amore a Palma de Mallorca” (1961). “La veu cantant d'aquells moments la duïen Renato Carosone, Marino Marini i fins i tot Domenico Modugno: a Mallorca eren una espècie de referents i se'ls copiava molt”, afirma Jordi L. Pando¹⁸⁰.

Als anys seixanta l'activitat dels músics italians a Mallorca s'intensificà: Filippo Carletti, acompanyat pel guitarrista Carlo Galinotti i el bateria Tino Bauccia, van ser una de les grans sensacions musicals de l'estiu de 1960. De la mateixa forma, Luciano Valdernini i Torrebruno (de nom real, Rocco Orgini) aconseguiren un notable èxit a Mallorca aquell mateix any; d'altra banda, Marini, fidel a la seva tradició de visitar l'illa un cop cada any, aconseguí un èxit sense precedents a Tito's l'agost de 1961, on hagué

¹⁸⁰ Entrevista a Jordi L. Pando. Realitzada el dia 29 de setembre de 2011.

de prorrogar les seves actuacions. “3000 personas han bailado en Titos con MM. 3000 se quedaron sin bailar. Por eso MM vuelve a Tito’s”, llegim a l’anunci publicitari d’aquell esdeveniment.

La moda italiana es va fer extensible a altres camps artístics: d’aquesta forma, diferents sales de festa de l’illa contractaren artistes de varietats, com la vedette Patrizia, molt activa als hotels de la zona de Calvià, o el humorista Banana, una celebritat menor de la televisió italiana d’aleshores. S’adona també el cas d’artistes que imiten el nom i l’essència dels crooners italians, com l’aragonès Chico Valento, que podria ser considerat com el primer rocker en trepitjar l’escenari de Tito’s, l’any 1961. Un any després, concretament el 17 de setembre, Mallorca viu una fita memorable on la música italiana fou l’absoluta protagonista: es celebra a Palma el I Festival de la Música y la Moda, amb l’actuació de l’orquestra de Pocho Gotti, que incloïa a alguns dels vocalistes italians més populars d’aquells moments: Arturo Testa, Bruna Lelli (guanyadora del Festival Internacional de Zurich), Rosella Masegla Natali (guanyadora del Festival Internacional de Nova York), Paula (guanyadora dels Seis Días de la Canción), Franco Talo, Paola Nesi, Carla Turrone i Romano della Rocca.

L’impacte de la música italiana també es deixà sentir en els mateixos músics mallorquins, permeables i receptius a aquests nous sons que poc a poc anaven agafant força entre el jovent illenc. Los Javaloyas, que ja es situaven al capdavant d’una nova generació de conjunts mallorquins, incorporaren elements típicament italians al seu repertori com el clàssic “Sapore di sale” de Gino Paoli. Sorgiren també alguns artistes mallorquins que s’especialitzaren en aquesta vessant musical: és el cas de Walter Klein, un jove palmesà que guanyà el concurs de Ràdio Juventud d’Inca l’any 1962 amb la versió de Marini, “Amore a Palma de Mallorca” i que es posteriorment professionalitzà acompanyat per un grup, anomenat Walter Klein e il suo Complesso. També cal destacar el paper del pianista Bernat Bauzà, artísticament com Bernardo Bernardini. Segons Toni Morlà, “un dia, quan va sentir per primera vegada el nom del cantant italià Marino Marini va trobar que sonava molt bé i decidí posar-se com a nom artístic Bernardo Bernardini”¹⁸¹.

Pel que respecta a la música melòdica de tradició francesa –de patrons i característiques semblants a l’italiana– aquesta no va gaudir de tanta popularitat o difusió. Dins d’aquesta línia, al carrer Calvo Sotelo de Palma neix, l’any 1957, el nightclub Saint Tropez, un petit local on es podien escoltar la música d’artistes francesos com Sahsa Distel, Maurice Chevalier o Charles Aznavour: “Recordemos aquel minúsculo Saint Tropez, que fue auténtico precursor de esta modalidad de bailar con discos. Recordemos aquel “pick up” sobre el mostrador”¹⁸². Es tractava d’un local molt al corrent de les noves modes europees i que, amb el temps, esdevindrà essencial per situar el punt de partida d’alguns estils musicals a Mallorca.

¹⁸¹ Morlà, Toni (2001): *Memòries d’un brusquer: diccionari dels anys 60 i 70*. Ed. Clayton’s Book S.L, Palma, p. 43.

¹⁸² *Baleares*, 13 juliol de 1969, p. 17.

El primer gran moment de la música francesa a Mallorca el podem situar als concerts que donà Gilbert Becaud a Mallorca, acompanyat per Raimond Bertrand: foren el 10 i l'11 de juliol de 1959, a Jack El Negro. L'espectacle fou pràcticament un èxit sense precedents, tal i com quedà reflectit a les posteriors cròniques:

“Con su primera actuación en Palma, Gilbert Becaud, nuevo en esta plaza, sentó cartel de primerísima figura. Tratándose de una corrida de toros, es evidente que el ‘diestro Becaud’ hubiera recibido de la presidencia dos orejas, rabo y pata, con subida a hombros. Pero, aunque no se trata de una corrida de toros, hemos de señalar que la salida a hombros no se produjo por muy poco. Porque la clientela y el local son distinguidos en grado superlativo y prefieren expresar su complacencia con un más fuerte batir de las palmas de sus manos. Gilbert Becaud, más que cantar, expresó. Cada una de sus canciones fueron una autentica creación. Distinto a todos, con una personalidad acusadísima y una simpatía arrolladora (...) Una estrella acreditada que no necesita para cantar de altavoces ni cajas de resonancia”¹⁸³.

Per l'illa passaren, entre 1960 i 1962, artistes francesos com Sandra Le Brocq, Nicole Blanchery, Gerry Dem o Robert Chantal, però el més popular i admirat entre els mallorquins fou Sasha Distel, que a la primera meitat dels seixanta visità, de forma anual, els escenaris de Tito's. Fins el 1965, la música francoitaliana visqué els seus millors moments a Mallorca: d'aquest mateix any daten les dues primeres referències del segell Fonol, els EP's de Lonn (Lucio San Eugenio) i Walter Klein, que inclouen versions de Renato de Carli (“Tornero a Mallorca”), Mario Robbiani (“Perche i tuoi occhi non brillano”) o Luciana Medini (“La sorte”), entre d'altres. No obstant, a partir de l'any següent entra en un clar recés com a conseqüència de l'investida del pop anglosaxó, però sense arribar, en ningun cas, a l'extinció o desaparició total: tot i considerar-se obsolet, alguns artistes mallorquins seguien practicant l'estil fins a finals de la dècada dels seixanta. Malgrat això, aquelles tonades formen part d'aquella Mallorca innocent i romàntica.

4.1.2. El jazz.

“Cuando nos encaminábamos, al Lírico, a la cita con el jazz, teníamos el presentimiento de que muy poca gente se había interesado ante el anuncio de Tete Montoliu y su conjunto y que, como en tantas otras ocasiones, seríamos unos pocos privilegiados que oiríamos a los virtuosos europeos del jazz. ¡Cuál no sería nuestra sorpresa al ver el gran gentío que había acudido a la llamada del jazz!”

Última Hora

Mallorca visqué la que es podria considerar com la seva primera nit dedicada al jazz el 15 de febrer de 1942: fou al Cinema Born (Palma), a un esdeveniment on compartiren escenari l'Orquestra Tropical, l'Orquestra Bolero i Bonet de Sant Pere¹⁸⁴. Malgrat algunes orquestres mallorquines dels anys quaranta i cinquanta incorporaren

¹⁸³ *Última Hora*, 13 de juliol de 1959, p. 13.

¹⁸⁴ DDAA (2000): *El segle XX a les Illes Balears. Estudis i cronologia*. Ed. Cort, Palma, p. 461.

algunes peces jazzístiques als seus repertoris, el jazz, en el sentit més estricte de la paraula, arribà considerablement tard a Mallorca. Aquestes orquestres pioneres en cap cas s'especialitzaren en l'estil, sinó que executaven alguns estàndards del gènere enmig d'una barreja que, sovint, podia incloure altres ritmes com el swing, el foxtrot o el tango. Tal i com suggereix Rolf-Ulrich Kaiser, aquell jazz que havia arribat a Europa a aquells moments havia perdut l'essència i la puresa que realment caracteritzava l'estil¹⁸⁵: el seu esperit d'espontaneïtat i improvisació havia estat escapat per oferir un producte cultural apte pel consum de la nova burgesia europea. “Si hay tanto partidario de esta expresión y música sincopada es porque existe mucho impreciso viviendo de la improvisación, del nerviosismo de la vida a retazos”, destaca un article d'*Última Hora*. “El jazz (...) reúne estas cualidades de la espesa masa joven de nuestro tiempo”¹⁸⁶. De la mateixa forma, els subgèneres jazzístics que representaven la naturalesa renovadora i transgressora – el bebop de Charlie Parker, el cool de Miles Davis o el hard bop de Art Blakey – són completament ignorats a l'Espanya dels anys cinquanta en favor de la seva vessant més comercial, el swing i figures musicals com les de Glenn Miller, Count Basie o Artie Shaw.

A finals dels anys cinquanta, la premsa illenca informava amb una certa llunyania i fredor de la celebració de festivals de jazz a Barcelona o notícies relacionades amb l'estil que reflecteixen un creixent i renovat interès dels mallorquins cap aquest tipus de música. De fet, algunes formacions de l'illa s'hi començaren a especialitzar, com Tony Tous y Su Conjunto o l'orquestra Brisas del Jazz, encapçalada per Gabriel Fuster.

No obstant, fou a principis de 1960 quan el jazz illenc visqué un punt d'inflexió amb la celebració de la primera jam-session a Mallorca: fou l'horabaixa del 28 de febrer de 1960 als salons de la Agrupació Artística de Manacor, on el músic Guillem Jaume – component del conjunt Mallorca Boys– encapçalà un concert improvisat amb piano, bateria, guitarra i contrabaix. El fet, en si mateix, no va tenir cap tipus de rellevància però, en retrospectiva, suposa una de les primeres mostres clares de voler despullar el jazz de la comercialitat per oferir-lo al públic en el seu format més pur. De la mateixa forma, a aquells mateixos moments el guitarrista català Manolo Bolao començava a impartir classes de jazz a Palma, amb alguns alumnes destacats com Martí Gomila (posterior membre de Los 5 del Este, Grupo 15 y Amigos).

La tardor d'aquell mateix 1960 es celebrà un nou esdeveniment que posà de manifest la gran popularitat del jazz entre els joves mallorquins: parlem del I Festival de Jazz, celebrat el diumenge 17 d'octubre al Teatre Líric de Palma amb les actuacions de José Guardiola y Su Conjunto, Max Woiski –acompanyat per l'orquestra de La Cubana– i el seu germà, Ronny y Su Guitarra. Aquesta mostra matinal de jazz, latin-jazz i swing fou anunciada de la següent forma: “Gran festival de Jazz por primera vez en Palma: la más fantástica exhibición de ritmos modernos. Un extraordinario festival de música moderna para la juventud”. La premsa, aleshores donà una gran cobertura a aquest esdeveniment, “de una índole que no estamos acostumbrados a presenciar en

¹⁸⁵ Kaiser, Rolf-Ulrich (1974): *El mundo de la música pop*. Ed. Barral Editores, Barcelona, p. 32.

¹⁸⁶ *Última Hora*, 1 de maig de 1959, p. 3.

nuestra ciudad”. A *Última Hora* es podia llegir: “Casi por primera vez podríamos decir que el jazz y la música latinoamericana en su más pura expresión serán interpretados con toda justeza, en plan exhibición, por unos intérpretes que son, quizás, los más destacados que actualmente pueden hallarse en nuestro país”¹⁸⁷.

El gran i inesperat èxit d’aquest esdeveniment fa que, pràcticament d’immediat, se’n posi en marxa una segona edició pel diumenge 6 de novembre del mateix any. En aquesta ocasió, el cartell el formaren els germans Woiski, acompanyats pel català Dodó Escola, aleshores al capdavant d’una de les orquestres de jazz més prestigioses de tot l’Estat espanyol: tal era la seva fama que diferents mitjans mallorquins batejaren a Escola de “el rey español del jazz” o “el genio del ritmo moderno”. “Por su amigo José Guardiola tuvo noticia de la idea que anima a los organizadores de los festivales de jazz en el Teatro Lírico”, explica un article del *Baleares*. “Y aceptó inmediatamente venir a participar en el primero que se celebre”¹⁸⁸.

Aquella tardor, el jazz fou la gran moda musical entre els joves palmesans: mostra d’això és la immediata celebració d’un tercer matinal al Teatre Líric, el 20 de novembre: aquest cop els protagonistes foren els Swingin’ Five, un grup del qual hi formava part el bateria català Ramon Farran. Procedents de Düsseldorf (Alemanya), interpretaven el jazz en tots els seus pals i variants, incloses les més contemporànies, com el cool o bebop. Tot i això, el concert s’anuncià com “Concierto de Jazz Puro”, malgrat compartissin escenari amb una banda tan allunyada del jazz com van ser Los Valldemossa. La crònica que feu *Última Hora* del concert destaca la presència d’un públic essencialment juvenil i de les grans ovacions que aconseguiren tant Los Valldemossa com els Swinging Five, una banda que “vinieron a interpretar música y a ello se limitaron, con magnífico acierto, sin reparar en otros detalles de vestuario o de compostura, incluso apurando sus botellas de Coca-Cola en plena actuación”¹⁸⁹.

Una altra data a destacar és la del 4 de desembre de 1960: aquest dia es celebrà al Teatre Líric l’anomenat I Festival Internacional de Jazz, Rock & Roll y Cha-cha-chá. El principal reclam del festival era la presència del prestigiós pianista anglès Phil Philips, acompanyat pel seu Modern Jazz Trio: completaven el cartell l’escandinau Sam Clarenbeek amb el quartet Rock ‘n Roll Combo i, finalment, l’espanyol Pedro Sánchez, director de l’orquestra de Tito’s. “La palabra ‘jazz’ va tomando perfiles y encuadrándose –es llegia a la crònica del diari *Baleares*– de modo seguro y entusiasta. La ‘operación Jazz’, por tanto, que tan asiduamente está desarrollando el Teatro Lírico, es digna de nuestro apoyo y aplauso, aunque no fuera sino por el hecho de conseguir la reuñón de un nutricional contingente juvenil con fines musicales”¹⁹⁰.

Mentre, a la Part Forana, a nuclis de població importants com Sa Pobla, Inca o Manacor s’organitzen també una sèrie d’activitats per promoure el jazz entre el públic,

¹⁸⁷ *Última Hora*, 15 d’octubre de 1960, p. 4.

¹⁸⁸ *Baleares*, 5 de novembre de 1960, p. 7. No era la primera vegada que Escola visitava Mallorca: la seva primera visita queda documentada al haver estat una de les principals atraccions de les festes patronals de Felanitx, l’any 1960.

¹⁸⁹ *Última Hora*, 22 de novembre de 1960, p. 4.

¹⁹⁰ *Baleares*, 7 de desembre de 1960, p. 6.

especialment el més jove. Un esdeveniment a destacar es va produir el 28 de febrer de 1961: les Juventudes Musicales celebraren una audició al Teatre Principal de Sa Pobla baix el títol *Historia del Jazz*, coordinada pel poeta Josep Maria Llompart de la Penya. A l'acte s'hi va poder escoltar una cuidada selecció de peces clàssiques del jazz nord-americà¹⁹¹.

L'any 1961 es fa encara més evident l'afició pel jazz a Mallorca: formacions com Brisas del Jazz consoliden la seva popularitat, al mateix temps que n'apareixen de noves, com l'orquestra Tele-Jazz, especialment coneguda per acompanyar a Bonet de Sant Pere la primera meitat dels anys seixanta. Per la seva part, el català Ramon Farran estableix la seva residència a Mallorca, formant un quartet –Ramon Farran Quartet– mentre que Marta Christell, coneguda per haver estat al capdavant de l'orquestra Bolero o Los Suiners, comença a actuar en solitari a partir d'aquest any amb un repertori format íntegrament per peces de jazz.

A la primera meitat de l'any no hi va haver massa esdeveniments destacats¹⁹²: els més importants es concentren a la tardor, amb l'inici dels cicles “Jazz club session” del Teatre Líric. Començaren el 28 de novembre amb la primera visita a Palma d'una figura aleshores fortament respectada dins dels cercles jazzístics : Tete Montoliu. El concert del pianista barceloní fou anunciat a la premsa local amb frases com “El jazz en su más pura esencia” o “El acontecimiento musical que la juventud de Palma esperaba”. Acompanyaren al pianista català a aquesta visita a la capital mallorquina un grup de reputats músics internacionals: Peter Trunk (contrabaix; Alemanya), Joyce Spencer (saxo alt, flauta; Estats Units), Bengt Hallberg (saxo tenor; Suècia) i Alphonse Bleses (bateria; Alemanya)¹⁹³. El concert, d'un èxit aclaparador, fou qualificat d'inoblidable a les posteriors cròniques:

“Cuando nos encaminábamos, al Lírico, a la cita con el Jazz, teníamos el presentimiento de que muy poca gente se había interesado ante el anuncio de Tete Montoliu y su conjunto y que, como en tantas otras ocasiones, seríamos unos pocos privilegiados que oíríamos a los virtuosos europeos del Jazz. ¡Cual no sería nuestra sorpresa al ver el gran gentío que había acudido a la llamada del Jazz! El Lírico ofrecía un aspecto de gran gala y el numeroso público por su silencio, por sus aplausos siempre oportunos tras los solos, por sus ovaciones, demostró una preparación excelente y una estupenda predisposición para que galas de Jazz Club Session como la celebrada ayer tarde en el Lírico se repitan”¹⁹⁴.

A partir de juny de 1962, el jazz rep una forta embranzida a nivell local quan comencen les emissions del programa “Jazz Nocturno” a Ràdio Mallorca: emès cada

¹⁹¹ *Baleares*, 5 de març de 1961, p. 12.

¹⁹² Tal vegada, un dels concerts més destacables de jazz a la primera meitat de l'any 1961 fou el festival organitzat per la Societat Protectora d'Animals i Plantes al Teatre Líric de Palma, el 12 de març. Hi actuaren Phil Phillips (“*El rey del jazz*”) acompanyat per Marta Christell (“*Con sus creaciones de jazz*”) i altres joves formacions locals com per exemple Los Dooley o Los Vagabundos.

¹⁹³ *Baleares*, 28 de novembre de 1961, p. 7.

¹⁹⁴ *Última Hora*, 29 de novembre de 1961, p. 5.

dilluns a partir de les 23:15 h., es tractava d'un espai on es radiava la música que no estava a l'abast dels joves d'aleshores, suposant la primera opció radiofònica on poder escoltar jazz, tant clàssic com contemporani, junt a l'emissora Radio Alger: “Molts varem descobrir el jazz gràcies a Radio Alger, una emissora francesa que es podia agafar des de Mallorca a qualsevol hora del dia”, afirma Joan Bauzá¹⁹⁵.

Tot i que el Teatre Líric hagués deixat de celebrar concerts de jazz, cal destacar algunes actuacions importants, com la de l'artista nord-americana Hazel Scott, l'11 de juny a Tito's. Un altre apunt interessant fou el curiós esdeveniment celebrat el 22 i 23 d'agost a la Plaça de Toros de Palma: l'espectacle 'Jazz y Flamenco'. Es tractava d'un show on es barrejaven damunt un mateix escenari dos estils oposats, representats en aquest cas, respectivament, per Johnny Dankworth i la seva orquestra – aleshores, una de les més reputades d'Anglaterra – i la companyia de ball de l'andalús Juan Morilla.

L'any 1963 es documenta l'aparició de nous i efímers grups de jazz, com The Rhythm Jazz –una banda sorgida a prolongació de Los del Cid–, l'orquestra Serra's Jazz i el trio Indigo Jazz, format per dos holandesos (Ronald i Tony Van Hal) i Ramon Farran, que aleshores tocava els bongos amb Los Valldemossa. Seria el bateria català el que donaria una passa més enllà inaugurant el 12 d'agost de 1963 el primer local de Mallorca dedicat única i exclusivament al jazz: l'Índigo Jazz Club. “Índigo es una expresión en jazz muy poco corriente: el índigo es una variante del blue: un blue todavía más lento”, afirmava Farran. “No pretendo hacerme rico con él, ni mucho menos. Hace tiempo tuve la idea de conseguir una casa así: en Palma somos bastantes los aficionados al jazz, músicos en su mayoría sin lugar fijo para nuestras expansiones. Ahora lo tendremos: funcionará a modo de bar con música y diariamente dará conciertos de jazz (...) Cada semana, o cuando nos parezca, organizaremos auténticas jam sessions, con las puertas bien abiertas para todo el mundo, pero principalmente para nuestra satisfacción”¹⁹⁶.

Situat al carrer Corb Marí (Palma), a la inauguració d'Índigo hi acudiren destacats personatges de la cultura, entre els quals destacà l'escriptor anglès Robert Graves, sogre del propi Farran. El músic Toni Morlà narra de la següent forma l'origen d'aquest emblemàtic local:

“Quan en Ramon Farrán va llogar un local per muntar-hi l'Índigo, ell ja sabia que era una establa, però no es podia imaginar que el dia que havia acordat perquè li'n donessin les claus hauria d'esperar que l'amo en tragués el cavall. Una vegada que va sortir l'animal en Ramon tot d'una va començar a pensar què hi faria per convertir-lo en un club de jazz (...) Va cobrir les parets amb fundes de cartó, de les que s'utilitzen per protegir els ous, quatre cadires, tres taules i sis làmpares... i endavant!”¹⁹⁷.

Segons Farran, el local estava ideat per oferir als seus clients un espai on poder escoltar diàriament jazz en directe tant per part de formacions locals com d'arribades de

¹⁹⁵ Entrevista a Joan Bauzá. Realitzada el dia 8 de setembre de 2011.

¹⁹⁶ *Última Hora*, 13 d'agost de 1963, p. 5.

¹⁹⁷ Morlà, Toni (2001): *Memòries d'un brusquer: diccionari dels anys 60 i 70*. Ed. Clayton's Book S.L., Palma, pp. 82 i 115.

fora. Segons el propietari, en cap cas era una sala de festes on ballar sinó “un club de jazz per escoltar música jazz”¹⁹⁸. Pel seu petit escenari hi passaren músics de prestigi tant a Anglaterra com als Estats Units, com Ronnie Scott, John Mealin, Peter Lewis o Fred Henderson; com anècdota, cal assenyalar que pocs anys després hi treballaria com a porter¹⁹⁹ un jove anglès anomenat Robert Wyatt, conegut per haver estat un dels fundadors del grup de rock progressiu Soft Machine.

Ben aviat, l'Índigo Jazz Club esdevingué un punt de trobada de joves interessats en aquest tipus de música, però malgrat un projecte tan estimulants com aquest, el jazz anirà perdent força a Mallorca amb l'impacte del beat i altres noves tendències musicals: el seu component elitista, clàssic, madur i sobri no connectarà amb la realitat d'una joventut enlluernada per nous referents pràcticament antagònics, com és el cas dels Beatles.

4.1.3. El rock and roll.

“Entre la alocada juventud de nuestros días, el rock and roll ha tenido un éxito sin precedentes. Contorsiones, esfuerzos, saltos y piruetas de contenido circense suelen abundar ahora en las salas de fiesta”.

Última Hora

L'estiu de 1951, el locutor Alan Freed comença a emetre a l'emissora WJW de Cleveland (Ohio) una programació musical basada en el rhythm & blues, dirigida principalment cap a un públic multiracial. Per a les peces més enèrgiques, Freed comença utilitzar el terme “rock and roll”, un mot que tant podia fer referència als moviments que feia el jovent quan ballava (“rock” com a moviment cap davant i enrere, i “roll” com a moviment lateral) com a la paraula que, dins de l'argot de la comunitat afroamericana d'aleshores, feia referència a l'acte sexual. Començava, doncs, la gran revolució musical del segle XX.

A partir de la primera meitat dels anys cinquanta, el rock and roll es va estendre com una moda revolucionària que no tan sols va afectar a la música en si mateixa, sinó també a l'estètica, el llenguatge o la forma de ballar. Aquella primera generació d'artistes com Little Richard, Jerry Lee Lewis, Chuck Berry, Eddie Cochran, Gene Vincent i Elvis Presley representà una nova expressió musical destinada a acabar amb el monopoli de les grans orquestres de música lleugera: “No importa si gusta o no, lo que importa es que, escuchándolo, se sienta una sacudida y los nervios (o los sentimientos) perciban, hondamente, su vibración, su vitalidad”, escriu José María Iñigo. “Así fue durante la década de los cincuenta. Cuando, por ejemplo, el cantante no interpretaba una melodía, sino que “representaba” un show alucinante. Aporreaba el piano o la guitarra, agitaba incansable, ronco, histérico, o incluso aullaba. Es decir, cuando el cantante, en

¹⁹⁸ *Última Hora*, 13 d'agost de 1963, p. 5.

¹⁹⁹ Merino, Fernando (1996): *Cabello de Ángel: el pop-rock en Baleares (1977-1996)*. Bitzoc, Palma, p.37.

medio de un escenario, expresaba una incontenible fuerza, una energía contagiosa que transmitía, sin trabas, a su auditorio”²⁰⁰.

Però a uns moments en els quals els adolescents de mig món ballaven al ritme “Jailhouse Rock”, “Rock around the clock” o “Great balls of fire”, la situació per a la joventut mallorquina era totalment diferent. L’Espanya de Franco va romandre indiferent a la gran revolució del rock and roll i mostra d’això és que a les llistes d’èxits d’aleshores només hi figuressin artistes nacionals que res tenien a veure amb la modernitat que representava aquest nou gènere. Per tant, mentre els joves anglesos, francesos o nord-americans gaudien de la música de nous ídols com Elvis Presley o Chuck Berry, el jovent espanyol s’havia de conformar amb Joselito, Marifé de Triana i Luis Mariano: dins d’aquell circuit musical hermètica únicament hi tenia cabuda una música profundament casta i conservadora, la qual cosa provocà un retràs musical considerable respecte a la resta de països occidentals. El locutor José María Iñigo explica de la següent forma aquella anòmala situació musical:

“Elvis Presley era algo demasiado lejano para nosotros. Ni hablábamos el idioma –no olvidemos que gran parte del bachillerato español tenía el francés como segunda lengua– ni participábamos del poderío industrial, o la independencia económica de los jóvenes norteamericanos (...) Aquí seguíamos atados a la música hispanoamericana. Las salas de fiesta se nutrían de boleros de Machín, las visitas de los Panchos o los nuevos ritmos que llegaban de Cuba (...) Era un desfase enorme, inmenso, aparentemente imposible de superar. Los sociólogos de la época se alegraban al ver que los jóvenes españoles estábamos a salvo de estas influencias deletéreas y perniciosas. O al menos eso creían las autoridades “culturales” del régimen que durante años lucharon para que no nos contagiáramos de esas modas extrañas y siguiéramos siendo autárquicos y autosuficientes en el campo de la música”²⁰¹.

Pel que fa a Mallorca, la situació no era gaire diferent que a la Península: als anys cinquanta fou un estil marginal, amb escassa o nul·la repercussió als mitjans, fet que dificulta el seu estudi. La premsa no publicava pràcticament res Elvis Presley, Berry o la resta dels grans exponents de l’estil; de la mateixa forma, a la ràdio mallorquina rara vegada podia arribar a sonar algun d’aquests intèrprets. Hi hem de sumar un altre fet, i és que molts d’aquests discs no es podien trobar a cap tenda de discs a Mallorca; molta d’aquesta música ni tan sols s’editava a l’Estat i, per descomptat, no existia a l’illa cap botiga que es dediqués als discs d’importació.

El primer cop que es parlà de rock and roll fou a novembre de 1956, a la revista *Cort*: l’article “Ha nacido un baile: el rock and roll” fou signat baix el pseudònim Don Pío i, a ell, llegim:

“Las últimas informaciones de la prensa extranjera nos traen la noticia en grandes titulares y largas columnas sobre ese nuevo ritmo creado por Elvis Presley quizás en un momento de esquizofrenia morbosa. “Rock and Roll” es el nombre del nuevo

²⁰⁰ Díaz, Joaquín; Iñigo, José M^a (1975): *Música pop, música folk*. Col·lecció Biblioteca Cultural RTVE, vol. 14. Ed. Planeta, Barcelona, p. 25.

²⁰¹ DDAA (2005): *Historia del Pop y el Rock en España: los 60*. Ed. RTVE, Madrid, pp. 5 i 8.

compás; una frase sincopada como el mismo baile que traducida a nuestro idioma podría ser algo así como “voltear frenéticamente” o, lo que es más aproximado aún: “vueltas y agitación”. En suma: el cuerpo humano convertido en coctelera o en un puro flan. Suponemos que con ello Elvis Presley no habrá querido legar al mundo – caso de que permanezca en él ese baile– una idea estética sobre la danza ni sobre la alegría humana. El corresponsal en París, López de la Torre, dice: “Pónganse unos compases de “bugui”, añádanse algunos gritos de animales, un poco de hipo y algún estornudo. Mézclense palabras de locos y algunos martillazos. Sírvese caliente hasta la ebullición, sin olvidar que la digestión suele hacerse en el cuartel de la policía”. A nosotros nos gustaría mucho llegar hasta el fondo de la idea que ha guiado al autor del bailecito ese para ver qué hay de práctico, de artístico, de comercial, de estético, de limpio y de humano en el nuevo ritmo. Según parece no es ni “beguin”, ni “bugui”, ni “bayón” ni “mambo” ni “samba” ni nada que tenga que ver con esa cosa cubana que nos acaban de importar y que se llama “cha-cha-chá”. Por lo visto se trata de la conmoción humana elevada al cuadrado. La mires por donde la mires tiene el mismo aspecto: completa como un dado y por lo tanto, más cerca del paroxismo y de la demencia que de la cordura (...) Naturalmente, el primer país que ha puesto en solfa el “Rock and Roll” ha sido Norteamérica, el país de las innovaciones, de los adelantos, de la juventud precoz y de los ensayos. Sin embargo, nos llegan noticias que confirman que el nuevo baile no triunfó plenamente en su país de origen. Ni tampoco fue bien acogido en París. En España, cuando llegue –que llegará más o menos temprano, sin duda alguna– veremos qué tal cuaja. De momento, dejamos constancia escrita acerca del “Rock and Roll” y les ponemos en guardia. Llegado el instante se acordarán de lo que acabamos de decirles”²⁰².

Els pocs articles sobre rock and roll apareguts a la premsa mallorquina entre finals dels cinquanta i principis dels seixanta són principalment textos crítics on es destaquen tots els seus aspectes negatius, actuant com una mena d’advertiment per als joves illencs. Un exemple, a mode d’il·lustració, seria l’article signat un doctor (Robert Davies) a *Última Hora*, a setembre de l’any 1961, on s’adverteix de les perilloses conseqüències que pot tenir ballar el rock:

“Entre la alocada juventud de nuestros días, el rock and roll ha tenido un éxito sin precedentes. Contorsiones, esfuerzos, saltos y piruetas de contenido circense suelen abundar ahora en las salas de fiesta. A veces, algunos de los bailarines caen al suelo sin sentido. “Ha sido de la emoción”, señalan, quizá, los compañeros. “Sí, es que fulanito o menganita sienten el Rock and roll como nadie”, apunta algún otro. No, yo puedo asegurarles que la pérdida de sentido no se debe a la emoción, sino a la falta de oxígeno de las células del cerebro. El ejercicio y las contorsiones violentas pueden hacer que la sangre del torrente circulatorio se concentre en el abdomen y no llegue al cerebro en cantidades suficientes para nutrir a sus células de oxígeno. En tal caso, la persona queda inconsciente. El aire viciado de los casinos y salas de fiesta (...) pueden dificultar el normal riego sanguíneo del cerebro, produciendo desvanecimientos (...) Es obvio señalar que cuando una persona que se encuentra en un local cerrado, de atmósfera viciada, se desvanece”²⁰³.

²⁰² Cort, núm. 284, 3 de novembre de 1956, p. 18.

²⁰³ *Última Hora*, 1 de setembre de 1961, p. 5.

L'única figura del rock and roll que realment arribà a transcendir entre la joventut mallorquina fou Elvis Presley, però diferents testimonis corroboren l'idea de que el seu impacte, a l'illa, fou lleuger i limitat. Serafi Nebot, component de Los Javaloyas, afirma: "Efectivament, a Mallorca no tingué un gran impacte. De fet, malgrat ser considerat el 'rei del rock', les cançons que major èxit van tenir aquí van ser les més suaus i melòdiques, com "O sole mio" o "It's now or never". Elvis era un fenomen apart, amb una gràcia tan especial i característica que era impossible d'imitar pels músics mallorquins"²⁰⁴. Per la seva part, Toni Tugores, vocalista de Los Telstars, subratlla: "Elvis, en si mateix, era com una potada als morros. Feia tot allò que estava prohibit i, a més, representava exactament el contrari de la música espanyola d'aquell temps. No és d'estranyar, que ni el possessin a la ràdio o escrivissin d'ell, a la premsa"²⁰⁵.

L'any 1959, Mallorca viu una altra fita amb la celebració del que es podria considerar com els primers concerts de rock and roll a l'illa: l'andalús Kurt Savoy (Francisco Rodríguez), aleshores conegut com "el rey español del rock & roll"²⁰⁶, visita Mallorca per oferir un concert al local conegut com Socavón dels Hams (Portocristo), una sala de festes on s'oferien des d'espectacles de dansa regional a llargues nits de flamenc. A la publicitat s'especificava que Savoy era *el Tommy Steele español* i que faria els concerts acompanyant-se de la seva guitarra elèctrica. El concert es celebrà l'1 de setembre d'aquell any i, per demanda popular del públic assistent, el seu espectacle es va haver de prorrogar dues nits més. Aleshores, es definia aquell nou estil musical com una "epidèmia" en plena expansió²⁰⁷. Una altra data significativa és la del 8 de juliol de 1960: a Palma, i més concretament al passeig Sagrera, es celebrà enmig d'una gran expectació el primer concurs de ball de rock and roll²⁰⁸.

Entre 1960 i 1965 podem comprovar que la penetració del rock a Mallorca s'efectuà de tres formes distintes:

- L'intercanvi musical. Els joves mallorquins –i dins d'aquests, molt especialment els músics– aconsegueixen discs mitjançant amistats des de fora de l'illa. "Per molt que els cerquessis, a Mallorca no arribaven discs d'Elvis, o dels nous artistes del rock 'n roll", afirma el músic Lucio San Eugenio²⁰⁹. Així doncs, els joves mallorquins aprofiten el boom turístic i la gran afluència de joves estrangers a Mallorca per establir un contacte amb ells, perllongant-se mitjançant correspondència després del període estival. "A Mallorca no hi havia discs de rock and roll, però afortunadament teníem un turisme en constant creixement", continua San Eugenio. "A aquells

²⁰⁴ Entrevista a Serafi Nebot. Realitzada l'1 de març de 2011.

²⁰⁵ Entrevista a Toni Tugores. Realitzada el 8 de febrer de 2011.

²⁰⁶ *Cort*, núm. 383, 15 d'agost de 1959, pàg. 27.

²⁰⁷ *Baleares*, 28 de setembre de 1959, p. 8.

²⁰⁸ *Última Hora*, 8 de juliol de 1960, p. 4

²⁰⁹ Entrevista a Lucio San Eugenio. Realitzada el 18 de febrer de 2011.

moments, bastava establir una amistat, especialment amb les al·lotes que venien a passar aquí les vacances; quan se'n tornaven al seu país, les escrivíem i les demanàvem que ens enviéssim tal o qual disc. D'aquesta forma, des de l'estranger i per correu, aconseguíem la música que sonava a fora”²¹⁰. Per la seva part, Miquel Pieras explica aquest procés de la següent manera: “A Mallorca ens havíem de servir de la gent que venia de fora. Els músics sempre hem tingut una virtut bastant bona, que era la facilitat de connectar amb els turistes; de vegades bastava una salutació i una conversa sobre música i pintura teníem la sort de que aquella persona ens enviés el disc o, fins i tot, la partitura. A una època d'un gran retràs cultural, on Manolo Escobar o Juanito Valderrama eren els grans ídols de la cançó espanyola, aquest sistema d'intercanvi ens va obrir molt la ment”. Per tant, el turisme actuà com un vincle regenerador a nivell cultural que s'enfortiria amb el canvi de dècada.

- Les ràdios estrangeres. De forma accidental, a Mallorca es podien escoltar a l'horari nocturn emissores estrangeres –franceses, sobretot– que oferien continguts musicals que no es podien escoltar a cap altre ràdio mallorquina o espanyola. “Per aquells moments, el rock and roll s'escoltava a cap banda, però hi havia Ràdio Montecarlo, una emissora estrangera difícil de sintonitzar, que justament estava damunt el mateix dial de Ràdio Mallorca”, explica San Eugenio. “Llavors, just quan acabaven les emissions de Ràdio Mallorca, prop de la mitjanit, sentíem Ràdio Montecarlo, i així podíem sentir tot allò que es feia als Estats Units, com Elvis Presley o Chuck Berry, i també artistes francesos que adaptaven clàssics nord-americans del rock and roll al francès”²¹¹. Altres testimonis, com és el cas de Jordi L. Pando, fan referència a emissores angleses: “Hi havia Radio Caroline, una emissora pirata anglesa, crec que la primera que hi va haver, que emetia des d'un vaixell a les costes d'Holanda. S'hi podia sentir molt de rock and roll, molta música anglosaxona. Alguns dies, de mala manera, es podia agafar des de Mallorca. Record que hi havia un locutor anomenat Emperador Rosko que, anys després, vingué a estiuejar per l'illa”²¹².
- El cinema. El Sèptim Art va servir de vehicle per portar als joves mallorquins la música i l'estètica del rock and roll, especialment la d'Elvis Presley que, d'altra banda, fou el músic de rock que més films protagonitzà. Això provocà que el de Memphis fos més conegut a Mallorca per les seves pel·lícules que no pas per la seva música. El músic manacorí Tomeu Matamalas corrobora aquesta afirmació: “Quan Elvis era realment un músic subversiu, aquí ens era totalment desconegut. Noltros el varem descobrir

²¹⁰ Entrevista a Lucio San Eugenio. Realitzada el 18 de febrer de 2011.

²¹¹ *Ibidem*.

²¹² Entrevista a Jordi L. Pando. Realitzada el 29 de setembre de 2011.

quan era un xabacà que cantava *Viva Las Vegas* (1964), que no és la seva essència musical, ni prop fer-s'hi. El al·lots d'aleshores el descobrirem amb aquelles pel·lícules que va fer, tal vegada aquí eren més populars que la seva música²¹³. Cal destacar a Mallorca com a gran esdeveniment local l'estrena de *King Creole* –traduït al castellà com *El barrio contra mi*–, un film originalment estrenat l'any 1958 i projectat a l'illa per primer cop el 3 de març de 1961 als cinemes Avenida i Astoria, de Palma. Als anuncis publicitaris apareguts a la premsa d'aleshores podem llegir: “La más extraordinaria sesión de rock & roll que jamás han podido imaginar, en un film violento como los Barrios Bajos de Nueva Orleans”. Una altra data a tenir present és la del 22 de juliol de 1964: al Teatre Líric s'estrena *Fun in Acapulco* –*El ídolo de Acapulco*, per al públic espanyol–, un nou film d'Elvis que havia vist la llum a Espanya amb nou mesos de retràs en comparació de la resta de països occidentals.

El rastre del rock and roll a Mallorca queda reflectit amb l'aparició de tota una sèrie de conjunts i artistes que es dedicaren a reproduir i imitar aquest estil tant a nivell musical com estètic. Un primer referent clar és la figura del sineuer Jaume Riera Grimalt –Jimmy Corona– que des de 1959 fins 1965 actuà de forma irregular amb el conjunt Los Piratas tant per la Part Forana com a Ciutat. La formació la completaven Toni Forteza (saxo, clarinet), Andreu Santandreu (baix, trompeta), Toni Sineuer (piano) i Emilio Comarot (bateria). “Amb aquest conjunt Jaume hi tocà amb gran èxit per molts dels hotels del llevant durant dos anys –escriu Tomeu Matamalas– “però després ho va haver de deixar per fer-se càrrec seriosament del seu taller d'olivera, on ja hi treballaven més de 14 empleats²¹⁴. Jimmy Corona fou dels primers músics mallorquins en imitar clarament l'estètica americana dels primers herois blancs del rock and roll; això el portà a ser un dels primers artistes locals en tocar una guitarra elèctrica damunt de l'escenari: “Com que era fuster de professió, se'n va construir una (copiada d'una fotografia) i va aconseguir que li enviessin de Casa Lluquet, de València, dues pastilles magnètiques i cordes d'acer. L'amplificador, segons paraules seves, era una ràdio adaptada”, escriu Matamalas²¹⁵.

També, a la Part Forana, trobem altres precedents interessants, com el vocalista Llorenç Thomàs, natural de Lluçmajor, que fou considerat per la revista *Cort* com “la revelación de la canción moderna²¹⁶”; amb una estètica molt propera a artistes com Elvis Presley, Thomàs popularitzà un repertori on hi destacava el “O sole mio” (amb la qual, segons la mateixa publicació, “las muchachas sienten el más dulce y arrollador embeleso”), però també cançons tradicionals, més pròpies d'Espanya, com “Granada”. Representava, doncs, un model d'artista de transició, a mig camí entre el esquema rígid espanyol i els aires dels nous ídols dels adolescents anglosaxons.

²¹³ Entrevista a Tomeu Matamalas. Realitzada el 9 de març de 2011.

²¹⁴ Matamalas, Tomeu (2012): *Paradise of Love: crònica d'una època*. Món de Llibres, Manacor, p. 82.

²¹⁵ *Ibidem*, p. 81.

²¹⁶ *Cort*, 1 d'agost de 1961, p. 31.

La capital mallorquina, al ser el centre del cosmopolitisme local, serà el focus on sorgeixi la primerísima generació de conjunts rockers representada per noms com els de Federico & The Shaking Ones, Luís Garau y Su Conjunto o Los Zenith de Lucio San Eugenio. Al mateix temps, un jove guitarrista anomenat Toni Obrador, que havia donat les seves primeres passes en el món de la música amb l'efímer conjunt Brusquers, començà a destacar-se com el principal guitarrista de rock and roll a Mallorca: “Era molt diferent a la resta de guitarres d'aquí. Tocava la guitarra quan me la posava damunt de l'esquena, quan a Mallorca ningú ho feia. A diferència de molts altres músics de l'illa, jo tirava molt més cap a tot allò americà, més que el so anglès. Cert que els Shadows m'agradaven moltíssim, però em va influir molt més el rock d'en Chuck Berry”, afirma²¹⁷.

Considerada com la primera tendència clarament contracultural en penetrar a l'Estat, el rock and roll seria menyspreat per les autoritats culturals d'aquells moments al ser vist com una moda superficial i passatgera imposada pels Estats Units. No obstant, aquest estil, tot i el seu impacte limitat, s'ha d'entendre com un fenomen adolescent dins del marc d'una societat de consum: el rock and roll, com faria poc després el beat i el pop, crea ídols i genera una indústria a la qual, els joves, hi jugaven un paper importantíssim: “Los adolescentes, al compás de la enorme expansión industrial (...) logran un importante poder adquisitivo. Y se mueven desorientados en búsqueda frenética de algo en qué gastar. El capital los descubre como fuerza económica independiente, con su propia peculiaridad y sus gustos que les diferencia del resto de compradores. Entonces comienza a delinarse una poderosa industria dedicada exclusivamente a los jóvenes y que etiqueta toda una serie de productos”²¹⁸.

4.1.4. El twist.

“Mientras la ciencia avanza, el delirio de las muchedumbres se desencadena sin escapatoria (...) una danza de San Vito colectivo celebra el apoteosis angustioso de nuestra era atómica ¿Qué es lo que baila sea gente, si se puede saber? Pero, ¿qué danza es esa?”.

Baleares

Aparegut a principis de la dècada dels seixanta com una ramificació del rock and roll, el twist plantejava un model musical igualment rítmic, però menys estrident, amb unes tonades alegres que, com suggereix el seu propi nom, convidaven a ballar, moure's i girar el cos. A l'Espanya d'aleshores, dominada per un sentiment de moralisme, el ball del rock and roll fou mal vist més per l'excessiva proximitat física que no pas pels seus moviments frenètics. “Era molt diferent al rock i molts de balladors tingueren l'oportunitat d'improvisar nous moviments”, escriu Toni Morlà sobre aquell nou estil que poc a poc es posava de moda entre el jovent mallorquí²¹⁹.

²¹⁷ Entrevista a Toni Obrador. Realitzada el dia 25 de setembre de 2011.

²¹⁸ Díaz, Joaquín; Iñigo, José M (1975): *Música pop, música folk*. Col·lecció Biblioteca Cultural RTVE, vol. 14. Ed. Planeta, Barcelona, p. 23.

²¹⁹ Morlà, Toni (2001): *Memòries d'un brusquer: diccionari dels anys 60 i 70*. Ed. Clayton's Book S.L, Palma, p. 192.

El twist fou la primera tendència musical que encaixa a la perfecció dins d'una societat de consum, allisant el camí a futurs nous estils: amb ell, “empezó a moverse la colosal maquinaria económica que lo convirtió todo en Twist: música, camisetas, corbatas, etc. Los teenagers se enfervorizan y a cualquier hora, en cualquier lugar, a menudo con su radio auestas, en confuso montón de solitarios hacen un alarde gimnástico que acaba por dejarlos exhaustos”²²⁰. El punt d'inici d'aquesta febre a Mallorca comença a novembre de l'any 1961, pocs mesos abans de posar-se de moda a la resta de l'Estat espanyol, quan el club Saint Tropez anuncià com a reclam l'estrena d'una nova música –el twist– que convidava a ballar als joves.

Així doncs, aquest local palmèsà fou el primer de l'illa en oferir aquesta música al públic jove: la resposta d'aquest fou tan entusiasta que el 24 de desembre d'aquell mateix any s'organitza una festa dedicada única i exclusivament al twist. El nou estil es va entendre com una extravagància mal vista pel públic adult i, mostra d'això és que, ben aviat, a la premsa mallorquina començaren a publicar-se tota una sèrie d'articles crítics en contra seva. El primer exemple evident el trobem al diari *Baleares*, a gener de 1962: “El twist, como ustedes saben, es la tontería de turno sucesora del chachachá que hoy priva en las salas de baile de todo el mundo. Ignoramos cómo se llamará la próxima imbecilidad, ni si traerá consigo tener que bailarla de cabeza. Pero da lo mismo; la cuestión es hacer el loco”²²¹. A un altre text, aparegut pocs dies després a la mateixa publicació, es qualificava com a ‘epidèmia’ l'impacte del twist a les pistes de ball:

“Mientras la ciencia avanza, el delirio de las muchedumbres se desencadena sin escapatoria (...) Una danza de San Vito colectivo celebra el apoteosis angustioso de nuestra era atómica ¿Qué es lo que baila sea gente, si se puede saber? Pero, ¿qué danza es esa? (...) La cosa trajo consigo el anuncio permanente de la gresca y violencia gratuita producida en menor ocasión por los entusiastas de las salas de espectáculos. Estos constantes tumultos son corolario del desencadenamiento que libera la “furia de vivir” de los adolescentes de todo el mundo”²²².

Un altre exemple d'aquestes crítiques al twist el trobem a les pàgines d'*Última Hora*, on s'assegura que aquest tipus de música, “el más reciente ejemplar de una larga lista de bailes extravagantes venidos de Estados Unidos”, és perjudicial per a la salut:

“El twist preocupa a los médicos; además de hacer el ridículo, puede vd. sufrir agudos dolores. Ese estúpido baile puede provocar el desplazamiento de algún disco vertebral (...) Las personas que lo bailan tienen ganas de buscarse complicaciones. Ya hay muchos casos de vértebras desplazadas debido al baile de moda (...) ¿Qué ocurre en realidad con el twist? Según un especialista ocurre lo siguiente: hace que el tronco se contorsione alrededor de la pelvis o huesos, mientras que las vértebras se doblan hacia delante y hacia atrás. La contorsión alternativa llevada al extremo está perfectamente calculada para causar daño a un cartílago de las vértebras lumbares y dorsales, lo que conduce a desplazamientos crónicos (...) Por ello, si se disloca un

²²⁰ Díaz, Joaquín; Iñigo, José M (1975): *Música pop, música folk*. Col·lecció Biblioteca Cultural RTVE, vol. 14. Ed. Planeta, Barcelona, p. 28.

²²¹ *Baleares*, 20 de gener de 1962, p.1.

²²² *Baleares*, 29 de gener de 1962, p. 14.

disco –vertebral– bailando el twist, el próximo sábado por la noche lo más conveniente es que, en el futuro, se limite a bailar pasodobles. Y así, además de prevenir un desplazamiento de discos, dejará usted de hacer el ridículo”²²³.

Just a un moment en el que abundaven aquestes crítiques negatives, es celebrà a Palma el concert que inaugura oficialment la nova era del twist: el músic anglès Wee Willie Harris –una de les primeres figures del Rock ‘n Roll britànic juntament amb Tommy Steele– acudeix al Teatre Líric per presentar, del 17 al 21 de febrer de 1962, el show “Del Rock ‘n Roll al Twist”, un espectacle tolerat per a menors d’edat. La formació que va portar Harris a Mallorca inclouïa aleshores a Tony Crombie, reputat bateria de jazz que abans havia tocat amb The Rockets i Ronnie Scott’s Jazz Club. Ben aviat, la premsa illenca començà a donar un fort reso a l’esdeveniment; el *Baleares* titulà la notícia com “Llegó el twist”, la qual cosa reforça l’idea de que aquest fou el primer concert d’aquestes característiques no només a Mallorca, sinó també a la resta de l’arxipèlag: “¡Ya está aquí el Twist! Pero el Twist auténtico, con todos sus ingredientes, para que los amantes del género puedan saborearlo a placer, a través de su interpretación por el genial Wee Willie Harris, mago del ritmo; dominador del estilo trepidante que informa el canto –con tendencia al grito más o menos modulado que va desde la carcajada a la histeria– y la danza de ritmo desbordante en su última faceta super-moderna”²²⁴. D’aquesta manera, s’aconsegueix que els recitals de l’anglès a Palma aconseguixin convocar a un alt número de públic, a la mateixa vegada que reben una onada d’elogis entre els crítics musicals illencs.

“Formidable exhibición de Twist por el incomparable Wee Willie Harris (...) El sábado se presentó en el Teatro Lírico el espectáculo del Rock and Roll al Twist, al frente del cual actúa un artista excepcional, Wee Willie Harris, de extraordinario temperamento, de fuerte personalidad y cuya fama está justificada (...) Su arrebatado estilo hizo desbordar de entusiasmo al público que se le entregó sin reservas, aplaudiéndole y aclamándole constantemente en sus personalísimas interpretaciones del nuevo ritmo. Pocas veces nos será dado presenciar un triunfo tan personal como el que consigue este famoso intérprete del Twist”²²⁵.

A partir d’aquest show, el twist es va anar obrint camí entre les diferents propostes musicals que es podien veure en directe a la Mallorca d’aleshores. En plena efervescència de l’estil, el Dúo Dinámico –la primera formació espanyola en incloure peces de twist per als seus repertoris– intensifiquen el seu ritme d’actuacions a Mallorca a partir de la primavera de 1962²²⁶, mentre que, paral·lelament, el Teatre Líric comença

²²³ *Última Hora*, 4 de març de 1962, p. 4.

²²⁴ *Baleares*, 18 de febrer de 1962, p. 15.

²²⁵ *Última Hora*, 19 de febrer de 1962, p. 4.

²²⁶ L’estiu de 1962 el Dúo Dinámico realitzà nombroses actuacions a Mallorca; entre les més destacades, la del 3 de març al Teatre Coliseum (Sa Pobla) juntament José Guardiola i Los Acroamas, entre d’altres. També cal destacar l’actuació del 17 de juliol al II Festival Luces de Mallorca, celebrat a l’Estadi Balear (Palma), on coincidiren amb Estrellita Castro, l’1 d’agost, encapçalant el cartell de les festes patronals de Pollença, i, finalment, un festival que tingué lloc el 4 d’agost a l’Estadi Balear (Palma) on compartiren escenari amb el duo holandès Tony i Charley.

a oferir festivals de tota casta on el nou estil de moda hi jugà un paper destacat²²⁷. De la mateixa forma, nombrosos locals comencen a utilitzar-lo com a principal reclam per cridar l'atenció dels joves mitjançant concerts o concursos de ball amateur, com van fer Saint Tropez, Las Cuevas del Molino, Trébol²²⁸ o Cortijo Vista Verde²²⁹. A la terrassa de Trébol, concretament, es va viure un esdeveniment memorable del 18 i 19 d'agost de 1962: la celebració del campionat europeu de twist. No fou el primer concurs d'aquestes característiques, però sí el que més expectació va causar entre el públic mallorquí gràcies al seu premi de 10.000 pessetes²³⁰.

Paral·lelament, dins del panorama musical de l'Estat, nous conjunts es van obrint pas a cop de twist, com fou el cas de Los Gratsons, Los Jorister's, Rockin Boys, Golden Quarter i, molt especialment, els madrilenys Mimo y Los Jumps. Això provoca que, de forma progressiva, nous grups peninsulars comencin a actuar pels diferents locals mallorquins: és el cas de Duo Juvent's (Barcelona), Rockin' Boys (Sevilla) o Tina y Tesa (Alacant), tot i que els que aconseguiran un major impacte seran Tony y Charley, dos joves holandesos residents a Barcelona que desenvoluparen una intensa trajectòria sobre els escenaris mallorquins els estius de 1961 i 1962. Arribaren a ser tan coneguts entre el públic local que fins i tot la premsa els qualificà de ser "casi mallorquines"²³¹. També cal destacar la importància de l'argentí Quique Roca²³², que juntament amb la vocalista Claudia comencen a fer-se força populars gràcies a un repertori molt variat on es mesclaven els ritmes llatinoamericans més o manco clàssics (bolero, tango) amb l'absoluta novetat que representava el twist. La primera meitat de 1962 van ser una formació habitual a l'escenari de Cortijo Vista Verde –inaugurat aquell mateix any– fins que, acabat el seu contracte, se'ls organitza una festa d'acomiadament que posa de manifest la predilecció que sentien per ells el públic de Ciutat: "Quique Roca, su conjunto y Claudia se van. Quique, convertido en ídolo palmesano, gracias a su arte extraordinario, a su simpatía arrolladora, se marcha después de haber conseguido las más altas cimas de la fama en Mallorca"²³³.

²²⁷ A l'entrevista realitzada el 25 de setembre de 2011, Antoni Obrador afirmava que Chubby Checker actuà, a un moment indeterminat entre 1962 i 1963, al Teatre Líric de Palma. Segons el guitarrista mallorquí, aquesta actuació no fou gens promocionada, la qual cosa fa que poca gent sàpiga que 'el rei del Twist' passà per Mallorca. El fet és que, efectivament, cap publicació mallorquina anuncià un concert de Checker a l'illa, ni molt manco es té constància de la dita actuació.

²²⁸ La sala de festa Trébol fou el primer lloc de Mallorca on s'organitzà un concurs de twist: aquest tingué lloc el 26 d'abril de 1962.

²²⁹ A la publicitat de Cortijo Vista Verde s'especificava: "Y no olviden que para bailar Twist, la indumentaria más cómoda es jersey y mocasines".

²³⁰ Guanyà la parella formada per Gracia Cristina Fernández i Miguel Vidal. *Baleares*, 21 d'agost de 1962, p. 6.

²³¹ *Baleares*, 25 setembre de 1962, p. 18. Per divergències estilístiques, Tony va abandonar el duo a finals de 1963: fou substituït pel germà de Charley, Johnny. Pocs anys després, Tony aconseguiria desenvolupar una trajectòria musical força exitosa baix el nom de Tony Ronald.

²³² El seu nom real era Norberto Horacio Holfeldt; anteriorment, havia estat component de Los Tico-Tico.

²³³ *Baleares*, 31 de juliol de 1962, p. 14.

Pel que fa a músics mallorquins que practiquessin aquest estil, cal destacar a Lluís Garau –un dels pioners del rock and roll a l’illa– que l’any 1962 popularitzà el twist “Fruta prohibida”, que “agradava bastant a la gent jove”²³⁴; poc temps després, el vocalista palmesà, Tony Obrador adaptava al seu repertori un grapat de clàssics de l’estil, publicitant-se com “El rey del twist” just al mateix temps en el que els cinemes palmesans estrenaven el film *Twist; locura de juventud* (1962)²³⁵. Es formen també alguns nous conjunts com Twister’s Quartet, una banda mallorquina encapçalada pel músic valencià Miquel Fornas (veu, guitarra elèctrica, baix, saxo alt) i completada per Josep Crespí (saxo tenor), Damià Albertí (piano) i Joan Bosch (bateria) “Estamos interpretando lo más popular que se conoce en la música moderna y, además, al corriente de lo que aparece. Es decir, estamos a la orden del día”, afirmava el quartet a una entrevista²³⁶. No tan coneguts, també s’ha de destacar a l’efímer trio vocal de Muro, Los Pinchos, format per Francesc Aguiló, Rafel Pomar i Miguel Molinas: aquest conjunt es mostrà clarament influenciat pel Dúo Dinámico a nivell musical i estètic.

El triomf del twist a la Mallorca pre-beat va arribar pràcticament un any i mig tard en comparació a la resta de països occidentals i, malgrat les orquestres i músics mallorquins que s’hi relacionaren, no deixà de ser una moda breu que va gaudir dels seus millors moments entre 1962 i 1963 per ser desplaçada ràpidament per alternatives com el madison, un ball que és modernitzat i recuperat a la pista del mateix club Saint Tropez: “Hace diez meses, el twist era bailado por primera vez en Palma en el Club Saint Tropez. Hoy, por primera vez en nuestra ciudad, es el Madison la última danza de moda que se baila en el Club Saint Tropez”, diu un anunci d’agost de 1962. A aquests moments, algunes formacions –especialment les formades anys enrere, com la Musilandia o la Merry– intenten, sense èxit, aproximar-se al públic jove.

El boom del twist comença a esvaïr-se clarament entre 1963 i 1964, deixant clar que el seu caràcter era, en paraules de José María Íñigo, “terriblemente efímero”²³⁷. No obstant, la intensitat amb la qual es va viure a Mallorca demostra la rapidesa amb la qual es podia assimilar un nou estil musical dins d’un panorama cultural endarrerit en comparació a la resta de potències europees.

4.1.5. La ienka.

“En Finlandia aprendimos a tocar, como es tradicional y para cerrar el baile, la ‘Jenka’, algo así como el obligado pasodoble como cierre de una verbena en España”.

Los Massot

Abans del boom del ié-ié, per tot arreu de l’Estat sorgeixen una quantitat de nous balls relacionats amb el twist, com el limbo, el shake, el bicycle o el hully gully: modes efímeres que a un moment determinat van tenir donat una certa rellevància a alguns

²³⁴ Morlà, Toni (2001): *Memòries d’un brusquer: diccionari dels anys 60 i 70*. Ed. Clayton’s Book S.L, Palma, p. 94.

²³⁵ L’estrena d’aquest film a Mallorca tingué lloc el 19 d’abril de 1962.

²³⁶ *Cort*, núm. 444-445, 1-15 d’abril de 1963, p. 35.

²³⁷ Díaz, Joaquín; Íñigo, José M (1975): *Música pop, música folk*. Col·lecció Biblioteca Cultural RTVE, vol. 14. Ed. Planeta, Barcelona, p. 21.

locals nocturns. La ienka, més aviat un ball que no pas un gènere musical pròpiament dit, esdevingué fortament popular l'any 1965. Inspirat en la música folklòrica finlandesa, la seva adaptació moderna sempre s'havia atribuït al duo holandès Johnny i Charley; tot i que les possibilitats compositives estiguessin força limitades, el seu punt fort fou el ball que l'acompanyava, una repetició de passos basada en donar bots laterals i frontals damunt un sol peu cap per acabar botant amb els dos.

No obstant això, la teoria de que els introductors de la ienka a Espanya foren els germans Kurt podria ser qüestionada si analitzem el paper de Los Massot. Aquest conjunt mallorquí passà l'hivern de 1963-1964 fent una gira pels països nòrdics on, segons el seu propi testimoni, aconseguiren un especial èxit a Finlàndia: “En Finlandia aprendimos a tocar, como es tradicional y para cerrar el baile, la ‘Jenka’, algo así como el obligado pasodoble como cierre de una verbena en España”²³⁸.

Un cop tornen a Mallorca, Los Massot foren contractats per la sala Flamingo (Palma) on reapareixen el 15 de juliol de 1964; allà, entre d'altres peces, tocaren per primer cop la popular tonada finlandesa a cop d'instrument elèctric. Aquesta afirmació queda corroborada a un breu article aparegut a *Cort*: “Queremos recordar, en estos momentos en que la yenka se ha convertido en el baile de moda, que Los Massot la dieron a conocer en Mallorca hace más de un año. La trajeron de Finlandia y fue en el Hotel Son Vida y en el night-club Flamingo de El Terreno donde, por primera vez, la escuchamos interpretar”²³⁹.

Segons el testimoni de Los Massot, fou allà on Charley Kurt va aprendre d'ells la ienka: “Regresados a Mallorca y en una sala de fiestas de Gomila, cada noche tocábamos la ‘jenka’ con gran aceptación por parte del público nórdico, ya que el ritmo es muy conocido por allá (...) Fue allá precisamente donde Charley acudía cada noche a escucharnos”²⁴⁰. En aquest cas, la versió de Los Massot seria bastant coherent ja que, precisament, aquell mateix mes de juliol Johnny i Charley eren a Mallorca, actuant a diferents indrets, com per exemple el IX Concurs Artístic de Ràdio Popular.

Malgrat Los Massot haguessin estat els primers en introduir la ienka a l'Estat, van ser els germans holandesos els primers en enregistrar-la oficialment a octubre de 1964: el resultat final seria l'EP *La yenka*, editat per Hispavox, i a on hi trobem les cançons algunes cançons (“La yenka”, “¡Eh, nena! (Báilame la yenka)”, “Baila la yenka”, “Yenka ricketik”) que es convertirien ràpidament en peces imprescindibles per qualsevol *guateque* juvenil. A un primer moment, aquest EP passà desapercebut però començà a guanyar popularitat a partir de gener de 1965; la joventut mallorquina es sumà a aquella febre a partir del 7 de febrer, dia en el qual Johnny i Charley presentaren el seu hit al Teatre Líric a un matinal on també es van poder veure les actuacions de Los 5 del Este, Errol Woisky i Los Unos i els catalans Los Gatos Negros. Però just quan gaudien del seu major moment de popularitat, els germans Kurt sofriren un accident de

²³⁸ *Diario de Mallorca*, 20 de juliol de 1968, p. 18.

²³⁹ *Cort*, núm. 494, 1 de maig de 1965, p. 19.

²⁴⁰ *Diario de Mallorca*, 20 de juliol de 1968, p. 18.

trànsit a Salou (Catalunya) el 14 d'abril, amb terribles conseqüències: Charley, de 27 anys, mor i es posa punt i final a una trajectòria prometedora.

Malgrat la desaparició de Johnny i Charley, la ienka es converteix en una de les grans modes a l'estiu de 1965 a l'illa. La primera banda local en enregistrar el ball a un disc foren Los Beta, que a maig d'aquell mateix any publiquen la cançó "Ole la yenka": seria la primera de tota una sèrie de exemples de ienkes mallorquines, com "Ole la yenka" (Los 5 del Este, 1965), "La yenka" (Los Bohemios, 1965), "Yenka de Mallorca" (Los Dogers, 1965), "San Francisco yenka" (Los 4 de Asís, 1966) o "Estudiar con la yenka" (Queta i Teo, 1966). Altres grups, com Los Pops, adopten el seu ritme i estructura per adaptar-lo de forma insòlita a cançons populars com "En Pep Gonella", que interpretaven en directe l'any 1965. Certament, a cap altra banda de l'Estat es van fer tantes versions de la ienka; malgrat això, i com va succeir amb altres balls, fou una moda efímera que ràpidament seria eclipsada per l'inici de la nova era pop que estava a punt de viure la joventut mallorquina.

4.2. El triomf de la joventut ié-ié a “l’Illa de la Calma”.

“La nueva música era producida por jóvenes, vendida por jóvenes, y sus temas estaban hechos a la medida de las vivencias de los jóvenes. Las personas mayores ya no comprendían la nueva situación musical, por el sencillo hecho de que ya no existía una situación musical única, sino que la música marcaba las transformaciones en el concepto social que la juventud beat tenía de ella misma”.

Rolf-Ulrich Kaiser

L’assossec que garantia l’anomenada “Illa de la Calma” fou interromput quan, a partir de 1964, apareix una nova joventut d’aires trencadors: les normes, les vestimentes, el llenguatge i la música de la generació predecessora quedaren obsoletes davant d’un nou tipus de públic que demanava a crits quelcom original i diferent. Artistes com Bonet de Sant Pere, que fins aquells moments havien gaudit de tota l’atenció dels mitjans de comunicació, van ser desplaçats per joves conjunts musicals, inspirats en la modernitat que representava la música anglosaxona. Ens trobem, doncs, davant d’un nou episodi per a la música mallorquina.

La influència dels Beatles resulta especialment important per entendre tots els canvis que es visqueren a la música local de la primera meitat dels anys seixanta: les nits al ritme de “Bésame mucho” o “Cucurrucucú Paloma” quedaven enrere quan els més joves s’enlluernaren amb aquelles noves cançons, més enèrgiques i rítmiques, amb el crit “yeah yeah” per bandera. D’aquí es deriva el terme ié-ié, molt corrent tant a França com a Espanya a l’hora de qualificar als primers grups o artistes de beat i pop. Però un èxit musical com aquell només es podria entendre en un context en el que no només estigués canviant la societat, sinó també els seus mitjans de comunicació: per això, Miguel Soler (Ràdio Mallorca) i Miquel Vives (Ràdio Popular) renoven per complet el panorama radiofònic mallorquí amb una sèrie de programes destinats als joves i als nous estils musicals que estaven encapçalant aquell mateix canvi. De la mateixa forma, la premsa diària començà a reflectir un canvi de generació en els conjunts, oferint interpretacions crítiques davant d’aquella nova forma d’entendre tant la música com l’oci... Un oci que, d’altra banda, seguia provocant el malestar de certs grups socials. “La ociosidad es no hacer nada de provecho, es perder el tiempo”, subratllava l’eclesiàstic José Solá, a una data sorprenentment tardana com 1964. “Es la maestra de la malicia (Eclesiastés) y la madre de todos los vicios. La ociosidad fue la ruina de Sodoma: la que hizo caer a David, el más santo; a Sansón, el más fuerte; a Salomón, el más sabio. Es imán que atrae la tentación”²⁴¹.

El següent apartat constitueix un recorregut analític per tal de comprendre la introducció i posterior consolidació de l’univers ié-ié a Mallorca: des de la revolució radiofònica de Soler i Vives al sorgiment del fenomen fan, passant pels concerts més importants de la seva època a la gran influència que van tenir els Beatles entre els músics illencs.

²⁴¹ Solá, José (1964): *Para ser puro y feliz...* Folletos ID, Ed. Sal Terrae, Santander, p. 7-8.

4.2.1. L'aparició d'una nova cultura juvenil.

“El joven ye-yé no se adapta al ambiente que le han ofrecido sus mayores (...) Se preocupa por la comunidad de gustos con el mismo grupo, por el afán de demostrar que tales gustos son propios de la juventud y totalmente independientes de los mayores, que cree anticuados (...) En la lucha anticonformista destruye el ye-yé todo aquello que caracterizaba a la juventud de sus padres. Se burla de lo que en años anteriores hubiera correspondido a su edad, porque se siente mayor prematuramente”.

Sebastià Trias Mercant

Els primers anys de la dècada dels seixanta obren un període marcat pels constants canvis entre els joves, demostrant que hi havia un clar desig de renovació, de cercar no només un llenguatge musical propi i exclusiu sinó també una estètica diferent, una nova forma. “Lo importante, lo que realmente vale, es no detenerse, no quedarse quietos –escriu José María Íñigo– hay que ganar la frenética carrera frente al estatismo, hay que derrotar la inmovilidad de los mayores”²⁴². Aquesta frase del famós locutor basc resumeix l'essència i esperit del moviment generacional que, definitivament, marca la dècada dels seixanta: el fenomen ié-ié.

El concepte del ié-ié parteix prèviament del beat, un tipus de música que comença a agafar força a l'àrea de Merseyside (Anglaterra) i a on es mesclen altres estils com el rhythm & blues, el skiffle i el rock and roll. D'aquesta forma, una sèrie de grups comencen a renovar la música que es feia aleshores al mateix ritme que canviava l'estètica d'aquella generació: juntament amb The Beatles, el conjunt més representatiu i influent, en van sortir d'altres com The Searchers, The Dave Clark Five, Herman's Hermits o Gerry and the Pacemakers. El beat, per tant, neix com un nou concepte no exempt de discussió i controvèrsia però amb el qual els joves podien construir el nou llenguatge musical que estaven cercant.

“¿Qué es el beat? Para quienes siempre se rasgan las vestiduras, el beat es lo que les confirman los periódicos: sonidos inarticulados, aumentados hasta límites insoportables por los amplificadores, ruido producido por jovencitos mal lavados y de larga cabellera, que a duras penas acaban de aprender algunos acordes simples en la guitarra y reciben el aplauso histérico e igualmente inarticulado de los adolescentes. Para los desconfiados, el beat es una ocurrencia propagandística de unos avispados negociantes, que mediante tretas siempre nuevas intentan sacar hasta el último céntimo de los bolsillos de los jóvenes”²⁴³.

D'aquesta forma definia el beat l'investigador alemany Rolf-Ulrich Kaiser; per la seva part, Íñigo, basant-se en Hunter Davies, ho explica com un moviment

²⁴² Díaz, Joaquín; Íñigo, José M^a (1975): *Música pop, música folk*. Col·lecció Biblioteca Cultural RTVE, vol. 14. Ed. Planeta, Barcelona, p. 28.

²⁴³ Kaiser, Rolf-Ulrich (1974): *El mundo de la música pop*. Ed. Barral Editores, Barcelona, p. 71.

essencialment adolescent que afecta a totes les classes socials marcat per un gran histerisme i excitació col·lectiva, emocional, mental i sexual²⁴⁴. No obstant això, el nucli d'aquesta nova tendència musical la representen en tots els seus aspectes el conjunt anglès The Beatles, un quartet que reescriu les normes de tota una generació per acabar provocant un impacte modernitzador del qual no se'n escapa ni l'endarrerit Estat espanyol. "Aquesta formació britànica va condicionar el panorama musical de l'època, tant a nivell internacional com local", afirmà el músic Toni Morlà. "En va modificar la música, la manera de vestir, la llargària dels cabells, els moviments, i els balls"²⁴⁵.

El primer símptoma que suggeria una idea clara de canvi dintre de la joventut espanyola foren els *guateques* –anomenats *reunions* a les zones de parla catalana–, una importantíssima fita generacional que, ben aviat, es convertirà en el principal testimoni d'aquella primera generació ié-ié. Íntimament lligades amb els orígens del pop a Espanya, aquestes reunions domèstiques i vespertines tenien dues característiques fonamentals. La primera d'elles era la música, un element importantíssim que provocà el boom comercial dels *pick-ups*, petits tocadiscs portables que acabaren esdevenint l'element principal de qualsevol festa o trobada juvenil. La segona, igualment rellevant, fou la socialització entre joves de la mateixa edat i de distints sexes. Em pareix força interessant la definició que va incloure el mateix Morlà al seu llibre *Memòries d'un brusquer*: "Un grup d'al·lotes es reunien a la casa d'un d'ells: cadascú portava els seus discos i un altre duia el *pick-up*. Aquestes reunions anaven molt bé: uns besaven mentre ballaven i uns altres palpaven allò que podien. Així i tot hi havia alguna bufetada, però també naixia alguna parelleta de mig 'novios'. Les reunions no eren més que una oportunitat de començar els jocs sexuals"²⁴⁶.

No és d'estranyar que aquesta idea despertés l'ira de l'Església, que ben aviat condemna aquella nova moda juvenil. A mode d'il·lustració, agafem com a exemple la definició aportada pel religiós Alberto Torres: "Se cogen chicos y chicas a partes iguales, se les echa encima bastante alcohol, algunas groserías finísimas, tabaco rubio, música negroide... y se los agita bien durante 3 ó 4 horas sin dejarlos enfriar (...) La presencia en un ambiente de tabaco, alcohol y música aborigen puede ser muy peligrosa"²⁴⁷. L'Església, al igual que amb el dilema del ball, fonamentà la seva oposició en el risc del pecat, la temptació i la manca de moralitat. Destaquem una significativa dissertació que el propi Torres oferí l'any 1962 al seu opuscle *De guateque*:

"Bienaventurados los chicos que no asisten a guateques, porque ellos librarán su alma de serios riesgos de pecado grave. (...) Bienaventuradas las que no asisten a guateques, porque ellas librarán su alma de serios riesgos del pecado. (...)

²⁴⁴ Díaz, Joaquín; Íñigo, José M^a (1975): *Música pop, música folk*. Col·lecció Biblioteca Cultural RTVE, vol. 14. Ed. Planeta, Barcelona, p. 28.

²⁴⁵ Morlà, Toni (2001): *Memòries d'un brusquer: diccionari dels anys 60 i 70*. Ed. Clayton's Book S.L, Palma, p. 47.

²⁴⁶ *Ibidem*, p. 164.

²⁴⁷ Torres, Alberto (2001): *De guateque...* Folletos Id y Enseñad, Ed. Sal Terrae, Santander, p. 5-6.

Bienaventurados los padres que ni permiten ni organizan guateques ni incitan a sus hijas a ellos, porque conservarán a sus hijas dignas de sí y no serán reos de graves pecados de responsabilidad ante Dios (...) Yo no voy a prohibir ir a guateques. ¿Quién soy yo para interferir guateques, puestas de largo, fiestas a domicilio...? Nada de lo otro. (...) Yo aduzco los principios eternos de la moral de la Iglesia, que es la moral de Dios a los hombres. Luego actuáis vosotros (...) y tomáis una decisión en nobleza de miras por tu fe, tu bautismo y tu fidelidad a Dios. (...) Ellos (19, 20, 21... años) van al guateque. Hay que distinguir: todos a pasarlo bien, algunos a pasarlo moralmente bien, la mayoría a aprovecharse. Y yo los comprendo muy bien: es una gran oportunidad de aislarse con una y, con un poco de suerte... eso (...) se habla con los amigos: nada, hombre, no seas tonto. Vente. Mira, va Fulanita, que es estupenda. Y luego que si hay suerte en el apagón casual (!) y a ella le entra miedo y... eso. (...) Claro, si es que el guateque es malo. O si está bien, pero es peligro de pecado mortal para ti. Porque el guateque si es bueno o no es peligro próximo de pecado mortal para ti (...) Difícil eso de los porcentajes, siempre inexacto, pero ciertamente aproximado y de suficientes garantías: al menos un 60 por ciento, es decir, de cada diez chicos que van a un guateque, 6 pecan mortalmente en el mismo guateque o a consecuencia del guateque. (...) Para los chicos que van de guateque hay un principio moral. Yo te lo formulo, tú lo comprendes y obras en consecuencia. No es un principio moral más, sino exactamente el que te afecta precisamente a ti y, eso es, cuando vas al guateque. Dice: hay obligación grave de conciencia, de evitar un peligro próximo de pecado mortal. Si para ti un guateque es peligro próximo de pecado mortal, no puedes ir al guateque, so pena de pecado mortal. La dificultad está en saber si para ti, en concreto, un guateque es peligro próximo de moral. (...) No puedes ir a un guateque si sabes, por experiencia, que constituye para ti un principio próximo de pecado mortal. Recuerda lo que sabes: se peca en el guateque y se peca a solas después de y a consecuencia del guateque (...) Para ti, chica, cuando vas a un guateque: producir un escándalo indirecto sin motivo grave es pecado mortal. Tú, correcta, tú, que no pretendes el pecado de nadie, tú que resultas ocasión de posible pecado ajeno... Tú no tienes razón justa y grave para ir al guateque. (...) No escamotees estos principios de Dios. Ni chanchullées con la conciencia²⁴⁸.

En un breu període de temps, a les reunions dels joves mallorquins es va poder ballar rock and roll, twist o ienka, però poc a poc. A partir de 1964, just quan molts d'aquests balls començaven a quedar obsolets, s'observa clarament com aquells nous ritmes que importen els turistes anglesos comencen a cridar l'atenció entre el jovent illenc; l'any següent s'observa que una part important de la joventut mallorquina segueix la moda ié-ié, sense que es documentin casos d'altres tendències socials més pròpies de l'estranger (beatniks, mods, rockers, teddy boys...). Per això, Mallorca, al igual que la resta de les Illes Balears, viu de ple l'insòlita aparició d'una nova generació que deixa de banda les modes espanyoles per beure clarament d'influències estrangeres que, casi sempre, contravenien l'essència dels valors juvenils que cercava el règim: moderació, sobrietat, pulcritud i tradició.

²⁴⁸ Torres, Alberto (1962): *De guateque...* Folletos Id y Enseñad, Ed. Sal Terrae, Santander, p. 4-17.

D'aquesta forma, el jove ié-ié encarnava un paper actiu, demanant una major llibertat dins d'un context d'un clar confrontament generacional. “La nueva música era producida por jóvenes, vendida por jóvenes, y sus temas estaban hechos a la medida de las vivencias de los jóvenes”, escriu Kaiser sobre el beat. “Las personas mayores ya no comprendían la nueva situación musical, por el sencillo hecho de que ya no existía una situación musical única, sino que la música marcaba las transformaciones en el concepto social que la juventud beat tenía de ella misma”²⁴⁹. D'aquesta forma s'entén, doncs, que dins d'un règim polític com l'existent aleshores, el ié-ié incorpori “el disparate y las extravagancias” de la resta de països europeus, “aunque con mucha menos acentuación en nuestra España”²⁵⁰.

Aquest mateix conflicte queda reflectit d'una forma bastant evident al film *Pero... ¿En qué país vivimos?* (1967), de José Luís Saenz de Heredia. A la pel·lícula es representa el confrontament cultural mitjançant la rivalitat de dos personatges antagònics. Per una banda, trobem a Bárbara, interpretada per Concha Velasco; es tracta d'una vocalista jove i frívola, força preocupada per la imatge, els vestits extravagants, les noves tendències i la música anglosaxona més estrident. El seu oponent, Antonio Torres –interpretat per Manolo Escobar– és un personatge marcadament tradicional i clàssic, obertament patriota i defensor de tot allò espanyol front a l'estranger. Al marge de la discutible qualitat cinematogràfica de *Pero... ¿En qué país vivimos?*, aquesta cinta resumeix el conflicte generacional i els prejudicis d'una societat conservadora com era l'espanyola a adoptar les costums, modes i, en definitiva, formes de vida que sortissin, per poc que fos, dels cànons tradicionals. El mallorquí Sebastià Trias Mercant, al seu article “Apuntes para una clasificación de grupos juveniles”, ofería a aquella mateixa època una visió més científica i acadèmica sobre els ié-iés, producte –segons ell– d'una inadaptació positiu-negativa confrontada als diferents grups d'inadaptació negativa (“o gamberros”) que encarnaven diferents tribus urbanes d'Anglaterra o França com els teddy-boys, beatniks, mods, rockers o blouson noirs²⁵¹. Trias defensava que la principal naturalesa d'aquest moviment és l'oposició dels joves als seus majors:

“Obedece su actuación a una subcultura juvenil que, orientada por el grupo más o menos agresivamente, sustituye las rígidas normas familiares. El joven ye-yé no se adapta al ambiente que le han ofrecido sus mayores (...) Se preocupa por la comunidad de gustos con el mismo grupo, por el afán de demostrar que tales gustos son propios de la juventud y totalmente independientes de los mayores, que cree anticuados (...) En la lucha anticonformista destruye el ye-yé todo aquello que caracterizaba a la juventud de sus padres. Se burla de lo que en años anteriores hubiera correspondido a su edad, porque se siente mayor prematuramente. Defiende la igualdad de la convivencia humana, confundiendo con su nuevo estilo la diversidad de clases sociales y destruyendo las anticuadas divisiones clasistas”²⁵².

²⁴⁹ Kaiser, Rolf-Ulrich (1974): *El mundo de la música pop*. Ed. Barral Editores, Barcelona, p. 72.

²⁵⁰ *Baleares*, 18 de gener de 1966, p. 19.

²⁵¹ Trias Mercant, Sebastià (1967): “Apuntes para una clasificación de grupos juveniles”, dins *Revista del Instituto de la Juventud*, núm. 13, octubre de 1967, p. 89.

²⁵² *Ibidem*, pp. 91-92.

Dins d'aquest context, mereix la pena rescatar les significatives paraules d'aquest mateix autor a un altre article, "Los impactos del turismo en la juventud actual", on configura un conjunt de característiques descriptives de la personalitat de la joventut espanyola d'aleshores, presentant-la com un grup social totalment favorable a l'absorció de noves modes:

"Su realismo está más en la viveza de la expresión q en la ejecución paciente y cuidadosa. Sobrio e idealista, apático y enérgico, exclusivista y transigente (...) apurando más el análisis y aunando los rasgos definidos, los del joven y los del español, nos atrevemos a resumir una psicobiografía del joven español. El carácter intuitivo de la edad juvenil y propio de los hombres de España, infunde al joven español cierta viveza natural. Es un muchacho avisado y despierto, sagaz e incisivo. Enemigo de largos razonamientos, está enamorado, en cambio, de agudezas intuitivas. La inestabilidad juvenil unida a la paradójica alma hispánica hacen de nuestros jóvenes seres bastante incoercibles. Impulsivos y ardorosos, se ven obligados a continuas descargas emocionales y a una necesidad irrefrenable de movimiento. Tales factores provocan en su interior una anarquía espiritual muy difícil de dominar y muy delicada en su trato. La viveza natural y el afán de dominio llevan inherente una acusada curiosidad. El joven es curioso por naturaleza; pero la curiosidad del español es muy peculiar. Me atrevería a llamarla "mariposeo". Es fugaz, variable con frecuencia. Como la mariposa, cambia constantemente de flor, apenas libada. No agota el objeto en que se centra. Las notas precedentes desembocan en un claro amor propio, exteriorizado insistentemente en un orgullo aparente. El amor propio se convertirá en resignación, si se impone al joven una inexorable obligación que considera incómoda. Será rebeldía, internamente animada o exteriorizada en descontento, si puede superarla. Tal estado de ánimo alienta en el fondo del espíritu español"²⁵³.

Entre 1964 i 1966, la percepció que es té sobre el món ié-ié és clarament despectiva i, mostra d'això, és la gran quantitat de crítiques i detracions aparegudes aquests anys a la premsa mallorquina. Bona part d'elles es basaven en la percepció de que la rebel joventut ié-ié pertanyia, paradoxalment, a les classes acomodades de la societat. Federico Díaz-Falcón, a un article publicat a *Diario de Mallorca*, afirmava: "El yeyé es fundamentalmente el hijo de papá. Es fundamentalmente un jovencillo a veces cochino que lleva larguísimas chaquetas extrañas, camisas estupefacientes y una larga ambición de pasarlo bomba sin dar ni golpe. Este yeyé tiene proyectos, sí, hay que reconocerlo: un descapotable inglés rojo cuando convenza a su padre"²⁵⁴. De la mateixa forma, Trias Mercant els ubica a una posició econòmicament acomodada i immersa dins la nova societat de consum que, poc a poc, s'estava consolidant: "Los ye-yés son jovencitos generalmente bien acomodados que tienen dinero para gastar en discos, vestidos y hasta puede que coches y que incluso disponen de sus locales propios de

²⁵³ Trias Mercant, Sebastià (1966): "Impactos del turismo en la juventud actual", a *Revista del Instituto de la Juventud*, núm. 7, pp. 66-67.

²⁵⁴ *Diario de Mallorca*, 8 de desembre de 1966, p. 3.

diversión. Por esto mismo, y curiosamente, el ‘yeyeísmo’ es fomentado y alentado por ciertos sectores de la industria y el comercio”²⁵⁵.

És important, doncs, remarcar la relació de la identitat juvenil amb el que autors com José Castillo Castillo anomenen “creación artificial de necesidades”. A una societat com, per exemple, podia ser l’espanyola a l’època de la postguerra, la incertesa econòmica desplaçava el rol de l’oci a la vida quotidiana a un discret segon pla. A un context com aquest, es podia ser jove, però no necessàriament a la moda: no calia escoltar la mateixa música que els joves londinencs o vestir com els parisencs, perquè no era indispensable pel seu desenvolupament social. Ara, a una societat en plena expansió econòmica com la dels anys seixanta l’oci comença a guanyar una major importància en el dia a dia; els joves creen una demanda de noves necessitats que, segons el seu criteri, són importants tant pel seu paper social com per la seva afirmació d’identitat. És al seu voltant, doncs, on s’articula una complexa indústria que dona resposta a totes aquestes necessitats creades a dintre d’una societat de consum:

“Hoy existe un mercado para jóvenes y los industriales no lo descuidan (...) Fundamentalmente, la presión incitadora de necesidades nuevas en la juventud se da en el mercado del vestido, del disco y de la diversión. El adolescente es impulsado, por mecanismos similares a los del mundo adulto, a modelarse una personalidad con ayuda de las prendas de moda, del último disco “pop” o del “utilitario preparado”. Para él, los objetos que la industria crea son la “prótesis de su personalidad”. El joven, no menos que el adulto, compra el producto adecuado a su carácter, a su condición social. Carácter y situación que, solapadamente, son definidos en amplia medida por los centros de producción. El joven es dinámico, agresivo, inconformista, “sexy”: la minifalda o la maxifalda, las diez primeras canciones del “hit-parade”, el doble tubo de escape... son los signos externos de aquel, su carácter: luego, todo joven que quiera ser “in”, estar al nivel de los tiempos, deberá consumir el objeto conveniente a su personalidad. Silogismo perfecto”²⁵⁶.

Els joves ié-ié foren criticats per la seva tendència consumista, pel seu comportament qualificat de superficial i, sobretot, per la seva estètica on els cabells, cada cop més llargs, començaren a jugar un paper preeminent. A l’any 1966 apareixen publicats a la premsa mallorquina nombrosos articles crítics que ens ajuden a complementar la visió que es tenia dels ié-iés a la primera meitat de la dècada. Un exemple força il·lustratiu és aquest, publicat al diari *Baleares*, possiblement la publicació que més clarament es posicionà en contra d’aquelles noves tendències musicals, culturals, socials i estètiques:

“En principio (...) no tienen los ‘ye-yés’ ninguna pretensión filosófica ni intelectual que los justifique. También, a diferencia de sus contemporáneos, los *blousons noirs* o los *rockers*, no son agresivos ni peligrosos. Son deliciosamente ‘huecos’ y sólo tienen

²⁵⁵ *Baleares*, 29 de gener de 1966, pp. 6-8.

²⁵⁶ Castillo Castillo, José (1968): “Los jóvenes y la sociedad de consumo”, a *Revista del Instituto de la Juventud*, núm. 20, p. 10.

en común que adoptan superficialmente unas determinadas modas y comparten ciertos gustos. Su afán es que estas modas y estos gustos sean ‘propios’, es decir, independientes de los de sus mayores. Condición indispensable para tener sus propios cantantes, modistos, fabricantes, etc. Ser ye-yé, es por todo lo más, una cuestión de estilo. Nosotros estamos por añadir (...) que estamos de acuerdo con Walter Ulbricht, por haber decretado que los ye-yés son monótonos y aburridos, y por tanto, estúpidos”²⁵⁷.

Aquesta visió va en consonància de l’opinió de Trias Mercant, al considerar des de les pàgines del *Baleares* que els ié-iés eren un fenomen frívol i superficial: “El ye-yé no se adapta al ambiente de sus mayores, pero lo hace con un cierto criterio de frivolidad. Lo artificioso y superficial de su postura se aprecia en las modas que adopta, por afán de reafirmar que tales gustos son propios de la juventud y que son totalmente independientes de los mayores, a quienes consideran unos anticuados”²⁵⁸. Una altra mostra força destacable és “Consejos de actualidad”, un article satíric publicat a *Diario de Mallorca* on s’enumeren tots els prejudicis i impressions negatives que despertava el jovent ié-ié:

“Consejo a los jóvenes de hoy: muchachito, jovencita, no pierdas la oportunidad que se te presenta de ser un o una perfecta “ye-yé”. A ello, te aconsejo:

1- Vestirte de forma estrafalaria. Ya sabes; minifalda, medias gruesas, zapatos aldeanos, grandes pendientes de bisutería. ¿Qué es incómodo? De acuerdo, pero llamar la atención cuesta lo suyo.

2- Olvídate de la peluquería y de la ducha, cuanto más sucio o sucia, cuanto más pelo lleves (si sois calvorotas, no hay remedio), cuantos más maquillajes y colorines te pongas (puede servid de modelo cualquier piel roja americano), mejor. Claro que si luego anidan en sus tus cabelleras subarrendatarios del mundo animal sólo te queda rascarte, pero también ese es uno de los sacrificios a que obliga la fama.

3- Protesta, protesta de todo, de tu familia que no te comprende (aunque te aconsejo que dejes de protestar el sábado, que es cuando tu absurdo papá te dá el ‘parné’ de la semana), de todas las normas instituidas (claro, que luego no andes diciendo algo así como “¡Es que yo tengo derecho a...!”: quedaría feo). Protesta también del estudio y el trabajo (aunque en eso de “arrimar el hombro” poca novedad, ya que es tan viejo como la humanidad)... y después de protestar de todo, no te olvides de aprovecharte de todas las ventajas de lo que no te gusta pueden proporcionarte, a no ser que seas soberanamente imbécil.

4- Abúrrete como una ostra, muestra indolencia (aunque en realidad si cumples los tres apartados anteriores, no será necesario que te esfuerces en lo que a esto se refiere, que vendrá por si solo).

²⁵⁷ Castillo Castillo, José (1968): “Los jóvenes y la sociedad de consumo”, a *Revista del Instituto de la Juventud*, núm. 20, p. 10.

²⁵⁸ *Baleares*, 11 de febrer de 1967, p. 13.

5- Fuma y bebe, lo que puedas (o quizás, mejor, lo que tengas que pagar).

6- Procura cuatro o cinco docenas de discos adecuados a tu intenso movimiento espiritual.

7- No olvides que debes procurar hermanar a la humanidad y para ello pierde tus cualidades y caracteres de hombre o tus características de mujer, en beneficio de una escoria común.

Si haces todo eso, serás un ye-yé o una beatnik o lo que sea, y sobre tu tontería vivirán varios millones de absurdos mayores que serán los que te vendan camisas, los maquillajes, los discos, bebidas... y que en su corazón (y en su estómago) brillará con letras de oro vuestro nombre”²⁵⁹.

De la mateixa forma, alguns joves mallorquins aprofiten els diferents espais oberts a les cartes dels lectors per posar de manifest el seu enuig contra tot aquell fenomen que, poc a poc, estava agafant força. Un bon exemple el trobem a *Cort*, amb aquesta carta anònima signada per “Una chica de veinte años”:

“Estoy harta de oír hablar a todas horas y en todas partes, televisión, revistas, periódicos, de la juventud ye-yé de hoy día, de lo que le gusta a la juventud, (cuando se habla de esa partida de seres asquerosos que son los cantantes ye-yés)... O sea, englobándolos a todos. Y esto sí que no. Y no es que los que no somos ye-yés seamos minoría y por eso no se nos oiga, ni mucho menos ¡Gracias a Dios! Somos muchos más que ellos. Pero como no hacemos tanta bulla, hay quien cree que los de la nueva ola somos todos unos angustiados vitales y que todo el monte es orégano (...) Pero, qué caramba, fastidia un poco que la incluyan a una sin más ni más entre ella, entre las adoradoras de esos ídolos estrechos de pecho, de hombritos diminutos, encanijados y dolientes, gritando sus juveniles problemas a voz en cuello. Y es que no comprendo cómo pueden gustar tanto a las chicas esos desgraciados que lo único que pueden despertar en el ánimo de cualquier mujer sana es una mezcla de compasión maternal mezclada con la normal repulsión que producen todos los seres ambiguos. Por lo tanto, vaya un voto para que todos los (...) que ilustran con sus encantos las revistas juveniles españolas, sean arrojados al mar con una piedra al cuello, o bien, si tal medida pudiera parecer severa, y en vista a la natural inconsciencia de sus pocos años, sean indultados, y, una vez pelados al cero, sean puestos a construir carreteras, con lo que rendirían un gran servicio a la sociedad. Lo que necesita la juventud ye-yé para dejar de serlo es menos angustia vital y menos guitarra eléctrica, y más deporte y bocadillos de jamón, que es una gran manera de desidiotizarse”²⁶⁰

²⁵⁹ *Diario de Mallorca*, 24 de julio de 1966, p. 22.

²⁶⁰ *Cort*, núm. 529, 15 d'octubre de 1966, p. 14. Cal afegir que aquesta mateixa carta fou contestada al següent número de la revista per un altre jove palmèsà (Juan José Gracia) amb les següents paraules: “Llega un momento en que los hombres que no lucimos tirabuzones ni camisas de flores (...) estamos más que hartos de esas niñitas de pelos lacios y sucios, y de expresión de marco, que con sus rodillas (no siempre limpias) al aire, se parecen una a otras como gotas de agua. Chicos y chicas tienen una total falta de personalidad. Ademanos, pelos, gestos... Todo es idéntico”. *Cort*, núm. 530, 1 de noviembre de 1966, p. 6.

Malgrat el clar rebuig social existent, provocat per la influència tant de les autoritats polítiques i culturals com les eclesiàstiques, aquelles novetats que incorpora la nova cultura ié-íé al món de la música i l'estètica es van normalitzar en major o menor mesura fins que, a un moment donat, deixen de resultar xocants i, per tant, criticables. En el cas de Mallorca, concretament, això es pot explicar mitjançant la interacció d'una sèrie de factors que, en conjunt, acaben per modernitzar a la joventut mallorquina:

- El constant creixement del número de turistes. Des dels inicis de la dècada dels seixanta, les xifres de visitants cada cop han estat més altes; l'any 1965 es supera, per primer cop, la barrera del milió de turistes anuals, creant-se un desequilibri respecte a la resta del territori espanyol: si el percentatge d'augment turístic a l'Estat era d'un 1,1 %, a les Balears aquestes xifres arribaven al 21 %²⁶¹. Per tant, l'entrada massiva d'estrangers amb una forma de vida força diferent a la dels joves mallorquins resulta decisiva a l'hora de posar de moda tant la música que escoltaven als seus països d'origen com els atributs estètics que els caracteritzaven: minifaldilles, roba ajustada o cabells llargs. “Lo cierto es que el yeyeísmo no ha llegado a España a constituir un fenómeno de la intensidad y la cantidad que en otros países europeos”, matisa un article aparegut al *Baleares*. “Pero aquí, en Mallorca, la juventud europea nos llega, y con ella no todo es la greña y la mugre de los beatniks. También viene el desenfado ye-yé a poner (...) una nota de juventud y colorido en esta Mallorca cada día más cosmopolita”²⁶². Conscients de que el turisme és una importantíssima font d'ingressos, les autoritats polítiques no posen cap traba a bona part de les modes, tendències, costum i actituds que introduïen de forma progressiva els visitants: això condueix a una clara renovació en la forma de pensar dels joves mallorquins i que no només repercutirà en el camp musical, sinó també en l'estètic i el social.
- Augment progressiu dels locals dedicats a l'oci nocturn. La demanda generada pel creixent número de turistes condueix a una modernització de les sales de festa de l'illa, especialment les de Palma, que concentrarà importants xarxes d'oci nocturn com la plaça Gomila, el Passeig Marítim i Cala Major. De res servia oferir al visitant els mateixos boleros que es tocaven dècades enrere o música “typical spanish” per cercar el seu entreteniment: el turista demanava una renovació de repertori al qual els grups hauran d'adaptar-se. Per tant, els conjunts modernitzen la seva música al mateix temps que els joves mallorquins canvien els seus gusts musicals.
- Relleu generacional dels grups mallorquins. Les antigues orquestres han acabat donant pas, definitivament, a una nova fornada de músics joves;

²⁶¹ *Cort*, núm. 514, 1 de març de 1966, p. 2.

²⁶² *Baleares*, 31 de març de 1967, p. 12-13.

després de Los Javaloyas –una mena de frontissa entre els cinquanta i seixanta– apareix una nova generació de conjunts mallorquins que renova completament el panorama musical de l'illa i que, a més, dispara la febre per la música local: apareixen Los Beta, Los Dogers, Los Pops, Los 5 del Este, Los Telstars, Los Massot o els Four Winds, entre d'altres.

- Èxode del joves a les zones urbanes. De forma paral·lela al boom turístic, s'observa clarament la fugida de joves dels nuclis rurals de l'interior cap a les zones litorals, canviant el seu ofici inicial –relacionat amb el sector primari– per d'altres vinculats amb el sector serveis. Rafel Ferrer Massanet explica al seu article “¿Porque la juventud mallorquina huye del campo?” les raons per les quals es produeix aquest èxode interior dins de l'illa. “Los jóvenes de ahora prefieren otro trabajo más remunerado y de menor esclavitud; el que deje, por lo menos, algunas horas libres para las diversiones (...) El joven de hoy en día conoce de cabo a rabo los atractivos de la libertad y ha probado todos sus secretos. Sabe que en el pueblo tendrá que sujetarse a un horario riguroso (...) En el campo, los jóvenes se aburren, porque tampoco hay que pedir a un joven de 1963 que se divierta en una ‘paladissa de ametles’ o en un ‘ball de matances’ (...) Por eso se van a la ciudad”²⁶³.
- El pes dels mitjans d'informació. Tant la televisió com la ràdio i la premsa serveixen per reflectir unes noves formes de vida que no passaran despercebudes entre la joventut d'aleshores. Per una banda, Televisión Española comença a emetre amb major regularitat programes on actuen en directe grups de beat i pop, fins i tot grups mallorquins com Los Javaloyas, Los 5 del Este o Los Beta Quartet. Això ajuda a fer més visibles totes aquestes alternatives musicals: “Esta juventud a la que pertenezco – subratllava una lectora a la revista *Cort*– sólo se suele enterar de su existencia cuando se los meten por los ojos, como en la T.V.”²⁶⁴. Pel que respecta al món radiofònic, una nova generació de locutors representada per Miguel Soler, Roberto Andreu i, finalment, Miquel Vives du a terme una clara modernització de la ràdio mallorquina, ampliant la varietat musical amb novetats arribades directament des de l'estranger. D'aquesta forma, nous gèneres i artistes es van fent lloc a una programació abans dominada pels clàssics de la cançó espanyola. “La televisió va marcar el gran canvi social”, subratlla Armando Pomar. “Quan va ser que els al·lots volgueren deixar-se créixer els cabells? Quan vegeren a tots aquells grups d'imitadors dels Beatles a la televisió. I quan va ser que els joves començaren a tallar-se'ls? Quan als programes de música hi sortia el cantant de Fórmula V, que tornava de la ‘mili’. La televisió va ocupar un espai que no tenia la música

²⁶³ *Cort*, núm. 456, 1 d'octubre de 1963, p. 4.

²⁶⁴ *Cort*, núm. 529, 15 d'octubre de 1966, p. 14.

en si mateixa, perquè apropava l'artista al receptor; aleshores, era fàcil imitar els models de comportament, de roba, de pentinat...²⁶⁵. Pel que respecta als principals diaris de l'illa (*Última Hora*, *Baleares* i *Diario de Mallorca*), tots ells coincideixen en començar a incloure, a partir de 1963-1964, seccions dedicades al món de la música jove. Aquest fenomen també succeeix a la revista *Cort*, on la longeva secció "Notas Musicales", dedicada a la música clàssica, és substituïda progressivament per "Rincón de la canción moderna" i posteriorment per "El club del disco". Tot i que a un primer moment aquestes seccions eren publicades d'una forma irregular i discontinua, a partir de 1965 ja apareixen com a secció setmanal pròpiament dita. A més, a partir d'aquell any apareixen a la portada de *Cort* tot un seguit d'artistes locals dedicats a la cançó moderna: Los Pops, Los Javaloyas, Los Massot o Tony Obrador. Per tant, en conjunt, l'acció dels mitjans de comunicació ajuda a difondre bona part d'aquella primera cultura ié-ié entre els joves mallorquins.

- El cinema. A Mallorca es visqueren com autèntics esdeveniments socials l'estrena de films ié-iés com *A Hard Day's Night* (1964) i *Help* (1965), amb The Beatles com a absoluts protagonistes. De la mateixa forma, pel·lícules com *Megatón ye-yé* (1965), protagonitzat pel català Juan Erasmo 'Mochi' – aleshores un dels músics més populars a l'escena mallorquina– o *Historias de la televisión* (1965) inauguren un nou tipus de cinema espanyol on els tòpics de la joventut ié-ié son representats amb un cert toc d'exageració i frivolitat.
- Augment del poder adquisitiu dels joves mallorquins. L'expansió turística a Mallorca afavorí a molts de joves a l'hora de trobar feina en activitats relacionades, d'una forma o una altra, a l'anomenat sector serveis: la intensificació econòmica i l'expansió de molts de negocis fa que hi hagi unes expectatives econòmiques suficientment bones com per destinar una part dels seus ingressos a l'oci: sortir els caps de setmana, acudir a concerts o festivals musicals, comprar discs, roba a la moda... Per això, Trias Mercant defensa que el món ié-ié es nodreix, necessàriament, de la relació entre la joventut i diferents indústries²⁶⁶.
- Augment del número de botigues de discos. A finals dels anys cinquanta hi havia alguns punts de venda de música a Mallorca, concentrats gairebé en la seva totalitat a Palma. Algunes de les primeres tendes importants a la capital mallorquina van ser Casa Cabot, El Japón de los Ángeles, o Ràdio Moranta, on, juntament amb tocadiscs, gramòfons, ràdios o transistors, també es

²⁶⁵ Entrevista a Armando Pomar. Realitzada el dia 13 de febrer de 2011.

²⁶⁶ *Baleares*, 11 de febrer 1967, pàg. 13.

venien alguns discs. Poc després, a principis de la nova dècada, apareix Casa José Buades, especialitzada en la venda de singles, EP's i, en menor mesura, LP's; situada a la plaça del Rosari, aquesta botiga oferia als seus clients un ample catàleg de gravacions dels segells Phillips, RCA, Odeon, Columbia, La Voz de Su Amo o Mercury. Just a aquesta mateixa època comença a popularitzar-se entre la joventut Almacenes Cañellas, al passeig del Born, i molt especialment Casa Castella, situada al carrer Santo Domingo: “Era molt visitada pels joves, que hi escoltaven les darreres novetats mitjançant uns moderns auriculars”, afirma Morlà²⁶⁷. A finals de 1963 s'inaugurà Discolandia, una botiga orientada cap a la joventut ié-ié fins el punt de convertir-se un autèntic referent dins la mateixa ciutat. Cal destacar, també, la tenda Discomatic, situada a les Galeries Velázquez, fou una de les altres tendes de discs importants a Palma, on, apart de música, s'hi podien trobar amplificadors. Per la seva part, Discosilba, situada a les antigues galeries Oms de S'Arenal, fou una tenda que s'especialitzà en jazz, però també en totes les novetats internacional; la seva publicitat deia: “¡Visítenos! Encontrará una discoteca montada dentro de la moderna línea europea!”. Pel que respecta a la Part Forana, no hi havia botigues de discos pròpiament dites, sinó petits magatzems dedicats a altres productes on, algun cop, es podien trobar alguns discs que rara vegada eren novetat.

- Major obertura cultural. L'ambient opressiu dels anys cinquanta va donant pas a una nova dècada de major tolerància respecte a les modes i tendències que, poc a poc, estaven important els turistes. No oblidem que, a uns moments com aquells, al règim de Franco li interessava oferir una imatge moderna i actual per tal de deixar enrere els anomenats “anys grisos”, que marquen el període d'aïllament internacional que sofrí Espanya als anys quaranta i cinquanta.

El resultat de la interacció d'aquests factors provoca que el fenomen ié-ié comenci a ser cada cop més popular entre el jovent mallorquí: la nova moda arrelava amb una força insòlita per donar pas a un irreversible procés modernitzador de la nostra societat.

²⁶⁷ Morlà, Toni (2001): *Memòries d'un brusquer: diccionari dels anys 60 i 70*. Ed. Clayton's Book S.L, Palma, p. 58.

4.2.2. L' inici de la gran revolució radiofònica a Mallorca.

“Transcurridos una serie de meses y harto de estar leyendo monótonas dedicatorias de canciones y leer aburridos anuncios, tomé la decisión de que había que hacer algo nuevo y estimulante”.

Miguel Soler

A finals dels anys cinquanta, a una època en la qual el televisor era un element poc freqüent o fins i tot desconegut per a la majoria dels llars mallorquins, tant la premsa diària com la ràdio eren els principals mitjans de comunicació i un dels eixos fonamentals de l'oci casolà. En el cas de Mallorca l'oferta radiofònica es fonamentava en tres emissores: Ràdio Mallorca –la que aconseguí un major protagonisme a la primera meitat dels seixanta– seguida de Ràdio Popular i, finalment, Ràdio Juventud. “La programació radiofònica mallorquina es va veure afectada per la forta embranzida i la popularitat que anava adquirint la música pop i el naixement de la figura del discjòquei”, subratlla l' historiadore Joan Josep Matas. “Amb una programació musical adreçada a la joventut, les tres emissores mallorquines es convertiren en difusores del pop alhora que anaven construint una bona i rica discoteca per estar així en la nova moda musical”²⁶⁸.

Inaugurada el 12 de novembre de 1933 pels germans Fuster, Ràdio Mallorca suposà una revolució entre la població illenca, la qual poc a poc anà adquirint aparells radiofònics per tal d'escoltar les seves emissions i, així, poder celebrar reunions a llars particulars on poder gaudir en grup dels seus escassos continguts²⁶⁹. Acabada la Guerra Civil, Ràdio Mallorca amplià la seva programació i, posteriorment, l'any 1943, es va inserir dins la xarxa de la Sociedad Española de Radiodifusión (SER): començava el que Matilde Delgado denominà com el “regnat absolut” de la emissora: “Sense cap mena de competència, l'emissora local es converteix juntament amb el teatre, el futbol, els toros i el cinema, en la principal font d'entreteniment, i la primera, sens dubte, en l'àmbit privat de la llar”²⁷⁰.

La importància de la música a Ràdio Mallorca era força destacable: s'estima que a l'any 1948 s'emeten un 72 % de continguts musicals, xifra que a 1956 havia descendit a un 60 %²⁷¹. Les cançons que s'emeten aleshores eren d'origen eminentment espanyol –pasdobles, coples, sarsueles– tot i que amb el temps es van anar fent algunes concessions a la música llatinoamericana o la clàssica. Tot i aquesta reducció del percentatge d'emissions musicals, quedaba demostrat que a Ràdio Mallorca hi tenia un fort pes la música. Fou enmig d'aquesta envitricollada programació, amb presentadors

²⁶⁸ Matas, Joan Josep (Ed.) (2009): *Ràdio Popular de Mallorca (1959-2009)*. Ed. Lleonard Muntaner, Palma, p. 44.

²⁶⁹ Delgado Reina, Matilde (1996): *Història de la Ràdio a Mallorca: 1933-1994*. Ed. El Tall, Palma, p. 29

²⁷⁰ *Ibidem*, pp. 53-54.

²⁷¹ *Ib*, pp. 57-58.

com Joan Riera, Francisca Pomar “Kika” o Lamberto Cortès “Avespa”²⁷², quan començà a destacar, poc a poc, el jove Miguel Soler.

Jove, carismàtic, cultivat i amb forts interessos per aquella nova cultura juvenil que s’estava creant, Soler revolucionà en un breu període de temps els gusts musicals de tota una generació de mallorquins substituint les velles tonades de la cançó espanyola pels nous ritmes arribats de l’estranger. Nascut a Murcia l’any 1939, Soler s’incorporà a Ràdio Mallorca a finals dels cinquanta: Antonio Agustín, comentarista de la mateixa emissora, fou el primer en descobrir el potencial vocal de Soler i el condueix a fer la seva primera prova per a la ràdio, l’any 1956. “Al parecer todo fue bien. Me colmaron de elogios y de ánimo, pero no me dieron el empleo debido a que aún no había cumplido el servicio militar”²⁷³. Malgrat aquest primer obstacle, Soler aconseguí el càrrec de redactor al diari *Última Hora*, l’any 1958:

“Mi gran vocación juvenil había sido siempre el periodismo. Quería escribir en un periódico al precio que fuese. Hice realidad ambos deseos. Empecé a trabajar en el diario “*La Última Hora*” percibiendo por ello un salario no muy superior al de un espantapájaros (...) En aquella redacción tuve la suerte de coincidir con un grupo de excelentes profesionales que constituían una auténtica enciclopedia del saber. De todos ellos recibí enseñanzas, buenos consejos y amistad”²⁷⁴.

L’any 1960, Soler rep la cridada de Ràdio Mallorca i s’hi incorpora com a un més dels seus treballadors: “Cuando empecé en aquella radio, simplemente me dedicaba a hacer un trabajo tan mecánico como aburrido: ponía los discos que los oyentes solicitaban. Casi siempre eran canciones de Juanito Valderrama, Dolores Abril, Pepe Blanco o Antonio Machín”²⁷⁵. El locutor relatava aquella primera experiència d’aquesta forma a la seva biografia, *Ayer, cuando éramos jóvenes*:

²⁷² Sobre els seus companys a Ràdio Mallorca, Miguel Soler escriu el següent: “Juan Riera, popular, admirado y respetado en el medio, tuvo la mala suerte de haberse adelantado en el tiempo. De haber nacido veinte años más tarde hoy sería una estrella de la televisión. Era simpático, vivaz, divertido, ocurrente y muy atractivo. Muchas de sus fans estaban locamente enamoradas de él. Este último aspecto fue el que, en mayor medida, motivó mis deseos de seguir sus pasos (...) Kika fue la voz femenina pionera de la radio en Mallorca. Era inconfundible. Pero ante todo era una persona leal y buena compañera (...) Lamberto Cortés era el jefe de programas y gozaba del total aprecio y confianza de los Fuster. Podía catalogarse como un “todo terreno” que lo mismo entrevistaba a un domador de leones que a un ministro tipo Fraga Iribarne saliendo ileso en ambos caso (...) Era todo un personaje que alternaba sus tareas en la radio con su labor de periodista en “Diario de Mallorca” y corresponsal del deportivo “Marca”. Fue el primer profesional de radio en la isla que acudía a las ruedas de prensa portando un magnetófono para grabar “in situ” sus entrevistas”. Soler, Miguel (1998): *Ayer, cuando éramos jóvenes*. Ed. Ingrama, Inca, pp. 71-72.

²⁷³ Soler, Miguel (1998): *Ayer, cuando éramos jóvenes*. Ed. Ingrama, Inca, p. 70.

²⁷⁴ *Ibidem*, p. 57.

²⁷⁵ Entrevista a Miguel Soler. Realitzada el dia 22 de febrer de 2011. Cal destacar que a un article publicat a *Última Hora* a novembre de 1963 se’ns presentava al locutor de Ràdio Mallorca amb un primer rol totalment diferent: “En la radio empezó con un programa de ‘suspense’ que escribía él mismo, casi siempre una hora antes de darlo”. *Última Hora*, 26 de novembre de 1963, p. 5.

“Aquello de los “discos dedicados” era un tormento semejante a una bota malaya. Especialmente cuando llegaba una festividad significada tipo San Bartolomé, San Sebastián, Santa Catalina, Santa Margarita, San Juan (...) La tortura comenzaba así: los locutores de turno abríamos la clavija de conexión del micrófono y tras la frase de rigor – que decíamos con la más sosa de las entonaciones – “seguidamente radiamos” (aquí el título de la canción y nombre del intérprete) “disco solicitado por” (nombre del que había pagado los dos duros que valía la cosa) “para” (nombre de la persona a la que se homenajeara con la canción) “en el día de su santo, cumpleaños, boda, bautizo, primera comunión o fuera lo que fuese (...) Transcurridos una serie de meses y harto de estar leyendo monótonas dedicatorias de canciones, dar “indicativos” para que los oyentes supieran donde habían dejado la aguja del dial y leer aburridos anuncios, tomé la decisión de que había que hacer algo nuevo y estimulante”²⁷⁶.

Malgrat això, el programa funcionava i era força rendible per l'emissora perquè eren els mateixos oients els que pagaven per escoltar i/o dedicar una cançó en concret. No obstant això, Soler fou el primer en adonar-se'n que existia una fractura entre allò que sonava a la ràdio i la música que els joves escoltaven a les seves festes i reunions. “Es decir, en la radio sonaba una cosa, pero en sus guateques, los jóvenes escuchaban a Paul Anka, a The Platters, a Los 5 Latinos”, afirmava el locutor. “Todo eso reflejaba que la gente joven estaba cansada de escuchar a los mismos de siempre. ¿De qué servía seguir escuchando la música que escuchaban sus padres? Por eso, esa generación empezó a desarrollar un claro interés hacia los músicos jóvenes, como ellos mismos, todos los músicos que representaran algo nuevo e innovador”²⁷⁷.

Conscient, doncs, d'aquesta incoherència, Soler deixà de banda els pasdobles i les coples per cercar aquelles novetats musicals que exigien els nous temps i que no s'emetien a cap altra emissora: “Estaban en ese lugar del que disponen todas las emisoras de radio que se llama “discoteca”, donde se almacenan los discos en orden numérico y alfabético. Las maravillosas melodías, los ritmos contagiosos del rock, los éxitos mundiales estaban allí, vírgenes, con el papel de celofán aún, protegiendo del polvo sus divinas estrías”²⁷⁸. A partir d'aquest moment, el jove locutor ideà, amb enginy, un programa de baix cost on poder donar sortida a totes les novetats musicals del moment. Així, a principis de 1961 s'incorporava a la programació de Ràdio Mallorca l'espai “Torneo en microsuro”, emès de dilluns a divendres a partir de les 14.15 h.²⁷⁹.

A les poques setmanes d'haver estat emès per primer cop, “Torneo en Microsuro” era tot un fenomen a Ràdio Mallorca i el seu presentador s'havia convertit en la gran revelació del panorama radiofònic illenc; tant que, poc a poc, Soler fou

²⁷⁶ Soler, Miguel (1998): *Ayer, cuando éramos jóvenes*. Ed. Ingrama, Inca, pp. 72-73.

²⁷⁷ Entrevista a Miguel Soler. Realitzada el dia 22 de febrer de 2011.

²⁷⁸ Soler, Miguel (1998): *Ayer, cuando éramos jóvenes*. Ed. Ingrama, Inca, p. 76.

²⁷⁹ “Recordar el título y el calificativo me provoca hoy un incontenible ataque de risa. Pero, hermanos, los resultados fueron inenarrables”, explica Soler a la seva biografia. *Ibidem*, p. 76.

considerat com una mena de guru musical pels joves mallorquins: “Yo, simplemente, me limitaba a hacer el programa más moderno y novedoso de la emisora. Y así, casi sin esperarlo, la gente me tomó como una especie de guía o gurú”²⁸⁰. La habilitat de Soler no es limitava únicament al seu paper d’hàbil locutor davant del micròfon, sinó també en la gestió i recerca de nous grups i artistes per emetre al seu programa. Els encarregats de les companyies discogràfiques, doncs, passen a contactar amb ell per enviar-li les darreres novetats musicals o, fins i tot, per oferir-li un càrrec dins la delegació local del segell EMI-Odeon, amb seu a Barcelona. El locutordestacà també per aconseguir avançaments exclusius per emetre a “Torneo en microsurco”:

“En España, a principios de los sesenta, apenas había singles; de hecho, tardó cierto tiempo en aparecer el single como tal, como un disco de dos canciones. Las discográficas españolas, por entonces, lo que hacían era esperar a que el artista o el grupo extranjero tuviera dos o más canciones de éxito para así poder sacar un EP de cuatro canciones. Así, entre dos singles de éxito, podían pasar meses hasta que, finalmente, se editase en España como EP. Por eso, viendo que la espera a veces era demasiado larga, le pedí a esas mismas compañías que me pasaran adelantos exclusivos para poder promocionar a aquellos artistas. Me enviaban discos de doce pulgadas, con una sola canción, y hecho de un material bastante malo que, a las pocas semanas, ya era inutilizable. Así, antes de que pudiéramos tener singles, era la manera que teníamos para dar a conocer lo que iban a ser futuros éxitos musicales”²⁸¹.

Soler també fou el primer locutor mallorquí en aconseguir música estrangera aprofitant els seus contactes i amistats fora de l’Estat: “Recuerdo especialmente a una amiga, azafata de aviación en la compañía Iberia. Ella era quien, a su paso por Mallorca, me traía muchas novedades editadas en el extranjero que terminaban por emitirse por primera vez en “Torneo en microsurco”²⁸². La seva popularitat el portà també a presentar altres programes de l’emissora, com “Reflejos” i un nou programa de música anomenat “Los triunfadores”. “Está dedicado de lleno a la juventud que empieza a destacar en la música, en la canción”, afirmava l’any 1963. “Este programa es la visión futura de lo que va a ser un éxito. Lo cuido mucho, porque estoy seguro que un día tendré el honor de descubrir un gran cantante o un gran músico. Al menos, esto espero”²⁸³.

Ningú de Mallorca, a aquells moments, podia competir amb la proposta de Soler, que arribà a ser considerat “el disc-jockey més popular que ha tingut Ràdio Mallorca en una mitjana”²⁸⁴; la seva influència també es deixà sentir a les pàgines d’*Última Hora*, on va signar diferents seccions dedicades a la música i a l’oci nocturn. Però, més enllà d’això, la figura de Miguel Soler també representa un tret innovador que el diferenciaven de la resta de locutors que emetien a aquells moments a Mallorca: el ferm

²⁸⁰ Entrevista a Miguel Soler. Realitzada el dia 22 de febrer de 2011.

²⁸¹ *Ibidem*.

²⁸² *Ib.*

²⁸³ *Última Hora*, 26 de novembre de 1963, p. 5.

²⁸⁴ Delgado Reina, Matilde (1996): *Història de la Ràdio a Mallorca: 1933-1994*. Ed El Tall, Palma, p. 62.

recolzament als grups i artistes illencs. El seu compromís a la hora de radiar-los o escriure sobre ells a la seva secció del diari va permetre no tan sols convertir-lo en una figura essencial dins el circuit musical mallorquí, sinó ser el responsable del triomf d'alguns dels grups mallorquins que aconseguien donar el bot a la Península. “Los Javaloyas fou el primer i més important grup que Miquel Soler dirigí i promocionà discogràficament”, escriu Tomeu Matamalas. “El primer disc que gravà amb ells, en el qual hi havia la famosíssima cançó d'en Bernat Pomar “Paradise of love”, arribà a vendre prop de 100.000 còpies, la majoria d'elles a Mallorca”²⁸⁵.

La seva implicació dins del negoci arribà a tal extrem que també començà a actuar com a representant d'alguns d'aquests conjunts: “Aquella primera mitad de los sesenta fue un periodo frenético para mí. Trabajaba para Radio Mallorca y escribía para *Última Hora*. También trabajaba para la delegación local de EMI-Odeon y era gerente del cine Born. Pero, además, vendía pólizas de seguro y me dedicaba a la representación de artistas y conjuntos. No sé cómo saqué tiempo para mí o para mi familia. En esa época dormía una media de tres o cuatro horas diarias”²⁸⁶.

L'hegemonia de Soler dins el panorama radiofònic es veuria alterada a mitjans de la dècada quan s'incorporà al món de la ràdio mallorquina una altra figura essencial: Miquel Vives Martí. Fou a l'emissora Ràdio Popular, inaugurada el 7 de desembre de 1959 i propietat del Bisbat de Mallorca fins a la seva integració en la Cadena COPE, l'any 1980: “En els anys que l'emissora depengué de la Diòcesi mallorquina per raó que el Bisbat de Mallorca n'era el propietari, es tingué cura que els programes que es radiaven irradiessin els valors identitaris més genuïns en la triple vessant: com a periodistes, com a cristians i com a mallorquins (...) Com a cristians, s'establí com a criteri principal el doble manament evangèlic: l'amor a Déu i l'amor al germà. Més concretament, es procurà des de la convicció de ser una emissora generalista, mantenir l'audiència constant i objectivament informada de les activitats pastorals de l'Església, dels seus pronunciaments doctrinals i de les seves celebracions culturals”²⁸⁷. “Ben prest es convertí en una ràdio local de proximitat amb un gran interès per la cultura mallorquina”, afegeix Matamalas. “Orientada a parlar de les arrels dels oients en la seva llengua li conferí molta popularitat, cosa que li va permetre ocupar un espai radiofònic al qual Ràdio Mallorca no havia prestat gaire atenció”²⁸⁸.

Superats els problemes tècnics dels primers anys, Ràdio Popular va anar reunint un sòlid equip de periodistes, redactors i locutors –Faust Frau, Manuel Santolària, Ricard Pla, Josep Miquel Taltavull o Kika Cortès, entre d'altres– als quals s'hi incorporà Vives, l'any 1965. La seva entrada ajuda a modernitzar molts dels continguts que, fins aleshores, caracteritzaven la programació de l'emissora diocesana. Nascut a

²⁸⁵ Matamalas, Tomeu (2012): *Paradise of Love: crònica d'una època*. Ed. Món de Llibres, Manacor, p. 202.

²⁸⁶ Entrevista a Miguel Soler. Realitzada el dia 22 de febrer de 2011.

²⁸⁷ Matas, Joan Josep (Ed.) (2009): *Ràdio Popular de Mallorca (1959-2009)*. Ed. Lleonard Muntaner, Palma, p. 22.

²⁸⁸ Matamalas, Tomeu (2012): *Paradise of Love: crònica d'una època*. Ed. Món de Llibres, Manacor, p. 203.

Mallorca l'any 1935, la formació professional del popular locutor havia començat anys enrere, a Catalunya:

“Quan vaig acabar el batxiller, tot d’una me’n vaig anar cap a Barcelona. Allà, devers l’any ‘55, vaig començar una mena de curs accelerat de periodisme per obtindre un carnet. A l’època d’en Franco, tots havíem de tenir un carnet, fossis músic, periodista o el que fos... Era l’única forma de tenir controlada a la gent. Fent aquell curs, em va sortir l’oportunitat de fer feina a Ràdio Miramar de Barcelona. No m’ho vaig pensar, i vaig agafar aquella feina i, al poc temps, també em sortí l’oportunitat de fer feina a un diari vespertí anomenat *El Noticiero Universal*. Per tant, feia feina pels matins a la ràdio i pels horabaixes al diari; d’aquesta forma, vaig fer els meus primers lligams amb el món de la música: músics, promotors, companyies discogràfiques... Allà vaig començar a especialitzar-me en el món del periodisme musical, però Mallorca m’estirava massa i, passats uns anys, vaig decidir tornar”²⁸⁹.

De nou a Mallorca, Miquel Vives entrà a formar part de la plantilla de Ràdio Popular i, al igual que Soler a *Última Hora*, passa a escriure una secció setmanal al diari *Baleares* dedicada a la música estrangera, nacional i local. D’aquesta forma explica el locutor els seus primers dies a l’emissora palmesana:

“La meva relació amb Ràdio Popular comença quan jo feia feina a Ràdio Miramar i els hi enviava breus cròniques per emetre al públic mallorquí. Per tant, quan van saber que jo havia tornat aquí, em van cridar. El primer dia que vaig anar-hi em vaig quedar acollonat: els estudis estaven a la part baixa del seminari vell, vora Montesión, i semblaven unes catacumbes. El primer que record és que vaig quedar estorat amb la seva forma de fer feina; és a dir, jo venia acostumat al ritme de Barcelona. Els catalans són d’una manera diferent a l’hora de fer negocis, la feina i tot això; així que jo, un mallorquí calmat, era a Ràdio Miramar em vaig haver d’adaptar a un ritme diferent, a fer la feina com es feia allà. Per això, quan vaig arribar a Ràdio Popular vaig trobar que tot estava molt deixat i no hi havia res. És a dir, per no haver-hi, ni tan sols hi havia un departament de publicitat. Què passava? Que no es sabia vendre l’emissora, ni tampoc feien res al respecte; simplement esperaven que algun dia passés algú per l’oficina a demanar si podien fer publicitat. Al principi, la meva tasca era fer tot allò bàsic que feia un discjòquei a un programa de música. Vaig venir amb uns coneixements i unes idees que, a Ràdio Popular, eren totalment desconegudes: ni sabien que era el *Billboard*, el *Cashbox* o el *Melody Maker*, unes revistes essencials per qualsevol locutor d’aleshores que volgués estar al corrent de les darreres novetats a la música. Per això, arribat allà, vaig demanar on era la discoteca de l’emissora i quan me la van mostrar, vaig quedar espantat: hi havia poquíssims discos, pràcticament tots de música clàssica i molt poqueta cosa de pop... de pop ranci, vull dir. Els tres o quatre disquets que hi havia els havien comprat ells mateixos, i abans d’emeter-los els escoltaven per si hi havia cap element que no contrariés el missatge de l’Església, com un “Bésame mucho”. És a dir, cap companyia discogràfica els enviava les seves novetats, així que aprofitant els meus contactes a Barcelona vaig fer un parell de trucades per què ens abastessin de novetats musicals. D’aquesta manera,

²⁸⁹ Entrevista a Miquel Vives. Realitzada el dia 1 de juny de 2011.

vaig començar a muntar els meus primers programes i a cercar la publicitat, pel meu compte (...) I malgrat Ràdio Popular fos del Bisbat, vaig posar les cançons que em varen donar la gana sense que ningú em digués res mai. L'únic control existent era el de la Delegació d'Informació i Turisme pel qual, vint-i-quatre hores abans de l'emissió de qualsevol contingut radiofònic, aquest s'havia de presentar per escrit al delegat i, aquest, ho segellava per tal de donar el vistiplau o, per contra, tatxar i censurar les coses que no trobés adequades. I, clar, pel simple fet que Ràdio Popular era l'emissora de l'Església, que els responsables de la Delegació d'Informació i Turisme ni es miraven els fulls amb la convicció de que no posaríem res que resultés ofensiu al règim: per tant, els segellaven sense llegir-los. Tot i així, jo a la setmana podia fer unes cinc o sis llistes que en res s'assemblaven al que emetia als meus programes: en aquest sentit, em vaig passar pel forro tot aquell control existent. Els programes funcionaven, i em deixaven fer: jo no tenia allà un sentiment de ser censurat, ni tan sols amb la música moderna que hi posava. N'estic segur que si el clero hagués sabut un poc d'anglès, suficientment com per entendre algunes de les lletres de les cançons que presentava, m'haguessin excomunicat un parell de vegades!".²⁹⁰

Amb la seva incorporació a Ràdio Popular, aquesta començà a competir amb Ràdio Mallorca, aconseguint captar l'atenció dels joves gràcies a programes musicals dissenyats pel propi Vives, semblants en estructura i composició als típics "Top 40" dels Estats Units o als posteriors Los 40 Principales de Madrid. L'èxit del locutor fa que hagi de posar veu a més programes de l'emissora: "Arribà un moment en el qual feia quatre o cinc programes a la vegada: el fet de que presentés bona part de la programació de Ràdio Popular va provocar cert malestar a alguns companys. No obstant això, tenia el recolzament de la direcció, per què una part importantíssima dels ingressos que generava l'emissora per la publicitat venien gràcies als meus programes"²⁹¹.

Altres dels programes destacats de Vives foren "Órbita K" (amb Víctor Gistau) i "Entre amigos", presentat juntament Kika Cortés i emès els horabaixes de dilluns a divendres: "Aquell programa va arrasar, literalment. Els dilluns, els dimecres i els divendres, fèiem el programa per telèfon. Na Kika i jo ens posàvem allà i esperàvem la cridada dels oients, en directe i a tomba oberta, fos el que fos. Ens telefonaven de tota Mallorca per fer-nos peticions musicals. Quan la persona ens deia el nom de la cançó que volia escoltar, la persona que estava darrera del control tècnic del programa se'n anava escapat per agafar el disc de les prestatgeries, on tot estava catalogat per ordre alfabètic per facilitar la recerca. Mentre, nosaltres li donàvem conversa telefònica a l'oient, en pla "Bé, i quin temps fa per allà?" i coses d'aquestes. Era una forma de guanyar temps. Quan vèiem al tècnic amb el disc a la mà, ens acomiadàvem de la cridada i presentàvem l'esperada cançó. En canvi, els dimarts i els dijous el programa estava prèviament enregistrat, i les peticions musicals es feien per carta"²⁹².

²⁹⁰ Entrevista a Miquel Vives. Realitzada el dia 1 de juny de 2011.

²⁹¹ *Ibidem*.

²⁹² *Ib.*

No obstant, el seu programa més recordat fou “El show de Miguel Vives”, del qual Tomeu Matamalas ens ofereix una acurada descripció al seu *Paradise of Love*:

“Fou el darrer programa que Miquel Vives va dur a terme a Ràdio Popular abans de deixar l'emissora. Aquest programa va començar a emetre's des d'un dels locutors de l'emissora, però hi havia tanta gent de públic que el van haver de traslladar a la sala de l'Assistència Palmesana. Des d'allà, cada dissabte el nombrós públic assistent va poder gaudir de les actuacions dels millors grups de les illes i del panorama nacional. En la primera part hi actuava un grup mallorquí –Grupo 15, Los 5 del Este, Los Beta, Amigos...– que deixava els instruments a l'artista convidat que venia de la Península. Entre aquests darrers passaren pel programa Luís Aguilé, Sergio y Estíbaliz, Micky, Ana Belén, Víctor Manuel, Junior, Emilio José, José Luís Perales, Paloma San Basilio i Antonio Machín, entre molts altres (...) Record en Miquel Vives sempre molt disposat a atendre els músics que anàvem a Ràdio Popular a promocionar els nostres discs. No sé els altres, però Amigos no pagàrem mai cap tribut a canvi de la seva exquisida atenció”²⁹³.

L'oferta radiofònica de la Mallorca de la primera meitat dels seixanta es completava amb Ràdio Juventud (EFJ-45), instal·lada des de 1954 –data de la seva inauguració– al carrer Born d'Inca: així, es trencava la centralització geogràfica de la ràdio mallorquina. Malgrat aconseguí reunir alguns locutors destacats –Alejandro Vidal, Fernando Lazareno, Lorenzo del Sol, Vicente Clavijo o Pepe Ramos– cap d'ells va aconseguir l'èxit i influència social de Soler o Vives. L'emissora, pertanyent a la xarxa de La Cadena Azul del Frente de Juventudes, fou traslladada a Ciutat l'any 1967, convertint-se en la nova Ràdio Juventud de Palma de Mallorca fins posteriorment desaparèixer com a tal al ser fagocitada per Radio Nacional de España. Part de la seva programació va tenir especial cura de la música jove, organitzant alguns concursos d'artistes amateurs que foren especialment populars entre els oients als primers anys de la dècada dels seixanta. No oblidem alguns dels seus espais musicals, com “Primera cita”, “Operación felicidad”, “Nuestra amiga la música”, “Quince por cinco”, “Radionoché”, “Nosotros, los enamorados” o “Mensaje de amistad”, entre d'altres.

²⁹³ Matamalas, Tomeu (2012): *Paradise of Love: crònica d'una època*. Ed. Món de Llibres, Manacor, pp. 204-205

4.2.3. El Dúo Dinámico i el fenomen “fan”.

“El Dúo Dinámico eren la cara amable, familiar i responsable d’aquest nou ritme que envaïa les sales de festa. La seva imatge trencava amb tot allò que tenia de contestatari i provocador (...) cosa que estava bé pel públic conservador espanyol”

Margalida Pujals.

Sense que necessàriament se’ls inclogui dins del món ié-ié, el Dúo Dinámico representen el primer pas cap a la modernització de la música espanyola, a més de ser considerats els iniciadors del fenomen “fan”. Dos joves catalans, Ramon Arcusa i Manuel de la Calva van construir a partir de 1959 –any del seu debut discogràfic– un nou discurs musical en consonància als nord-americans Everly Brothers que ràpidament va cridar l’atenció d’una joventut espanyola àvida de noves sensacions. El seu èxit aclaparador no tan sols s’explica per la seva música en si mateixa, sinó per tota una sèrie de components socials, culturals i, fins i tot, polítics, que els van fer diferents a tot el que hi havia al panorama musical espanyol d’aleshores. “Composaren un grapat de cançons fresques i comercials (moltes d’elles, quasi plagiant temes americans) que foren grans èxits”, explica Tomeu Matamalas. “Era rock and roll blan i d’imitació, però tenia un gran component hispànic que va fer que connectàs molt amb els joves d’aquí”²⁹⁴. Per la seva part, Margalida Pujals es refereix al Dúo Dinámico com “la cara amable, familiar i responsable d’aquest nou ritme que envaïa les sales de festa. La seva imatge trencava amb tot allò que tenia de contestatari i provocador (...) cosa que estava bé pel públic conservador espanyol”²⁹⁵.

Considerats com els pioners del pop a Espanya, Manolo i Ramón posseïen un estil heterogeni on s’hi podia seguir el rastre del rock and roll, la música lleugera nord-americana de Paul Anka, Neil Sedaka i els Everly Brothers, la música nova italiana i, fins i tot, noves tendències com el twist, el highschool o el doo-wop. Però, a més, el concepte artístic del Dúo Dinámico representava un model desproveït de qualsevol component d’incorformisme, rebel·lia o reivindicació generacional: no escandalitzava i això, al règim, li convenia.

A Mallorca, la febre pel Dúo Dinámico comença quan els dos catalans ofereixen el seu primer concert a Mallorca: fou el 30 de maig de 1961, als jardins de Sésamo (Palma), juntament el conjunt Los Tico-Tico, una banda argentina encapçalada per Quique Roca. L’esdeveniment generà una forta expectació, i se’ls anuncià com “las voces más cotizadas de España”. Aleshores gaudien d’un gran seguiment per part dels joves mallorquins i mostra d’això és que la visita promocional que van fer Manolo i Ramón a la botiga Casa José Buades. Segons la crònica d’*Última Hora*, la plaça del Rosari va quedar estibada per “varios miles de personas”, dels quals la majoria eren “de

²⁹⁴ Matamalas, Tomeu (2012): *Paradise of Love: crònica d’una època*. Món de Llibres, Manacor, p. 23.

²⁹⁵ Pujals i Mas, Margalida (2002): *Oci als seixanta: música, cançó i sales de festa*. Ed. Cort, Palma, p. 123.

sexo femenino”²⁹⁶. S’iniciava, doncs, el fenomen fan a l’illa: el Dúo Dinámico esdevindrien les primeres estrelles en aconseguir aquell fort impacte entre els joves mallorquins, una fama que augmentaria progressivament entre el públic mallorquí amb les seves posteriors actuacions, que s’infensifiquen a partir de 1962. Matamalas recull aquest aspecte a *Paradise of Love*: “A Manacor, el 1962, actuaren amb un èxit impressionant al malbaratat Teatre Principal. Servidor, tot i que només tenia 10 anys, hi vaig assistir acompanyant la meva cosina, Magdalena Morey, i les seves dues amigues corals, na Margalida Cortès i na Francisca Mascaró. Totes tres s’aixecaren de les butaques i cridaren com a “loques” al compàs de les cançons del Dúo Dinámico. En acabar l’actuació, pujaren a l’escenari i aconseguiren l’anhelat autògraf dels dos ídols. El fenomen “fan” quedava inaugurat a Manacor. L’endemà tot el poble ho comentava”²⁹⁷.

Però, a més, un dels factors que expliquen el gran èxit del Dúo Dinámico a Mallorca fou gràcies al locutor Miguel Soler, que des del seu programa a Ràdio Mallorca s’encarregava de mantenir informats als fans de totes les darreres novetats sobre Manolo i Ramón. Això, en conjunt, provocà que mentre un considerable percentatge de la joventut mallorquina simpatitzava amb la música del duo català, un altre s’erigeixi, poc a poc, com a principal detractora d’aquella febre que havien provocat entre el jovent. Una mostra d’aquest rebuig és la missiva titulada “La desorbitada popularidad del Dúo Dinámico”, signada per José M^a Domenech a la secció “Cartas al director”, de la revista *Cort*. Aquest breu text és el primer exemple crític contra tot aquell nou fenomen “fan” que s’havia creat en pocs anys a Mallorca:

“Las cosas se han desorbitado de tal manera que uno se avergüenza de pertenecer a la especie humana y figurar entre los seres llamados racionales. Hemos llegado a tal grado de estulticia, a tal grado de mal gusto, a tan elevado nivel de insensatez que uno piensa con amargura en aquellos tiempos en que lo bueno tenía su valor y lo malo era rechazado inexorablemente. Ese ‘Dúo Dinámico’ que hemos tenido que aguantar debe ser clasificado en las últimas páginas del arte lírico. Afortunadamente su fama pasará y quedará reducida a la nada como han venido quedando en la nada las famas de sus antecesores. Afortunadamente sus nombres no figurarán nunca en ninguna antología del arte musical. Su reinado será tan efímero como su juventud. Porque aparte la cuestión personal – como personas no quiero trastocarles – resulta que ni entienden de música, ni de armonía, ni de gusto siquiera. (...) Ya sé que todo el mundo tiene derecho a ganarse la vida de la mejor manera posible. Pero ese arte del Dúo no es, ciertamente, una ‘mejor manera’; sino ‘peor’, porque son la negación del verdadero arte (...) Se busca la inarmonía para triunfar. Se busca la canción de una sola estrofa para abrirse camino. Se recurre al micrófono para que la voz – esa voz que no existe – llegue a la corte de admiradores. ¿A esto ha quedado reducido el arte lírico en España? ¿Nada más que a esto? (...) Serán pulverizados por el tiempo, a pesar de la corte de estúpidos que les siguen y que les lanzan gritos salvajes cuando estos

²⁹⁶ *Última Hora*, 3 de juny de 1961, p. 5.

²⁹⁷ Matamalas, Tomeu (2012): *Paradise of Love: crònica d’una època*. Món de Llibres, Manacor, p. 23.

“melódicos” ponen los ojos en blanco y dejan escapar de sus gargantas inarmónicas y absurdas canciones”²⁹⁸.

El lligam entre Dúo Dinámico i Mallorca s'estreny encara més amb el naixement de Discolandia, una moderna botiga de discos de la qual Ramon Arcusa fou soci majoritari i Miguel Soler el director. Aquesta tenda fou inaugurada el 29 de desembre del mateix any, al número 29-30 de l'antiga plaça de Santa Catalina Tomàs (Palma). *Última Hora* feia la següent crònica de l'acte inaugural:

“Al acto de inauguración asistió numeroso público, agolpándose numerosos curiosos – principalmente jóvenes palmesanas– frente al nuevo local. Entre los asistentes saludamos a representantes oficiales, empresarios teatrales y cinematográficos, representaciones de la prensa y al radio local y, en fin, personalidades de la vida social de nuestra capital. Asistieron, también, artistas de fama que vienen actuando durante estas fiestas en los teatros y music-halls; así Nella Collombo, y otros artistas de la revista “Diviértase con ritmo” del Lírico. Hicieron los honores Manolo y Ramón –el Dúo Dinámico– así como el director del establecimiento, Miguel Soler (...) (Discolandia) se trata de una tienda ideada dentro de la línea más moderna, decorada con un gusto exquisito. Está dividida en tres plantas y está instalado un laboratorio fotográfico a cuyo cuidado estará el conocido fotógrafo Paulino”²⁹⁹.

Miguel Soler recorda aquella aventura empresarial de la següent manera: “Ramón puso el dinero, por lo que tenía la mayoría del negocio; por mi parte, yo me dedicué a buscar el local. Discolandia constaba de una planta de entrada, un altillo y un sótano. En retrospectiva, era una tienda bastante moderna. Aparte de discos, también vendíamos equipos de sonido, material fotográfico y artículos de regalo”³⁰⁰. Aquest episodi també queda recollida a les pàgines de la biografia del popular locutor de Ràdio Mallorca:

“No nos hicimos ricos, aunque tampoco perdimos dinero. En mi caso, esto último era imposible. Ramón me telefoneaba a menudo cuando se encontraba de gira (...) para interesarse por el negocio en principio y una vez comprobado que no estábamos en bancarrota para indicarme que el enviara un giro. Además de amistad y negocio, Ramón y yo compartíamos otra afición: el póquer. Una afición estúpida, nos decíamos, porque por regla general solíamos palmar. De modo que después de las llamadas de Ramón podéis imaginar dos cosas: lo habían plumado y, como consecuencia, la caja de “Discolandia” entraba en coma”³⁰¹.

Discolandia, que desapareixeria als darrers anys de la dècada, fou un dels principals focus de la nova cultura juvenil mallorquina; mitjançant aquella botiga s'hi

²⁹⁸ *Cort*, núm. 446, 1 de maig de 1963, p. 2.

²⁹⁹ *Última Hora*, 30 de desembre de 1963, p. 5.

³⁰⁰ Entrevista a Miguel Soler. Realitzada el dia 22 de febrer de 2011.

³⁰¹ Soler, Miguel (1998): *Ayer, cuando éramos jóvenes*. Ed. Ingrama, Inca, p. 95.

van introduir autèntiques novetats musicals de gran importància per poder explicar el posterior boom del ié-ié. Mentre, per la seva part, el Dúo Dinámico seguirien gaudint de gran popularitat entre els mallorquins fins pràcticament finals de la dècada dels seixanta.

4.2.4. El primer boom dels conjunts musicals mallorquins.

“Estos días se canta en Mallorca, como pocas veces se ha oído cantar, a máximo rendimiento de la canción. Cantadores, crooners o como se llame en la jerga moderna de la canción, buscan la fama y, con ella, el dinero. Con una buena canción, la fama es rápida, y el dinero no se da mal”.

J. M. Almagro Martí

La primera meitat dels anys seixanta fou un període caracteritzat pel creixement del circuit musical mallorquí: el reflex més evident del canvi fou l'aparició d'un gran número de conjunts que passen a dinamitzar el temps lliure dels joves illencs. Els temps havien canviat i, amb ells, la música: l'herència castissa i immobiliària dels anys cinquanta va donar pas, poc a poc, a nous ritmes estrangers i que, a la seva manera, connectaven millor amb aquella joventut. El twist, a la seva manera, havia actuat com un adveniment de l'explosió del pop entre 1963 i 1964, anys en els quals es va fer evident que Mallorca havia donat una nova passa en obertura cultural i musical.

Denominada per la premsa local com la “nueva ola”, aquells nous conjunts comencen a tenir un protagonisme de cada vegada més important: així, front a alternatives ja consolidades com Los Javaloyas o Els Valldemossa, apareixen Los Beta Quartet, Los 5 del Este, Los Doger's, Los Telstars, Four Winds, The Runaways, Los Pops o Los Bohemios. Aquests tal vegada són els noms més coneguts, però darrera d'ells n'hi va haver d'altres amb trajectòries més curtes i manco exitoses: Los Guantes Negros, Los Cuervos, Los Hidalgos, Los Silvestres, Los Sonámbulos, Los Juncas, Los Stilex, Los Twister's Quartet, Los Alakranes o entre molts d'altres. D'altra banda, a la primera meitat dels seixanta va sorgir una nova generació de cantants solistes que, a la seva manera, van modernitzar els gusts dels joves: Tony Obrador, Walter Klein o Bernardo Bernardini foren els més importants, però dins d'aquella generació també cal destacar-ne d'altres com Nino Azorín, Antoni Vidal, Toni Amengual, Lluís Garau o Lucio San Eugenio. Aquest darrer recorda de la següent forma l'impacte que va tenir aquella nova fornada de músics:

“Molts de mallorquins van quedar impactats davant d'aquella nova forma de fer música. Per exemple, a la primera meitat dels seixanta el públic no estava acostumat a sentir música electrificada: malgrat tocàvem amb amplificadors petits, de 10 o 20 watts, la gent considerava que actuàvem massa alt. Record que em van dur una vegada a comissaria. Actuàvem amb Lonn & The Crys al Club Nàutic de Palma: algú –el propietari, imagin– degué considerar que tocàvem massa alt i ens va desenxufar un parell de vegades l'equip. Nosaltres els tornàvem a enxufar i, una o dues cançons després, els desconnectaven una altra vegada. Em vaig empenyar i, en senyal de

protesta, vaig dir a la resta del grup que continués tocant, però que jo no volia cantar més aquella nit: me'n vaig anar. Un parell de dies després, va venir a cercar-me un inspector per dir-me que l'havia d'acompanyar a comissaria, on em van posar una multa on, textualment, m'acusaren de “*abandonar su puesto de vocalista con evidente agravio de las autoridades nacionales y extranjeras que se hallaban en el lugar*”. Allò era ridícul!” (...) Una altra cosa que també va cridar l'atenció de la gent és que alguns vocalistes no cantessim en castellà: cantar en anglès a uns moments com aquells era contemplat com un gest subversiu que, sovint, donava lloc a situacions desagradables. “¡Cantad en español!”, ens deien a algunes bandes. També record que quan ens varem examinar al Sindicato Provincial de Espectaculo, varem interpretar dues cançons en anglès. En acabar, el tribunal ens digué: “¿No sabéis una canción en español?”. Ens miràrem, sense saber ben bé que fer, i els hi vaig dir als meus companys: “Per què no toquem “Twist and shout” mentre cantem “La bamba?”. Tanmateix, eren els mateixos tres acords. Allò ens va salvar!”³⁰².

Per entendre aquest primer gran boom de conjunts mallorquins s'ha de tenir present la forta influència del creixement turístic a l'illa: la gran afluència de visitants provocà l'ampliació de la xarxa d'entreteniment nocturn en forma de sales de festa, on la música era un ingredient indispensable. Fins i tot, els hotels³⁰³ es sumen a la moda i comencen a incorporar a dins de les seves pròpies instal·lacions improvisats night-clubs com a servei alternatiu. Aquests nous espais tenien una característica comuna: una pista de ball acompanyada d'un escenari on poder interpretar la música en directe. “El hecho es fruto de la ley de la demanda”, subratllava un article publicat a la revista *Cort*, l'any 1965. “Hoy cada hotelito quiere su orquestita, cada salita de fiestas su conjuntito propio. Se forman orquestas –es un decir, pero algo habrá que llamarlas– en dos meses y se ofrecen contratos desorbitantes a auténticos analfabetos musicales”³⁰⁴. Alguns exemples destacats d'aquests night-clubs d'hotels foren l'Orfeo (Hotel de Mar), El Chico (Hotel Bahía), Dancing Chumbo (Hotel Pireo), La Bitácora (Hotel Jaume I), Eva Maria Dancing (Hotel Eva Maria), El Caimán (Hotel Bristol), Cábala (Hotel Almudaina), La Cueva (Hotel Sunna), El Pirata (Hotel Bahia Palace), Dancing Nixe (Hotel Nixe Palace), Sa Cova (Hotel Nacional) o Spider (Hotel Iris).

La proliferació de nous escenaris generà una altíssima demanda de feina, causa directa per entendre el sorgiment de tantíssims de grups mallorquins en un període de temps tan breu. Aquella nova fornada de músics illencs –“la nueva ola”, recordem– representava unes característiques diferents generals respecte a les de generacions anteriors que no es limitaven únicament a divergències dins del terreny musical:

- Joventut. La gran diferència respecte a la dècada dels anys cinquanta és que, a la nova dècada, que les antigues orquestres formades per professionals que

³⁰² Entrevista a Lucio San Eugenio. Realitzada el dia 18 de febrer de 2011.

³⁰³ Segons les xifres que apareixen a la revista *Cort*, el 31 de desembre de 1965 hi havia a Mallorca un total de 1284 establiments hotelers en funcionament. *Cort*, núm. 514, 1 de març de 1966, p. 2.

³⁰⁴ *Cort*, núm. 505, 15 d'octubre de 1965, p. 5.

perfectament superaven la quarantena o cinquantena d'anys havien donat pas finalment a conjunts formats íntegrament per gent jove, dirigits a un públic de la seva mateixa edat. Aquesta nova generació de músics, nascuts a la dècada dels anys quaranta, són els encarregats de renovar les melodies que, a partir d'ara, marcaran la pauta de les nits mallorquines.

- Manca d'instrucció musical. A les orquestres dels anys cinquanta hi havia un alt percentatge de músics formats a conservatoris o que posseïen alts coneixements de solfeig. El fort creixement de hotels i espais d'oci nocturn derivats del boom turístic fa que, en poc temps, es necessitin molts de músics per poder omplir tots aquells nous escenaris: d'aquesta forma s'explica que molts d'ells, sense tenir massa coneixements teòrics o un gran domini del seu instruments, pugin a l'escenari per fer del seu hobby una professió. A l'article "Pobre estilo, pero no pobres músicos", signat per H.H. i publicat a la revista *Cort* l'any 1964, llegim la següent crítica: "¿Sabe usted cuanto cobra diariamente un músico – llamémosle algo– de cualquier improvisado conjunto? Unas cuatrocientas pesetas. Cualquier muchacho que tenga el valor de arrambar con una guitarra, o agarrarse a un contrabajo o sentarse frente a un piano, cobra más en dos noches que en una semana de trabajo. Lo curioso es que apenas sea necesario poseer para estos menesteres las más elementales nociones musicales. Conozco a muchos guitarristas que no conocen una sola nota del pentagrama: han tenido la paciencia de escucharse cincuenta veces el mismo disco y de repetirlo hasta que se lo han aprendido. Sus acordes son mera repetición, no creación, ni mucho menos conocimiento del arte musical"³⁰⁵. L'alt grau d'amateurisme de molts d'aquests conjunts va provocar que la seva percepció entre els músics professionals fos clarament negativa. Una carta anònima, signada per "Un pianista de conservatorio", fou publicada a la mateixa revista l'any 1965 amb la següent queixa. "¿Qué garantía ofrecen los conjuntos nacidos en dos meses, con el único fin de amenizar las noches de los alemanes y las suecas que vienen a pasar sus vacaciones entre nosotros porque les resulta más barato que vivir en sus casas? ¿Qué puede exigir gente sin ninguna formación cultural ni artística? ¿Cómo han de prepararse nuestros músicos si ellos mismos saben que con rasgar una guitarra y dejar pasar tres meses sin ir a una peluquería tienen contratos asegurados hasta finales de octubre? Lamento y hago pública esta forma tan inconsecuente de hacer música, aunque sea para lo que es: interpretar 'yenkas' y 'ye-yés'"³⁰⁶. Una altra opinió interessant al respecte és la que dóna Tomeu Matamalas a *Paradise of Love*: "Pertànyer a un grup musical era una cosa distinta de ser músic acadèmic, i requeria unes qualitats diferents. La nostra missió era tenir "xispa", intuïció musical i una certa gràcia per alegrar la gent, entretenir-la, fer-la ballar, contagiar-la d'optimisme i emocionar-la com ens

³⁰⁵ *Cort*, núm. 479, 15 de setembre de 1964, pp. 12-13.

³⁰⁶ *Cort*, núm. 493, 15 d'abril de 1965, p. 24.

emocionàvem nosaltres en tocar una bona cançó (...) Teníem clar quin era el nostre espai i mai no vàrem pretendre usurpar el lloc dels intèrprets de jazz o de música clàssica”³⁰⁷. “Jazz no en podíem fer, perquè no en teníem ni punyetera idea”, recorda Joan Bauzà. “Una cosa és que ens agradés i l’altra era que ho poguéssim tocar. Així que tots varem començar a tocar per nassos, i allò que no sabíem ens ho inventàvem. Varem començar posant-hi orella i voluntat... molta voluntat. Tanta que ma mare, veient que em podia passar vuit hores tancat al quarto escoltant la mateixa cançó fins poder tocar-la, em deia: “O no tens amics? Surt! Ves-te’n!”.

- Reducció de components. Amb l’esclafit de la música anglosaxona, l’antic format d’orquestra queda obsolet: es prescindeixen d’alguns instruments, especialment els de vent, la qual cosa provocà una reducció considerable dels seus membres. D’aquesta forma, dels set i deu membres que tenien les orquestres es passà al quartet o quintet, molt corrent entre els conjunts que protagonitzarien la crònica musical dels anys seixanta a Mallorca. A l’illa, com a molts d’altres indrets, la típica estructura del conjunt queda es basa en una formació organitzada per una secció rítmica (bateria i baix elèctric) i una altra melòdica, basada en dues guitarres, o una guitarra i un òrgan: al capdavant, el vocalista, la figura essencial del grup així com el seu rostre més visible. “Abans del boom dels Beatles, triomfava el format de les grans orquestres nord-americanes, tipus Glenn Miller: els músics de la generació de mon pare estaven més influenciats per aquelles big bands”, explica Honorat Busquets. “Per això, les orquestres dels anys cinquanta duïen una secció de metalls, cordes i altres elements instrumentals... però, quan els Beatles van pegar fort, el referent foren els “grups de guitarres”. Ja era un altre tipus de música, molt més mengívola pels joves, i una mostra clara del canvi de generació”³⁰⁸. La reducció de músics dins d’una mateixa formació, a mes, implicava majors beneficis econòmics per cada músic: quan menys components tingués un grup, més doblers tocaven per hom a l’hora de repartir-los.
- Electrificació. L’avenç tecnològic i l’augment de públic a les sales de festa provocà que la música s’hagués d’amplificar per tal de que pogués ser escoltada a la perfecció per tots els seus assistents, des de la primera fins la darrera filera. Per això, una característica important d’aquesta nova generació de músics és la utilització d’instruments elèctrics: guitarres, baixos, òrgans... Per contra, les guitarres espanyoles, els contrabaixos i els feixucs pianos són deixats de banda, al mateix temps que els joves músics illencs incorporen dins del seu lèxic una sèrie de noms que, a la Mallorca d’aleshores, sonaven tan estranys com exòtics: *Gibson, Fender, Burns, Shure, Dinacord...* “Me decia un viejo pianista mallorquín –llegim a un text crític aparegut a *Cort*– que lo único que deben

³⁰⁷ Matamalas, Tomeu (2012): *Paradise of Love: crònica d’una època*. Món de Llibres, Manacor, p. 69.

³⁰⁸ Entrevista a Honorat Busquets. Realitzada el dia 4 de maig de 2011.

conocer los músicos de los conjuntos de ahora son los principios de la electricidad doméstica, es decir, poder manejar clavijas y enchufes, acortar o prolongar cables, colocar altavoces, etc. Y creemos que lleva toda la razón”³⁰⁹. El músic Miquel Pieras defensa el rol dels músics d’aquella generació: “El pas d’un instrument acústic a un altre elèctric t’empenyia a millorar com a artista. Per exemple, si un contrabaixista dels anys cinquanta errava una nota no passava res, però quan es sentia per un amplificador es notava molt. L’electrificació, per tant, forçava a dominar l’instrument”³¹⁰. La creixent demanda d’instruments elèctrics no tan sols provoca una considerable importació d’aquests a l’illa, sinó també la creació d’un comerç interior format sobretot per amplificadors i vàlvules, creats de forma artesanal a tallers mallorquins. Com a pioner d’aquesta primerenca electrònica illenca caldria destacar la figura de Nicolau Salom, propietari de la sucursal palmesana de la botiga Casa Alberti, i inventor de la primera pastilla per a guitarra fabricada a Mallorca³¹¹, l’any 1960. Pere Obrador recorda: “Els instruments d’importació tenien uns preus exagerats: marques bones i molt comuns avui en dia com Fender o Gibson eren absolutament prohibitives. Per això, no va quedar més remei que fer enginys d’aquests: me’n record que l’amo de Musicasa, el senyor Nicolau Salom, juntament amb un altre soci, van ser dels primers en muntar un espai, a un piset del carrer dels Oms (Palma), on feien pastilles per amplificar baixos i guitarres. Després, en tres o quatre anys més tard, es podia trobar un bon stock d’instruments a les botigues de Mallorca i no va fer falta recórrer a les importacions o instal·lar pastilles d’una forma, diguem, casolana”³¹². A Palma també destacà Bartomeu Massot, tècnic i propietari de la botiga Radio Control, situada al carrer de la Rambla. “Era un capdavanter de l’electrònica a Mallorca”, escriu Toni Morlà: “Construïa amplificadors, ressonàncies de molles i, sobretot, va incorporar als bafles de baix un altaveu de quinze polzades”³¹³. A la zona de Llevant, cal destacar el paper d’Andreu Femenies, un tècnic d’electrònica de Sant Llorenç d’es Cardassar, que posteriorment esdevindria co-fundador de Casa Martí. “N’Andreu, que anava per militar i havia estudiat electrònica en un organisme de la Marina Naval Espanyola, tenia els coneixements bàsics necessaris per enfrontar-se a tots aquells complicats circuits dels amplificadors, els altaveus, els teclats i les pastilles de les guitarres elèctriques que manejàvem els músics”, escriu Tomeu Matamalas. “Va haver d’aprendre a arreglar-ho tot d’una manera autodidacta, perquè els

³⁰⁹ Cort, núm. 479, 15 de setembre de 1964, pp. 12-13.

³¹⁰ Entrevista a Miquel Pieras. Realitzada el dia 18 de maig de 2011.

³¹¹ Morlà, Toni (2001): *Memòries d’un brusquer: diccionari dels anys 60 i 70*. Ed. Clayton’s Book S.L, Palma, p. 89.

³¹² Entrevista a Pere Obrador. Realitzada el dia 27 de setembre de 2011.

³¹³ Morlà, Toni (2001): *Memòries d’un brusquer: diccionari dels anys 60 i 70*. Ed. Clayton’s Book S.L, Palma, p. 124.

importadors de les distintes marques no disposaven ni de peces de recanvi ni de manuals. Aleshores, en sorgir algun problema, n'Andreu, desxifrant els esquemes elèctrics de què disposava, amb la informació que anava aconseguint de distintes revistes especialitzades i amb molta d'intuïció, ens anava solucionant els problemes. En uns anys, es va aprendre de memòria tots els esquemes de les principals marques que usàvem els músics. Actuava com els vells mecànics de cotxe: en escoltar el renou, ja endevinava d'on venia l'averia. Al taller de n'Andreu, hi compareixien músics de tota Mallorca, i com que gairebé sempre necessitaven l'instrument per aquella mateixa nit, esperaven asseguts a una cadira o damunt un amplificador que n'Andreu els arregles l'averia³¹⁴. D'altra banda, la manca de recursos econòmics i l'enginy provocà que molts de joves fabriquessin les seves pròpies guitarres elèctriques –recordem el precedent de Jaume Riera– o col·loquessin pastilles electròniques a les seves guitarres clàssiques. Com a exemple, agafem el testimoni de Jordi L. Pando, component dels Four Winds: “Al principi, copiàvem molt a Clift Richards i els Shadows: pràcticament tot el repertori estava basat en cançons seves. Per això, el nostre guitarrista, en Mito Vidal, va fer unes còpies exactes com les Fender Stratocaster que ells utilitzaven; comprava les pastilles a Alemanya o no sé on, i amb paciència treballava la fusta fins fabricar uns instruments que, malgrat sonaven bé, pesaven una animalada³¹⁵”.

- Major número de botigues d'instruments. La creixent demanda d'instruments provocà l'aparició de noves tendes que permetien pagaments a terminis. A aquests moments es fan especialment conegudes algunes d'elles; és el cas de Casa Albertí, inaugurada el desembre de 1964 a un local del carrer Missió (Palma). “Era la delegació de Palma de la casa catalana, importadora d'instruments musicals, del mateix nom”, escriu Morlà. “S'hi podien trobar instruments de tots tipus i de les millors marques (...) Mirar els instruments exposats en els seus mostradors era un gust per a nosaltres, els joves músics de l'època, que somiàvem que algun dia en tindríem un³¹⁶”. D'altra banda, també cal destacar la gran importància de l'emblemàtica Casa Martí, botiga d'instruments situada a Manacor que gaudí d'una enorme popularitat no només al municipi, sinó per tot arreu de l'illa: “Toni Martí, que era un dels tres membres de El Trio Armónico, donava classes de guitarra i llaüt a diverses formacions folklòriques de Manacor i Sineu i també a la Salle de Palma”, escriu Matamalas. “Atès que molt sovint els seus alumnes de Manacor li comanaven guitarres, bandúrries i llaüts, pensà amb tota lògica que, degut a la demanda d'instruments

³¹⁴ Matamalas, Tomeu (2012): *Paradise of Love: crònica d'una època*. Ed. Món de Llibres, Manacor, pp. 122-123.

³¹⁵ Entrevista a Jordi L. Pando. Realitzada el dia 29 de setembre de 2011.

³¹⁶ Morlà, Toni (2001): *Memòries d'un brusquer: diccionari dels anys 60 i 70*. Ed. Clayton's Book S.L, Palma, p. 31.

que ja hi començava a haver a la nostra ciutat, era possible muntar-hi una botiga. Així que el 1963 obrí “Casa Martí”, que ja des d’un principi ocupava una casa antiga del carrer Pare Andreu Fernández, situada exactament en el mateix lloc on hi ha l’actual tenda. Fou una decisió encertada, perquè l’obertura d’aquesta botiga coincidiria amb l’explosió turística i musical de la zona de Llevant i de tota Mallorca. Com és obvi, els instruments, amb els assajos i tocant cada dia tres hores, es desgastaven i s’espenyaven. (...) En uns anys, “Casa Martí”, tenia millor stock d’instruments que les botigues de Palma, i havia aconseguit la concessió de les més importants marques mundials, de manera que gairebé tots els músics mallorquins venien a fer les seves compres a Manacor. En Toni Martí i n’Andreu Femenies formaven un tàndem perfecte: en Toni era decidit, amb visió de futur i molt hàbil negociant, aleshores s’encarregava de la part comercial del negoci; i n’Andreu era imprescindible per tot el que feia referència a la part tècnica. Així que botiga i taller funcionaven a la perfecció”³¹⁷.

- Major inversió en instrumentació. La nova generació de músics mallorquins realitza fortes inversions econòmiques en aquells nous –i cars– aparells elèctrics. Morlà especifica al seu llibre *Memòries d’un brusquer* algunes xifres del material musical que empraven els músics illencs: un aparell de ressonància costava 9.000 pessetes; un micròfon Shure, 11.000 ptes; un efecte eco marca Dinacord, 29.025 ptes; una guitarra sueca Ström, 20.000 ptes... Els músics canviaven constantment d’equip, senzillament per tres raons: millorar el seu so en comparació al seu antic equip, sonar com els seus ídols, o simplement, per un simple sentit de competitivitat amb la resta de formacions musicals del panorama illenc. Les despeses també afectaven a la seva pròpia estètica, invertint en vestimentes adequades per a les seves actuacions i renovant-les amb una certa periodicitat. “La nostra creu eren els equips”, continua Pere Obrador. “De cada vegada, volíem equips més grossos, més potents i millors. Un bon ampli de baix d’importació podia costar el mateix que tota una temporada de feina, malgrat amb l’ofici de músic guanyéssim el triple del sou d’un cambrer. Me’n record que el meu primer amplificador, finançat per mon pare, va costar unes 45.000 pessetes: tota una fortuna per aquella època”³¹⁸. El manacorí Tomeu Matamalas, al seu estudi sobre la música dels anys seixanta i setanta a Manacor i pobles del Llevant, destaca que les marques i models utilitzats pels grups mallorquins, en general, eren escollits imitant les que apareixien en mans dels seus ídols, a les fotos³¹⁹.
- Atractius de la vida del músic. Ser músic, a aquells moments i més a un context com el de Mallorca, creava una sèrie d’extres força atractius, vinculats amb les

³¹⁷ Matamalas, Tomeu (2012): *Paradise of Love: crònica d’una època*. Ed. Món de Llibres, Manacor, pp. 121-122.

³¹⁸ Entrevista a Pere Obrador. Realitzada el dia 27 de setembre de 2011.

³¹⁹ Matamalas, Tomeu (2012): *Paradise of Love: crònica d’una època*. Món de Llibres, Manacor, p. 123.

relacions i el flirt amb la clientela estrangera. El locutor de ràdio, Miquel Vives afirmava al respecte: “Hi havia grups que es formaven per què es agradava la música, perquè guanyaven doblers, i també d’altres que ho feien per lligar. Què n’he coneguts, de grups que s’han format per lligar més!”³²⁰. Això provocava que el músic no només fos admirat pels seus ingressos econòmics, sinó també per la seva forma de vida fora dels escenaris.

- Influència social. De la mateixa forma que alguns grups internacionals, com The Beatles o The Animals, s’havien convertit en ídols i referents per tota una generació de joves, bona part dels grups mallorquins esdevenen petites celebritats insulars que desperten admiració entre el jovent i fa que, sovint, provoqui que la seva conducta sigui imitada. Escriu Morlà: “La resta de jovenalla de l’època (i els no tan joves) ens veien com uns privilegiats: ens colgàvem quan tothom s’aixecava per anar a fer feina, lligàvem amb les estrangeres i ens guanyàvem les sopes cantant i ballant. Érem els seus ídols (locals, és evident)”³²¹. El bateria Manolo Marí, component de grups com Walter Klein y Su Cuarteto, Z-66 o Zebra, recorda al respecte: “Anaves pel carrer i de cop i volta la gent t’aturava: començaves a signar autògrafs i totes aquestes coses, com si et confonguessin amb una estrella. Hi havia molta consideració, i flipàvem moltíssim amb aquella situació: ni ho cercàvem ni ho volíem ser. Tot allò van ser coses que ens van anar succeint de rebot, sense que ho tinguéssim previst”³²². Conscients de que les seves actituds podien servir d’exemple –bo o dolent– per a la resta de joves trobem articles, com aquest d’*Última Hora*, on es demanava als conjunts que fossin un model de bona conducta per a la resta de joves: “Vamos a pedir, tanto a los grupos mallorquines como a los catalanes que este verano llenen de ritmo los rincones de la isla que sepan comportarse, que tengan muy presente que es en muchos de los casos su forma de actuar –no cuando manejan sus guitarras– en público lo que puede proporcionarles simpatías y cariños. No nos gustan (...) esos ye-yés de poca monta totalmente desprovistos de personalidad. Queremos muchachos alegres, sencillos, con ánimo de perfeccionamiento, con ganas de crear amigos. Muchachos conscientes de la responsabilidad que implica “distraer” las horas de asueto de otros muchachos que sentirían un admirativo respeto hacia lo que ellos son y lo que representan y para los que, en un deplorable comportamiento, podría trastocar esa admiración en respeto. También quisiéramos que se percataran de que las miradas de nuestros mayores están fijas en lo que su música es o puede ser, y que por ello, desde aquí, pedimos a los buenos muchachos del ritmo de Cataluña

³²⁰ Munar, S. (Dir) (2010): *Cançons d’una illa* (documental). Palma: Govern de les Illes Balears i Obra Cultural Balear, capítol 5.

³²¹ Morlà, Toni (2001): *Memòries d’un brusquer: diccionari dels anys 60 i 70*. Ed. Clayton’s Book S.L, Palma, p. 19.

³²² Entrevista a Manolo Marí. Realitzada el dia 1 de juny de 2011.

y Baleares una ejemplar demostración de que esa música, esos ritmos, no dificultan la formación de los jovencitos que lo bailan”³²³.

- Regulació sindical. Els músics d'aleshores, tant els novells com els veterans, necessitaven com a requisit indispensable un carnet expedit per el Sindicato Provincial de Espectaculo, categoria Circo, Variedades i Folklore, per tal de poder actuar amb contracte i, així, professionalitzar-se. Aquesta branca sindical, dependent del Sindicato General del Espectáculo, fou constituïda a partir de la Llei de 23 de juny de 1941 per tal de regular l'ofici establint uns mínims. En el cas de Mallorca, s'havia de realitzar una prova d'interpretació amb una sèrie de cançons, i a la qual s'hi presentaven indistintament músics en solitari com en conjunt. El lloc sempre fou el mateix: el Teatre Sindical, situat a l'actual carrer Francesc de Borja Moll (Palma), i a hores d'ara actual seu de C.C.O.O. “Disposàvem d'un carnet del Sindicat de l'Espectacle que pertanyia a la categoria de “Circo y Variedades”, que era el mateix que tenien els pallassos, els trapezistes o els domadors”, afirma Tomeu Matamalas, relatant el procés d'obtenció d'aquest document: “Per aconseguir-lo, calia donar d'alta el conjunt al Sindicat i presentar una llista de les cançons que constituïen el teu repertori. Aleshores, un dia determinat, citaven una sèrie dels conjunts inscrits i un tribunal examinador els feia tocar dues o tres de les cançons presentades. Si no feien cap desastre, concedien el carnet a tots els integrants a la vegada”³²⁴. Aquest tribunal examinador el formaven sis membres, tres dels quals eren representants sindicals vinculats d'una forma o una altra, amb el món de l'espectacle; un d'ells, era músic professional, mentre que els dos restants eren representants artístics. Tot i que els components d'aquest tribunal podien variar en funció de l'època, a la primera meitat dels anys seixanta semblen ser uns habituals dos dels components del grup Quintet d'Or, Jaume Dalmau i Rafel Jordà, “que malgrat formar part d'aquell engranatge sindical del règim, posseïa una ment molt aperturista: volia donar oportunitats a tothom”³²⁵. Per la seva part, Catalina Vicens i Tolo Jaume, fortament respectats dins del negoci de la música a Mallorca, encarnaven la branca de la representació artística. En cas d'haver superat de forma satisfactòria la prova, al músic se l'hi donava una cartilla professional que, a partir d'aquell moment, havia de portar amb ell per tal de poder actuar en directe. Això damunt la teoria; a la hora de la pràctica, a moltes bandes no es demanava aquest document³²⁶. “Als hotels mai no ens demanaren cap tipus d'acreditació professional”, subratlla Matamalas³²⁷.

³²³ *Última Hora*, 8 d'abril de 1965, p. 13.

³²⁴ Entrevista a Tomeu Matamalas. Realitzada el dia 9 de març de 2011.

³²⁵ Entrevista a Jaume Salom. Realitzada el dia 29 de novembre de 2011.

³²⁶ A l'article “Música muy ligera”, publicat a *Cort*, es qüestionava aquest aspecte: “Creemos que existen unas normas que regulan la pública actuación musical, que se requiere un carnet –que no debe otorgarse, por descontado, sin superar un examen– para poder actuar en público. Pero... ¿Se exigen, en realidad, estos requisitos?” *Cort*, núm. 505, 15 d'octubre de 1965, p. 5.

³²⁷ Entrevista a Tomeu Matamalas. Realitzada el dia 9 de març de 2011.

Tot això va provocar que a Mallorca es produís un espectacular augment de nous grups illencs, així com la consolidació d'algunes de les seves bandes capdavanteres (Los Beta, Los 5 del Este, Los Telstars o Los Javaloyas) com a grans ídols locals. El seu íntim vincle amb el negoci turístic fa que pràcticament la totalitat dels nous conjunts mallorquins tinguin una naturalesa essencialment comercial. La majoria de grups sorgits al primer lustre de la dècada no cercaven l'originalitat, innovació o, fins i tot, tocar composicions pròpies: es tractava d'emular els grans èxits del moment, independentment del seu gènere musical, per aconseguir popularitat, reconeixement i ingressos. La manca d'una línia artística sòlida provocà que casi tots els grups d'aquesta generació prestessin molt poca atenció a l'orientació musical, més disposats a incloure els grans hits del moment que no pas cercar un so homogeni o distintiu. Una mostra d'això són els repertoris que molts de grups tocaven aleshores: eren barreges, gairebé forçades, on perfectament es podia incloure alguna versió dels Beatles, acompanyada per un pasdoble o una rumba, un bolero com "Bésame mucho" i, per acabar de rematar l'actuació, un bis amb alguna cançó popular de l'illa com "Na Catalina de Plaça".

Per tant, a aquells moments es percebia que era el grup el que s'havia d'adaptar al públic i les seves exigències, i no a l'inrevés. Seguint aquesta norma, els grups s'esforçaren en oferir un repertori que combinava èxits internacionals i mostres de la música tradicional –fos espanyola o pròpiament illenca–, sovint amb un tractament més que anecdòtic. El locutor Miguel Soler fou dels pocs professionals mallorquins que, al seu article "El sonido español", criticà obertament aquella nova tendència que consistia en 'actualitzar' cançons tradicionals:

"No se pueden imaginar la gracia que nos hace leer u oír comentarios sobre el sonido o estilo moderno español. Algo que pretendió ser una mala copia del *Liverpool Sound* quedó convertido exclusivamente en desempolvar viejas canciones populares españolas con ritmo electrónico (...) La música moderna debe estar en manos de los jóvenes. De ellos puede esperarse originalidad (...) Lo que no hemos acertado nunca a comprender es ese despliegue, ese apoyo desquiciado que los comentaristas dieron a aquel erróneo 'spanish sound'. A todas luces podía anticiparse el fracaso. Esa música envuelta en guitarradas no podía interesar ni a un turista despistado"³²⁸.

La marcada comercialitat d'aquests nous conjunts mallorquins i la creixent demanda per part de sales de festa i locals va provocar que la feina de músic fos ben remunerada, percebuda com una forma fàcil i senzilla de fer doblers. A *Cort* llegim el següent article, titulat "Música muy ligera":

"Se unen dos amigos, buscan a un tercero, compran dos guitarras eléctricas y una "batería", varios metros de cables de conducción eléctrica... y ¡a tocar! Se aprenden "Ma vie" y "Me lo dijo Pérez", se ensayan unas poses circenses, dejan de acudir a la peluquería y.... ¡A cobrar cien duros cada noche! Esto es todo. ¿Cuántos conjuntos no

³²⁸ *Última Hora*, 10 de juny de 1965, p. 12.

han nacido de este modo? ¿Cuántos posibles músicos no han sido destruidos de este modo? Preferimos no saberlo: nos basta con tener que aguantarlos (...) Se argüirá que la demanda supera todas las posibilidades de los profesionales y que hay que echar mano de los improvisados, de los simples aficionados. Puede que se tenga razón, pero en lo que no existe ésta es en la cuestión de los desprestigios. Y si un conjunto no vale, por mucha falta que le haga a su local: ¿es justo que actúe y que ponga en entredicho a toda una profesión? Quizás no es necesario contestar a la pregunta: basta que cada uno medite acerca el “prestigio” que da a una floreciente industria turística la plaza de advenedizos que forman la orquesta tal o la orquesta cual. Evidentemente, necesitamos responsabilizarnos”³²⁹.

Tot i que alguns grups podien arribar a aconseguir contractes una vegada acabat l'estiu, l'hivern era l'etapa més dura de l'any fins el punt de ser considerat, en paraules de Tomeu Matamalas, un ofici “d'extrema fragilitat”³³⁰: la manca de feina provocà que molts de grups es dissolguessin al final de la temporada o que reformessin el grup amb nous components. “El que es dedicava a la música ja sabia que era una feina inestable, que difícilment podria arribar a viure única i exclusivament d'ella”, diu Nino Azorín. “Quan arribava l'hivern, molts de grups i orquestres es desfeien i tocava cercar o ajuntar-se amb altra gent. Era un cicle de canvis constants, la qual cosa explica que la vida de molts de grups mallorquins fos bastant curta”³³¹. Malgrat algunes iniciatives per tal de dinamitzar els hiverns mallorquins (festivals, concursos, matinals...), la temporada baixa suposava un dels majors riscos per l'economia dels músics illencs. Soler reflectí aquesta inquietud a un article d'especial importància, “Los nuevos conjuntos y su futuro”, publicat a juny de 1965 a *Última Hora*: la situació musical de l'illa començava a quedar saturada i el locutor vaticinà que, a anys propers, el clima de prosperitat podria capgirar sobtadament:

“A nadie se le escapa que nuestra isla se convierte en verano en un verdadero paraíso para los conjuntos de música moderna. Hay trabajo para todos los que van surgiendo, que se calcula en un promedio de dos semanales, y hasta queda margen para invitar a algunos de los grupos catalanes. Ante esta abundancia de trabajo, muchachos con aficiones musicales –más o menos capacitados para ello– dejan no sin entusiasmo la pluma de la oficina, el uniforme de botones o el mostrador del establecimiento, para dedicarse a la guitarra o cualquier otro instrumento. En principio, si todo estuviera reducido a la pérdida del anterior empleo se podría disculpar la ‘aventurilla’ del jovencito, máxime teniendo en cuenta que otros muchachos que se decidieron emprenderla antes han triunfado y hasta consiguen ahorrar. Pero lo peligroso no está en ese cambio de ocupación, sino en los instrumentos que el chico necesitará para desenvolverse en su carrera en pos del éxito. Todos suelen acogerse a unos plazos más o menos asequibles para obtener la guitarra, la batería, etc; gracias a esas facilidades, suponiendo que ya sepan manejar los instrumentos, al día siguiente pueden comenzar en un trabajo que, de momento, se les antoje maravilloso porque les permite estar todo

³²⁹ Cort, núm. 505, 15 d'octubre de 1965, p. 5.

³³⁰ Matamalas, Tomeu (2012): *Paradise of Love: crònica d'una època*. Món de Llibres, Manacor, p. 69.

³³¹ Entrevista a Nino Azorín. Realitzada el dia 2 d'agost de 2011.

el día sin hacer nada excepto las tres o cuatro horas de su actuación. Un conjunto juvenil que suene bien cobra entre 2.000 y 3.000 pesetas a repartir entre los cuatro o cinco componentes del mismo. Hay muchos que perciben menos. Digamos para redondear que, todo lo más, llegan a recibir 500 pesetas cada uno, lo que supone un total de 15.000 pesetas al mes. Un sueldo muy respetable si la vida que los muchachos llevarán después se ajustara a él. Más resulta que entre pagar las letras de los instrumentos, el vestuario, desplazamientos, gastos personales y lo que se supone deberán en sus respectivas casas, en contados casos consiguen ahorrar unas pesetillas para cuando lleguen los tiempos difíciles. Los tiempos difíciles son cuando llega el invierno. Con el cierre de muchísimos establecimientos, ante el lógico descenso del turismo, se anegan también los focos que estuvieron iluminando las ilusiones de los muchachos. Después llega el momento de seguir pagando letras, de haberse acostumbrado al gasto diario... pero sin obtener aquellos beneficios que, durante un tiempo, les hicieron forjar toda clase de ambiciones. Y no crean que todo quedó reducido a la primera adquisición de aparatos e instrumentos. Los chicos en pocos meses deciden superar su 'sonido' y adquirieron mejores guitarras, bajos y baterías y, algunos, llegaron a atreverse a equipararse con pianos electrónicos, cuyo coste oscila entre las 30 y las 40.000 pesetas. No es nuestro deseo acabar con las ilusiones de estos muchachos. Desde estas columnas hemos animado a muchos de ellos y vemos en algunos de nuestros grupos futuras vedettes. Pero es el caso que existen muchísimos más que reúnen escasas posibilidades y están perdiendo lamentablemente el tiempo. Yo les aconsejaría, a todos, que hicieran, al principio, un pequeño esfuerzo. No es irrealizable porque puedo citar ejemplos. Deben seguir sus actuales ocupaciones en las oficinas, en el hotel, en el comercio y por las noches dedicarse a 'su' música. Esto les exigirá acostarse tarde y levantarse temprano. Ciertamente nuestro consejo no es nada tentador. Pero como decía pueden citarse ejemplos. No deben cegarse momentáneamente. Mallorca es un espejismo. Solamente quedarán los verdaderamente buenos y ni siquiera para todos habrá trabajo"³³².

4.2.5. En viu i en directe: festivals, matinals i certàmens.

“Nos parece un poco desorbitado el andar de festival en festival, sin ton ni son, como sucede cada domingo en Palma. Pronto se podrá decir aquello de “hasta los gatos tienen un show”.

Maximiliano Morales.

A la primera meitat dels anys seixanta s'observa com els teatres esdevindran com un dels principals dinamitzadors de la vida musical a Mallorca; tant que, de fet, en algunes ocasions arriben a rivalitzar en prestigi i popularitat amb algunes de les sales més conegudes de l'illa. Tot i mancar-hi sales de festa de renom, com Tito's, la Part Forana experimentà de forma gradual l'augment d'una sèrie d'activitats d'oci nocturn aprofitant les infraestructures d'antics teatres. El Teatre Principal de Manacor és un exemple arquetípic: fou un espai dedicat essencialment a la sarsuela, l'òpera i el teatre però que, a partir dels anys seixanta, es va obrir eventualment per ser escenari d'alguns

³³² *Última Hora*, 3 de juny de 1965, p. 5.

balls o certàmens de bellesa amb la participació de conjunts de música moderna. Es tractava d'un espai de grans dimensions, amb un aforament aproximat per a 2.800 persones, suposant així la major infraestructura d'aquest tipus a Manacor.

Per la seva part, el Teatro Coliseum –“*un local de tradición*”, com es podia llegir a la seva publicitat– fou inaugurat a l'any 1930 a Sa Pobra. Es tractava d'un espai concebut inicialment per a la projecció cinematogràfica, amb un aforament limitat només a 450 espectadors³³³. Aconseguí destacar dins d'un poble que ja disposava d'altres espais on s'hi celebraven concerts o balls, com el Salón Rosa, el Cine Montecarlo o la famosa Sala Rex, que anys després acabaria per convertir-se en l'espai musical més important de Sa Pobra. Gràcies a la dinamització cultural que exerciren tant de la U.D. Poblense com La Peña Artística, el Coliseum fou escenari de nombrosos concerts a la primera meitat dels seixanta; el conjunt Los Acroamas serien una de les formacions musicals que més cops actuà allà a l'esmentat període, però també d'altres com l'orquestra Brisas del Jazz o la Brasil.

No obstant, a partir de 1962 observem que el Coliseum comença a donar major importància als grans muntatges dins la seva programació, amb artistes arribats principalment de Barcelona. Una de les principals fites es visqué el març de 1962, a un espectacle publicitat com un espectacle “sin precedentes en la historia” on hi actuaren el Dúo Dinámico, José Guardiola i, com a grups locals, l'Orquestra Creación i Los Acroamas. La contractació d'artistes procedents de Catalunya es perllongaria als anys següents (1963-1964) amb formacions d'estils musicals moderns, com Los Pájaros Locos, Los Salvajes o Dúo Rúbam. Miguel Soler afirma al respecte: “Costaba mucho menos traer a Mallorca a grupos catalanes; aparte, estaban mucho más cerca que los de Madrid o los del País Vasco, y había muy buen contacto con sus representantes. Además, estaban mucho mejor promocionados que los demás, y su caché era más barato que, por ejemplo, los conjuntos madrileños”³³⁴.

De la mateixa forma, la demanda generada pels joves palmesans fa que els teatres de la capital mallorquina s'incorporin de forma eventual a la xarxa de concerts de música moderna; així, comencen a destacar els teatres Balear, Principal i Líric. Aquests dos darrers serien escenari de nombrosos concerts, certàmens i festivals que marcarien l'activitat musical a la Mallorca de la primera meitat dels seixanta: l'acció conjunta d'ambdós teatres ajuda a popularitzar el concepte de matinal, festivals tolerats per a menors d'edat que es celebraven els matins dels diumenges, i als quals hi actuaven sobretot grups locals. Eren principalment grups amateurs que no cobraven per a la seva actuació –la qual cosa feia, d'aquests, uns espectacles força rendibles econòmicament– i que utilitzaven aquests festivals matinals de forma promocional, com a primera plataforma de llançament.

El Teatre Principal de Palma, inaugurat el 1857, aleshores era un dels escenaris de major prestigi de la capital balear. Baix la propietat de la Companyia Artis, entre 1949 i 1969 desenvolupà una progressiva dinamització de l'activitat cultural, on la

³³³ Mas i Vives, Joan (Dir.) (2003): *Diccionari del teatre a les Illes Balears*, Vol. 1. Ed. Lleonard Muntaner i Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Palma, p. 188.

³³⁴ Entrevista a Miguel Soler. Realitzada el dia 22 de febrer de 2011.

música començà a tenir un paper preeminent a la dècada dels seixanta. Un primer esdeveniment important fou la visita de Los 5 Latinos a maig de 1961, just quan se'ls considerava com una de les formacions musicals en llengua castellana de major renom. No obstant això, el punt d'inflexió es visqué l'hivern de 1962, quan començaren a desenvolupar-se amb major freqüència festivals musicals on hi participaven nombrosos artistes. Un dels primers fou el "Festival Pro-Damnificados de Barcelona y Baleares", celebrat l'11 de novembre del mateix any; es tractava d'un esdeveniment benèfic organitzat pels alumnes del col·legi Ramiro de Maeztu, amb Isabel Aguiló i el cantant Toni Amengual com a presentadors. El programa el formaven diferents atraccions que anaven des de l'il·lusionisme al flamenc o el ball de bot: enmig d'aquests, hi actuaren representants d'aquella nova fornada de músics mallorquins, com Los Álbatoros o els conjunts de Lluís Garau i Tony Obrador.

El gran èxit d'aquesta iniciativa va obrir la porta a la celebració de nous festivals: així, el matí del 25 de novembre d'aquell mateix 1962 s'organitza el "I Certamen de la Canción (Amateur)", una competició organitzada per la Congregació Mariana amb l'objectiu de oportunitat als músics no professionals. La competició, presentada pel locutor de ràdio Roberto Andreu Grima, tenia dos trofeus: el de millor conjunt i el de millor intèrpret. A la primera modalitat s'hi presentaren Lucio y Conjunto, Los Continentales, Los Guayavos, Trío Dajuma, Luís Garau y Su Cuarteto, Monchi y Miguel (Les Aristocrates) y Club de los Cuatros. En la modalitat del millor intèrpret, s'hi presentaren els vocalistes Antoni Vidal, Juan Aquimbau, Vicente Molina, Emilio, Manuel Rodríguez, Toni Amengual i, finalment, Tony Obrador, que s'afegí posteriorment al programa malgrat no hi apareixia inicialment. El resultat del jurat, no exempt de polèmica, va donar com a guanyadors als madrilenys Los Continentales i al gallec Manuel Rodríguez; la decisió del jurat va ser xiulada tant per part del públic com dels músics participants.

Poques setmanes després, concretament el matí del 16 de desembre de 1962, es celebrava un nou concurs: el I Certamen de Música Moderna, patrocinat per l'empresa Pepsi-Cola i amb Joan Pla com a presentador. L'espectacle es va dividir en dues parts: la primera –el concurs– hi participaren els conjunts Los Continentales, Los Aldila, Beta Quartet, Los Dajuma, Lucio y Los Zenith, Tony Obrador, Pedro Alba y Sus Teddy Boys i, finalment, els Four Winds. Després del descans, mentre el jurat votava, actuaren una sèrie d'artistes, com Bonet de Sant Pere o el duo Los Vagabundos. El resultat final d'aquella velada donà per guanyadors a Lucio i Los Zenith –que realitzaven aquell dia la seva primera actuació en públic– i, en segon lloc, els Beta Quartet.

L'any 1963 van seguir desenvolupant-se noves iniciatives: el 27 de gener es celebrava el Gran Certamen de Melodías Modernas, organitzat pel Club Juventus. A la primera part del espectacle hi actuaren Dúo Los Guajes, Los Rian de Rian, Los Aldila, Pedro Alba y Sus Teddy Boys, Beta Quartet con Nico y Santi, Tony Obrador y Su Conjunto, Los Sadiw's, Lucio and Zeniths, The Twokers, Conjunto Avante, Monchy and Michel y Los Merry Boys. El primer premi (trofeu i 1.000 pesetes) fou per Lucio and Zeniths, mentre que el segon i tercer premi fou pels Beta Quartet i Pedro Alba y sus Teddy Boys, respectivament.

Malgrat l'èxit d'aquests esdeveniments, a partir de 1963 el Principal anirà reduint de la seva programació els espectacles musicals; això permetrà que el Teatre Líric es consolidi a partir d'aquest moment com el nou punt de referència entre els joves mallorquins. Els matinals del Líric –nou bastió pel beat, pop, twist o qualsevol ritme modern– acaben per esdevenir tota una fita generacional entre el jovent palmèsà: “Cert que abans s’havien fet altres matinals a altres bandes, però els bons eren els del Teatre Líric”, subratlla el músic Jordi L. Pando³³⁵. Per la seva part, Sandro Fantini recorda: “El que al principi s’havien fet com festivals benèfics per recaptar fons pels estudiants, poc a poc anà agafant forma fins convertir-se de forma ràpida en tota una tradició per als joves de Palma. Els matinals del Líric marcaren el punt d’inflexió i provocaren una febre en tota regla entre els joves, que hi anaven de forma massiva. Mireu l’afluència que hi havia a aquells moments que la dotació que hi havia aleshores de la Policia Nacional, que era un cabo i quatre *números*, anaven a organitzar les grans cues que es formaven davant del Teatre, cada diumenge matí”³³⁶.

Situat davant la Seu, on antigament s’havia aixecat el Teatre-Circ Balear, les obres del Teatre Líric de Palma començaren l’any 1900 per iniciativa l’iniciativa de l’empresari Josep Tous Ferrer; l’edifici, inaugurat el 2 de febrer de 1902, tenia una aforament per aproximadament unes 2.500 persones, la qual cosa permetia que fos utilitzat per tot tipus d’activitats: teatre, sarsuela, revista, cinema i, a partir de la dècada dels seixanta, concerts dedicats a la música jove. Observant la seva programació, ens adonem que fou a la temporada 1960-1961 quan el Líric organitzà els primers concerts de jazz, un estil aleshores no excessivament popular entre el jovent mallorquí: d’aquesta forma, en un breu període de temps, actuen pel seu escenari artistes com l’anglès Phil Phillips, Swingin’ Five, Sam Clarenbeek, Tete Montoliu o Dodó Escola. “La “operación Jazz”, que tan asiduamente está desarrollando el Teatro Lírico, es digna de nuestro apoyo y aplauso, aunque no fuera sino por el hecho de conseguir la reunión de un numeroso contingente juvenil, con fines musicales”, s’afirma a un article del *Baleares*³³⁷.

Tampoc hi faltaren els festivals benèfics, com l’organitzat per la Societat Protectora d’Animals i Plantes el 12 de març de 1961: actuaren Phil Phillips, Marta Christel, Los Dooley’s, el duo Los Vagabundos i Luís Garau y su Conjunto. O festivals per recaptar fons pels estudiants, com el celebrat pels alumnes del darrer curs del Profesorat Mercantil el 4 de novembre de 1961; en aquesta ocasió, el cartell estava format per Luís Garau y su Conjunto, Pando y Sus Boys, Toni Juan y Los 4 de Palma, Joselito de la Mancha i Carmen de Triana. Poques setmanes després, el 31 de desembre, es realitza un nou espectacular festival benèfic amb el cantant nord-americà Andy Russell com a cap de cartell, seguit per l’Orquesta Triunfal, Bernardo Bernardini’s Quartet, el duo Tony y Charley o Los Llaneros, entre d’altres.

³³⁵ Entrevista a Jordi L. Pando. Realitzada el dia 29 de setembre de 2011.

³³⁶ Entrevista a Sandro Fantini. Realitzada el dia 13 de setembre de 2011.

³³⁷ *Baleares*, 7 de desembre de 1960, p. 6.

A partir de 1962 s'observa que les representacions musicals modernes al Teatre Líric han agafat força suficient com per anar desplaçant paulatinament de la seva programació a altres espectacles relacionats amb la música tradicional. En un breu període de temps hi actuaren l'anglès Wee Willie Harris, l'argentí Carlos Acuña o la holandesa Pia Beck, al temps que formacions locals consoliden el seu èxit, com Los Comets, Los 4 de Mallorca o Bernardo Bernardini. A nivell de música local, la fita més destacada d'aquell any és el matinal benèfic celebrat el 21 d'octubre, organitzat pel Sindicat de l'Espectacle i patrocinat pel aleshores governador civil, Plácido Álvarez Buylla; Manuel Santolaria, Bonet de Sant Pere i Emilio Naras van ser els seus presentadors. El cartell el formaren pràcticament les figures musicals més destacades del panorama mallorquí d'aquells moments: el mateix Bonet de Sant Pere (acompanyat per l'orquestra Tele Jazz), Els Valldemossa, Los Javaloyas, Hawai Combo, Los Dajuma, Los Vagabundos, o les orquestres de Bernardo Bernardini, Mario Font i Andrés Moltó.

1963 fou un any d'expansió en el que s'intensificaren les activitats relacionades amb la música moderna: pel Líric hi passaren artistes nacionals com Franciska, Lita Torelló, el Dúo Calatrava, el Dúo Juvent's, Les Struken, Tina y Tesa... Tot i que algun moment determinat hi actuaren cantants estrangers, com el francès Robert Chantal o l'abans esmentat Andy Russell. A més, el vincle col·laboratiu entre la direcció del Líric i la Casa Regional Catalana quedà reflectit amb l'organització conjunta de gales, concerts i festivals de tota casta. Com a exemple, destaquem la nit del 9 de febrer de 1964, quan es celebrà la "I Gala de Música Amateur" dedicada al twist i al jazz, i a la qual hi participaren Lonny & The Crys, Los Silvestres, Los Sonámbulos i Beny y Sus Beny's; la vessant jazzística, en aquest cas, la representà el català Ramon Farran –anunciat com "El mejor bateria de España"–, presentant la nova orquestra Índigo Jazz Club. L'assistència de més de mig miler de persones fa que aquell esdeveniment, tal i com descriuen les cròniques, sigui tot un èxit: "La mitad larga del aforo del Teatro Lírico se llenó ayer con motivo de una función matinal denominada "I Gala de música amateur". La concurrencia en un noventa y ocho por ciento estaba formada por muchachos cuyas edades oscilaban por debajo o muy poco por encima de los veinte años"³³⁸.

La programació ininterrompuda d'aquests matinals, sumada a uns preus populars que els feien assequibles per a qualsevol jove, van fer que el Teatre Líric es convertís, cada cap de setmana, en una de les propostes d'oci amb més seguiment per part del jovent palmèsà. No obstant, a partir de 1964 la seva direcció intentà oferir espectacles musicals de major envergadura que, malauradament, obtingueren resultats decebedors. Un exemple força evident és el de la nit del 18 de febrer de 1964, quan fou contractat Frank Sinatra Jr. per oferir una sola actuació. Enric Casademont, locutor de Ràdio Barcelona, fou l'encarregat de presentar l'esdeveniment, que també incloïa les actuacions de l'orquestra de Tom Dorsey o la artista Helen Forrest, una de les cantants de jazz més populars a Estats Units a la dècada dels quaranta.

³³⁸ *Última Hora*, 10 de febrer de 1964, p. 5.

La inversió en aquest espectacle fou molt alta –300.000 pessetes del moment–, la qual cosa ho va convertir en el muntatge artístic més costós que s’havia fet fins aquells moments a Mallorca: això va influir considerablement en l’alt preu de les entrades, de 350 pessetes. Malgrat fou anunciat com “Un espectáculo que solo las grandes capitales pueden contemplar”, posteriors cròniques destaquen que ni tan sols s’havia aconseguit ni omplir la meitat del aforament, quedant molt lluny dels plens impressionants enregistrats per formacions de menor envergadura: “Quedó una vez más demostrado que a nuestro público no se le puede ofrecer espectáculos de calidad; no acude, se queda tranquila y cómodamente en sus casas y solo responde, con un especial impulso de masa al que no podemos hallar justificación (...) ante aquellas manifestaciones de pobre o nula calidad, o ante un Dúo Dinámico”³³⁹.

Per això, el Teatre Líric seguirà una línia d’espectacles musicals econòmicament rendibles per tal de no repetir el fracàs de l’actuació de Frank Sinatra Jr. Així, es potenciarà la música local, amb actuacions eventuais de Los Javaloyas i de formacions més joves, com Four Winds and Dito o Los Beta. El 23 de febrer del mateix any el gran èxit es repeteix amb la celebració de la “II Gala de Música Amateur”, de nou amb Los Sonámbulos, Lonn and the Crys, Errol Woisky y su Combo, Mochi y Su Beta Quartet – presentats com “La revelación española”– i Federico y The Shaking Ones. De la mateixa forma, un altre esdeveniment destacat d’aquell any 1964 fou el “Gran festival para los jóvenes”, celebrat el 25 d’octubre; es tractava d’un matinal on es mesclaven als grups palmesans més destacats com Los Telstars, Four Winds, The Copy Cats (poc temps després coneguts com The Runaways) i Walter Klein e il Suo Complesso, amb altres conjunts arribats de la Part Forana, com Los Vulcanics, Selva’s Boys o Los 5 del Este. L’interès dels joves pels nous estils musicals i les atraccions locals, sumat als preus baixos d’entrada (10 pessetes) fan que, esdeveniments com aquests, resultin tot un triomf. Miguel Soler recorda aquells matinals de la següent manera:

“En esos momentos, apenas había dinero como para traer a grupos de fuera; por eso, lo más razonable era apostar por los grupos de la isla que, aparte de muchos, había algunos realmente buenos. La sorpresa era que en muchos de estos matinales, la cola de gente iba desde la taquilla llegando prácticamente hasta la Catedral. Era una manifestación colectiva de los jóvenes, por entonces reprimidos por muchas cosas, que buscaban libertad. Y parte de esa libertad la daba la misma música”³⁴⁰.

Un dels majors èxits del Teatre Líric l’any 1964 fou la celebració del festival “A lo Beatle”, aprofitant un moment en el qual la popularitat del conjunt de Liverpool començava a arrelar fort entre els joves mallorquins. El concert, organitzat pel propi Soler, fou celebrat el matí del 8 de novembre d’aquell any amb les actuacions de Los Telstars, Los Beta Quartet, Four Winds and Dito, Zorin y Sus Cuervos, Los Vulcanic’s, Walter Klein e il suo Complesso, Los Stilex i els madrilenys Los 4 Platinos. El locutor recordava amb les següents paraules aquell memorable matinal:

³³⁹ *Última Hora*, 3 de març de 1964, p. 4.

³⁴⁰ Entrevista a Miguel Soler. Realitzada el dia 22 de febrer de 2011.

“A esa gran fiesta de la música joven asistieron tantos espectadores que fue insuficiente la capacidad del recinto. El hecho es más destacable si aún tenemos en cuenta que el público, en edad entre 12 y 20 años, acudió atraído por la música en sí, pues ninguno de los intérpretes era entonces famoso. El espectáculo no pasó desapercibido para algunos observadores que trabajaban para diversos sellos discográficos nacionales y que ya entonces escudriñaban el mercado a fin de lanzar nuevos talentos. La marca EMI-Odeon (...) fue la que más decidida se mostró contratando a varios de los conjuntos participantes que, a los pocos meses, habían hecho realidad sus ilusiones al editarse sus primeros discos”³⁴¹.

L’any 1965, quan els efectes de la febre del ié-ié eren força evidents, el Líric segueix actuant com a plataforma on molts d’aquests grups –tant amateurs com professionals– fan les seves primeres actuacions destacades. Especialment important és la primera meitat de l’any, quan es celebraren nombrosos festivals d’aquestes característiques: és el cas del “Matinal de los Ases”, celebrat el 24 de gener. Es tractava d’un festival benèfic³⁴² on actuaren Los Valldemossa amb Xesc Forteza, Queta i Teo, Dúo Radians, Los Gatos Negros, Los Beta Quartet i Jerry Rooney. Una setmana després, el 31 de gener, s’organitzà la “Gran Fiesta de la Juventud” amb la participació de Los Bohemios, Los Chelines, Los Xilvars, The Excelents, Los Twister’s Quartet, The Boanerges, Los Alakranes i, finalment, The Jekins.

El 7 de febrer de 1965 es celebrà l’anomenat “Matinal de las Estrellas”: els holandesos Johnny i Charley, al ritme de ienka, es trobaven al millor moment de la seva trajectòria artística. Els acompanyaven Los Gatos Negros –presentats com “El grupo número 1 de Cataluña”– amb els manacorins Los 5 del Este i Errol Woisky amb Los Unos. Rebut amb el mateix entusiasme pels joves mallorquins, el 21 de febrer s’organitza el festival “Mustangada” –“El más eléctrico festival del año”– que incloïa com a protagonistes indiscutibles als catalans Los Mustang acompanyats per Los Beta Quartet, Els Sonadors, Los 5 Chelines i, en substitució de Los Discobolos, Errol Woisky y Los Unos. L’intensa programació d’aquell mes de febrer l’acabà d’arrodonir el matinal “Barcelona Vs. Madrid”, sorgit a mode de paròdia de la rivalitat futbolística i que, el matí del 28 de febrer va enfrontar a un grup català (Los Gatos Negros) amb un altre madrileny (Los Pekeniques). “En Pepín Tous era un autèntic geni pels negocis – afirma Fantini– perquè va saber connectar el Líric amb Tagomago, del qual també era propietari. Molts d’artistes de fora, quan signaven el contracte, es trobaven que al paper posava “Contrato para matinal en el Teatro Lírico por la mañana, y tarde y noche en Tagomago”. D’aquesta manera, venien al Líric a cantar dues o tres cançons i, així, la joventut que no podia anar a Tagomago perquè no tenien els doblers o no els hi arribava l’edat, podia veure’ls allà, al Líric”³⁴³.

³⁴¹ Soler, Miguel (1998): *Ayer, cuando éramos jóvenes*. Ed. Ingrama, Inca, p. 102.

³⁴² En aquest cas, recaptar fons pel viatge de final d’estudis dels alumnes de Magisteri.

³⁴³ Entrevista a Sandro Fantini. Realitzada el dia 13 de setembre de 2011.

Just per aquella època, a *Cort* apareix l'article "El festivalismo, enfermedad palmesana" de Maximiliano Morales, on es queixa de la gran quantitat de festivals que, aleshores, hi havia a Ciutat:

"Aunque ya sabemos que las cosas más inverosímiles se ponen de moda en nuestra capital, nunca se había impuesto la moda del "festivalismo". El festivalismo es un desmedido realizar de fiestas juveniles, ya sea con afán de lucro o propagandístico – definición propia– y ya que es mía la definición puedo aclarar que la mayoría de veces es con afán de lucro. Pero vamos al caso; en lo que llevamos de año, sin comerlo, se ha impuesto que una serie de colegios realicen sus festivalitos para costearse el viaje de estudios y así se ha venido abriendo una larga serie de domingos con diversos festivales de "gritos", dando ocupación y dinero a una serie de cantantes, por así llamarlos, que se dedican a explotar a los jóvenes y a los colegios... y viva la vida (...) Nos parece un poco desorbitado el andar de festival en festival, sin ton ni son, como sucede cada domingo en Palma. Pronto se podrá decir aquello de "hasta los gatos tienen un show"³⁴⁴.

Els nous estils musicals trobaren un altre aliat en el Teatre Balear: situat a l'actual plaça del Comtat de Rosselló, fou inaugurat el 4 de desembre de 1909 amb un aforament que oscil·lava entre els 3.500 i 4.000 espectadors³⁴⁵. Així doncs, es tractava d'una gran infraestructura que permetia organitzar muntatges de gran envergadura, com per exemple espectacles de circ. No era un espai on s'hi organitzessin concerts de forma habitual, sinó més aviat grans shows que, algun cop, podien arribar a incloure l'actuació d'algun conjunt en dates puntuals, amb col·laboració d'algun organisme, institució o empresa. Musicalment, hi predominaren les actuacions de cantants folklòrics espanyols, coples i pasdobles; no obstant, també hi trobem nits en les que s'organitzaren shows amb artistes moderns. Un bon exemple és l'espectacle benèfic "Gran desfile de estrellas", organitzat el 30 de desembre de 1963 pel Sindicat Provincial de l'Espectacle amb la col·laboració de la Casa Regional Catalana i el diari *Baleares*. L'espectacle tenia com a màximes atraccions la vocalista granadina Gelu, els catalans Dúo Juvens i al veterà Bonet de Sant Pere. Els acompanyaven també Los Hidalgos, Los Beta Quartet – aleshores acompanyats pels vocalistes Nico i Santy– el Trío Dajuma o l'Orquesta Tele Jazz, entre d'altres artistes.

L'acció desenvolupada pels teatres, i molt especialment els palmesans, va ajudar a consolidar els festivals de música moderna com una fórmula d'oci econòmic i senzilla pels joves mallorquins; jugaren un paper importantíssim a l'hora de crear una xarxa escènica que servís de plataforma de llançament de molts de grups amateurs. "Els grups, al ser amateurs, no professionals, no cobraven un cèntim, però l'oportunitat de tocar als matinals els feia aconseguir mini-contractes a sales de festa", afirma Sandro Fantini. "Però ben alerta: el públic del Teatre Líric era molt, molt exigent: que no sortís un conjunt que no sonés o que ho fes malament, perquè els treien a xiulades. Se'ls menjaven!"³⁴⁶.

³⁴⁴ *Cort*, núm. 489, 15 de febrer de 1965, p. 13.

³⁴⁵ Mas i Vives, Joan (Dir.) (2003): *Diccionari del teatre a les Illes Balears*, Vol. 1. Ed. Lleonard Muntaner i Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Palma, p. 72.

³⁴⁶ Entrevista a Sandro Fantini. Realitzada el dia 13 de setembre de 2011.

4.2.6. Tito's, Tagomago i les grans estrelles internacionals.

“Al seu moment no hi havia cap banda al món on passessin tantes grans estrelles com a hi havia a Tito's i Tagomago”.

Tomeu Estaràs.

A uns moments en els quals els efectes del creixement turístic començaven a fer-se força evidents va sorgir la necessitat de replantejar la naturalesa d'alguns dels negocis relacionats amb el món de l'espectacle. El problema era que les grans celebritats de la música espanyola dels primers anys seixanta –des del Dúo Dinámico a Marisol passant per Los Brincos–, malgrat eren viscuts com gran esdeveniments per part del públic mallorquí, no aconseguien atreure de cap manera l'atenció del públic estranger que estiuejava a Mallorca. Conscients, doncs, que s'estava descuidant una part important del negoci, a la primera meitat dels seixanta sorgeixen iniciatives privades representades per sales de festa que plantejaren una nova alternativa: portar a Mallorca grans estrelles del panorama internacional per atreure tant al públic local com el visitant.

Des de finals dels anys cinquanta, per l'illa havien passat solistes com Gilbert Becaud, Tony Dallara o Frank Robini, o també conjunts musicals d'escassa rellevància com els danesos The Optimists o els alemanys Blue Parrots o Swingin' Five. A partir de la nova dècada, seria Tito's qui es posaria al capdavant d'aquell emergent negoci: la seva primera gran aposta fou la contractació del matrimoni format pel català Xavier Cugat i la nord-americana Abbe Lane, absolutes celebritats internacionals a aquells moments. La seva actuació, prevista per l'1 i 2 d'octubre de 1960, quedà misteriosament ajornada amb una cridada que el propi Cugat efectuà la nit del 29 de setembre. La rescissió del contracte s'explicava de la següent forma a un article d'*Última Hora*:

“Cuando ya estaba todo preparado, incluso el acto de bienvenida se recibió anoche en la gerencia de Tito's una llamada desde Roma. A través de ella, Xavier Cugat, personalmente explicó que anulaba su viaje a Palma, por cuanto era imposible que su señora Abbe Lane estuviera en condiciones de pasar los próximos sábado y domingo en nuestra ciudad. Cugat no aclaró que obstáculos se oponían al viaje de su esposa y, en realidad, no dio mayores explicaciones. Simplemente dijo que quedaba a la disposición de Tito's por si su presencia interesaba en otra oportunidad próxima. Con casi la totalidad de sus mesas reservadas para las galas anunciadas y con el lanzamiento publicitario ya ultimado, la empresa de Tito's nada pudo hacer por conseguir que Xavier Cugat convenciera a su señora de que era para mañana y pasado que la esperaban y no para más adelante. Ahora no queda más recurso que el de siempre: “Por causas del todo ajenas a su voluntad, la empresa de Tito's suspende las galas del sábado y domingo en cuyo transcurso estaba anunciada la actuación de Abbe Lane y Xavier Cugat (...) Lo que se dice siempre. Pero lo cierto es que nuestra terraza privilegiada ha sido víctima de la falta de seriedad de unos estupendos artistas consagrados. Como se ve, el respeto a un contrato no está a la altura de la calidad de su trabajo”.³⁴⁷

³⁴⁷ *Última Hora*, 30 de setembre de 1960, p. 8.

Malgrat aquesta ensopegada, Tito's no va tenir cap rival entre 1960 i 1963: oferia programacions veritablement espectaculars que cap dels seus competidors, per consolidats que estiguessin, podien superar. En poc temps, pel seu escenari passen tota una sèrie d'estrelles internacionals com els francesos Robert Jeantal (1961), Sylvie Hédika (1962), Charles Trenet (1963), Sacha Distel (1963), Gilbert Becaud (1963) i Françoise Hardy (1964); els nord-americans Hazel Scott (1962), Josephine Baker (1963) i Johnny Ray (1965); les britàniques Alma Cogan (1962), Shirley Bassey (1963) i Helen Shapiro (1965); el xilè Lucho Gatica (1962); l'alemany Hazy Osterwald (1963); l'italiana Milva (1964)...

Especialment destacada és la visita de la diva Josephine Baker, considerada com l'artista que va introduir el charleston a Europa, dècades enrere. Les seves primeres actuacions a Tito's estaven previstes per les nits del 26 i 27 de desembre de 1962 però foren ajornades a darrera hora per la pròpia artista: “La primera visita de Josephine Baker a Mallorca (...) estuvo a punto de acabar en los tribunales. La nativa de Missouri, que se convirtió en una heroína de la resistencia francesa durante la Segunda Guerra Mundial, decidió no cumplir con las dos galas contratadas en esa fecha por Tito's. La sala amenazó con demandarla judicialmente. Finalmente, la bailarina actuó un año más tarde en el mismo escenario”³⁴⁸. Aquests concerts es celebraren, finalment, el 6, 7 i 8 de setembre de 1963.

No obstant, l'hegemonia de Tito's es trencà el 17 de març de 1964 amb la inauguració de Tagomago, una nova sala de festes a Palma: seria l'inici d'una rivalitat que s'aguditzaria amb el pas dels anys però que, per contra, provocaria directament que bona part de les grans estrelles de la música internacional passessin, a un moment o un altre, per Mallorca. El conjunt Els Valldemossa fou co-propietari del local juntament Josep Tous Barberán (*Pepín* Tous), director artístic i responsable directe de la gran fama que, en molt poc temps, va aconseguir el local: “Realment, Tagomago fou una idea d'en Pep Tous i en Pau Llull”, explica Tomeu Estaràs, component de Els Valldemossa. “Com que teníem una relació bastant bona, especialment amb en Llull, ens varen convèncer per posar aquesta sala de festes, així que a un primer moment els socis inversors van ser l'advocat Joan Sorell, el propi Tous i nosaltres. Érem tres parts, però poc després, quan entrà com soci en *Pablito* Llull, hi va haver certs desacords amb en Sorell, que es desvinculà del projecte”³⁴⁹. Tagomago destacà per un conjunt de característiques que expliquen bona part del seu èxit immediat:

- Estar obert tot l'any i, a més, oferint un show diferent tant per l'estiu com l'hivern al aprofitar tant l'espai interior com la seva terrassa³⁵⁰.
- L'emplaçament, les instal·lacions –que permetien un aforament d'uns 700-800 espectadors– i la seva decoració. A la crònica inaugural del local llegim: “El

³⁴⁸ Vallés, Matías (Ed) (2001): *Mallorca, siglo XX: un destino obligado*. Editora Balear, Palma, p. 207

³⁴⁹ Entrevista a Tomeu Estaràs. Realitzada el dia 2 d'agost de 2011.

³⁵⁰ *Última Hora*, 13 de febrer de 1964, p. 17.

local de invierno de Tagomago se halla emplazado en una vieja casa entre los pinos de Porto Pí, a doscientos metros de la calle Calvo Sotelo, a la altura de Ca Ses Rafaletas. La “boîte” ocupa lo que era la cocina y el comedor del “casal” dependencia a las que Los Valldemossa que también han sido decoradores de su casa, han sabido imprimir un bello carácter, conservando sus atractivos de principio. Los salones aparecen decorados con reproducciones de grabados de Parcerisa, Villies, Archiduque Luís Salvador, etc.”³⁵¹.

- Oferir actuacions d’atraccions internacionals a preus assequibles –generalment, entre les 75 i les 150 pessetes– per a totes les butxaques: no només es cercava atreure als turistes, sinó també el públic local.
- Varietat de l’espectacle. Tagomago posà en pràctica una fórmula efectiva on es mesclava la música, la dansa i l’humor: al llarg d’aquella dècada, el conjunt Els Valldemossa, la vedette Margaluz i el còmic Xesc Forteza formaran un equip infalible que protagonitzarà bona part de les nits de Tagomago. El seu èxit es va veure reforçat amb la contractació exclusiva de l’orquestra Los Tagos, dirigida per Miquel Segura, i amb components força experimentats com Lucio San Eugenio³⁵² (baix) o Pep Garcia (bateria). L’idea de varietat fou reforçada quan, a partir de maig de 1965, Tagomago incorporà un servei de restaurant dirigit pel futbolista uruguaià Hugo Villamide, aleshores jugador del RCD Mallorca.

La inauguració de Tagomago fou tot un esdeveniment social a la Palma d’aleshores: hi actuaren Els Valldemossa acompanyats per la vedette The Black Marilyn Monroe³⁵³, davant d’un nombrós públic on hi s’hi trobaven rostres coneguts com el del presentador de Televisión Española José Luis Uribarri o la miss Maruja García Nicolau. Amb algunes excepcions, el gran fort de Tagomago fou oferir actuacions de solistes femenines, especialment la temporada d’estiu, quan més turistes hi havia: així doncs, les primeres grans apostes de l’empresa per aquell estiu de 1964 van ser la francesa Sylvie Vartan (11 i 12 de juliol), la sueca Ingela Brander (8 d’agost) i, finalment, l’anglesa Petula Clark (22 i 23 d’agost).

Malgrat aquests primers èxits inicials –eclipsats, en certa forma, pel prestigi de Tito’s– 1965 fou l’any de confirmació de que Tagomago aspirava a ser el local de referència a tota Mallorca. Una de les visites més importants d’aquell any fou la de Shirley Bassey, que actuà sobre el seu escenari les nits del 7 i 8 d’agost. La cantant

³⁵¹ *Última Hora*, 18 de març de 1965, p. 9. El solar on es situà Tagomago era propietat de Nicolau Pizà Mesquida, conegut per ser el pare del duo infantil Queta i Teo. El gener de 1964 va vendre la propietat a l’advocat Joan Sorell Cerdà, per ser novament venut a Tous i Els Valldemossa una vegada va decidir abandonar el projecte. (Pujals i Mas, Margalida: *Oci als seixanta: música, cançó i sales de festa*. Ed. Cort, Palma, 2002, p. 194)

³⁵² En aquest cas, no ens referim al cantant Lucio San Eugenio (Los Zeniths, Four Winds, Lonm & The Crys, etc.), sinó al seu pare.

³⁵³ *Última Hora*, 18 de març de 1965, p. 9.

galesa havia aconseguit situar-se en els primers llocs de les llistes internacionals gràcies al tema principal del film de l'agent James Bond, *Goldfinger* (1964): segons llegim a les cròniques, la seva presència a Tagomago causà un gran impacte:

“De auténticos acontecimientos pueden ser calificadas las actuaciones de Shirley Bassey en Tagomago, los pasados viernes y sábado. En ambas noches, el amplio jardín se vio atestado de un público internacional, conocedor de los meritos que adornan a la cantante de color. Shirley Bassey tuvo, particularmente en la noche del sábado, una actuación totalmente de acuerdo con la fama que disfruta, llena de recursos, temperamental y poseedora de un estilo que le da categoría de única. Sus dos recitales fueron subrayados con ovaciones calurosas que la obligaron a prolongar su actuación hasta tres veces, atendiendo a la llamada entusiasta del público. El punto máximo de su éxito lo alcanzó Shirley Bassey con su interpretación de “Goldfinger”, verdadera joya de la canción ligera, que Shirley dice en forma impecable. Tan extraordinaria cantante tuvo un adecuado acompañamiento musical. La orquesta “Los Tagos” se vio reforzada con la presencia de siete profesores de la Orquesta Sinfónica de Mallorca y con los solistas Ramon Farran, considerado el mejor batería español de jazz, el formidable trompeta Ernie Englund y el pianista inglés Kenny Clayton, director y asesor musical de Shirley Bassey”³⁵⁴.

Aquell mes d'agost fou arrodonit per la visita de l'italiana Rita Pavone, el 22 d'agost de 1965, la qual recentment havia enregistrat el seu primer tema en català (“Ell”) ³⁵⁵. Una setmana després (29 i 30 d'agost) Petula Clark actuà de nou al local palmèsà aconseguint un clamorós èxit. Altres visites destacades a aquell estiu foren les de l'anglesa Sandy Shaw, la francesa Paule Carrighi i l'aleshores col·laboradora dels Beatles, Alma Cogan, que moriria just un any després.

Tito's i Tagomago, cada un a la seva manera, començaren a competir per aconseguir els millors artistes internacionals: els shows, de cada vegada amb figures de major envergadura, foren una gran font d'ingressos per ambdues empreses, però paral·lelament a aquests beneficis econòmics es va aconseguir una gran promoció per Mallorca a nivell europeu: “Al seu moment no hi havia cap banda al món on passessin tantes grans estrelles com a hi havia a Tito's i Tagomago”, subratllava Tomeu Estaràs ³⁵⁶.

The Platters (1961)

The Platters van ser el grup de doo-woop de major prestigi internacional gràcies a autèntics èxits com “Only You” (1955), “The great pretender” (1955) o “Smoke gets

³⁵⁴ *Última Hora*, 9 d'agost de 1965, p. 12.

³⁵⁵ En aquest cas, parlem d'un EP publicat l'any 1965 pel segell RCA Victor, on hi trobem a altres figures tan destacades de la cançó italiana –Jimmy Fontana, Gianni Morandi, Donatella Moretti– cantant en català.

³⁵⁶ Entrevista a Tomeu Estaràs. Realitzada el dia 2 d'agost de 2011.

in your eyes” (1958); malgrat aquesta brillant trajectòria, la marxa del seu líder, Tony Williams obrí un període de decadència marcat pels xconstants canvis de formació. Al primer concert que The Platters van donar a Mallorca, els seus components eren Zola Taylor, Paul Roby, Sonny Turner, David Lynch i Herbert Reed.

El quintet de Los Ángeles fou contractat per Tito’s, on actuaren de forma diària entre el 31 d’agost i el 3 de setembre. Arribaren el mateix dijous dia 31, i malgrat el cansament del viatge, aconseguiren un notable èxit a la seva primera actuació, marcada per la varietat del seu públic: “The Platters debutaron ayer (...) Este conjunto vocal, por lo que vimos ayer noche en Tito’s y por más que escuchamos, huye de lo que se venía afirmando de la estridencia que está en boga en las interpretaciones de los conjuntos actuales y vuelve a la balada. Quien asistió ayer noche descubrió en The Platters este regreso a la balada (...) Pese a lo muy diferente de las nacionalidades de quienes estuvieron ayer noche en Tito’s, The Platters llegaron por un igual a todos y cada uno de los que escuchaban sus canciones. Porque en ellos no hay vacío, sino calor y sentimiento”, deia la crònica d’*Última Hora*³⁵⁷. També cal destacar el seguiment que va fer el diari *Baleares*, on se’ls va descriure de la següent forma: “Todos pertenecen a la raza de color, y desde el primer momento en que saludaron a los que les dimos la bienvenida, mostraron una gran simpatía y cordialidad. El clima tropical de nuestra isla no lo dejaron sentir a las primeras de cambio, principalmente el bajo, Herbert Reed, quien no dejaba de aliviarse del calor con manos, corbata y solapas. Zola Taylor parecía no sentir la temperatura, con un vaso de jugo de limón en sus manos”³⁵⁸.

Rory Storm & The Hurricanes (1964)

Quan a Mallorca començava a sentir els primers símptomes de la beatlemania, l’any 1964 arribà a Palma una de les personalitats més destacades de l’escena musical de Liverpool: Alan Caldwell, conegut artísticament com Rory Storm, amb el seu grup, The Hurricanes. Aquesta formació musical havia aconseguit una inesperada popularitat al haver tingut com a membre original a Ringo Starr, que abandonà els Hurricanes a agost de 1962 per formar part dels Beatles.

Rory Storm, una figura musical tan carismàtica com extravagant, arribà a Mallorca el juny de 1964 per passar uns dies de vacances a la platja. Arrel d’aquesta primera visita seria entrevistat per *Última Hora*, on el músic afirmava: “He pasado unas vacaciones maravillosas y tengo deseos de volver”. A la mateixa, també s’adjudica l’autoria del famós pentinat dels Beatles: “¿Por qué no pregunta, señor periodista, porque Los Beatles se peinan como Los Hurricanes? ¡Ese peinado es una obra de arte mía! Soy, de oficio, peluquero; un gran peluquero y este peinado es una creación mía”³⁵⁹. Des del mateix mitjà s’especulava amb una possible actuació de que Rory Storm i els seus Hurricanes a Palma, tot i advertint als lectors de l’impactant show que

³⁵⁷ *Última Hora*, 1 de setembre de 1961, p. 5.

³⁵⁸ *Baleares*, 1 de setembre de 1961, p. 6.

³⁵⁹ *Última Hora*, 18 de juny de 1964, p. 10.

duia a terme la banda: “Es sabido, por las informaciones que nos llegan que donde están estos torbellinos desaparece la paz, la tranquilidad, la cordura y hasta los vidrios, las butacas, las mesas, las sillas y las cortinas, entre otras menudencias”³⁶⁰.

Només uns dies després, s’anuncià oficialment un acord econòmic entre Rory Storm & The Hurricanes i la sala Haima, de Cala Major; es va anunciar el seu primer concert, pel 23 de juny, amb eslògans publicitaris com “La más escandalosa sensación de la música actual”, “Ídolos de la juventud actual” o “Creadores del ritmo musical nacido en las cuevas de Liverpool”. Rory, juntament amb Charles ‘Ty’ O’Brien (guitarra solista), Johnny Byrne (guitarra rítmica), Walter ‘Wally’ Eymond (baix) i Ian Broad (bateria) arribaren a Son Sant Joan el 22 de juny, procedents de Barcelona. Així relatava *Última Hora* la seva arribada a l’illa:

“Su llegada fue inconfundible (...) Iban cargados de simbolismos e instrumentos y Rory Storm, el director del grupo, apareció en la escalerilla del avión con un brazo levantado haciendo con los dedos la conocida “V” de Mr. Churchill y fumando un gran puro (...) Otro del grupo, llevaba una gran araña colgando de la solapa. Al preguntarle qué significaba, contestó: “Las arañas devoran a los escarabajos”, dando a entender la competición que existe entre este grupo juvenil de músicos de Liverpool y los Beatles, de la misma ciudad”³⁶¹.

Al llarg d’aquella setmana, la banda va oferir a Haima shows d’uns 40 minuts on predominaven versions de clàssics del rock and roll, com Vince Taylor, Chuck Berry o Jerry Lee Lewis. No obstant, també es documenten més concerts a altres indrets, com a l’hotel Eva Maria (Palma). El guitarrista de Los Pops, Tomàs Sànchez, recorda el primer concert que hi donaren:

“Un dia, de cop i volta, vam veure que arribava un grup per actuar al Eva Maria. Portaven instruments de marca Gibson i Fender, una bateria cònica de brillants groguencs, una bafles enormes... Era una cosa espectacular. El nostre equip de Los Pops, comparat amb el seu, era ridícul. Al·lucinarem amb ells; sonaven de conya, i Rory era un autèntic showman, que es penjava del pi que hi havia al escenari del hotel”³⁶².

El seu exitós pas per Mallorca conclou amb un darrer show, celebrat el 31 de juliol a Tagomago. El concert d’acomiadament s’anuncià de la següent forma: “Si no padece dolores de cabeza; si no le molesta cierta “música”; si quiere vivir la locura del momento; si quiere sentirse de la nueva ola... ¡Acuda esta noche a Tagomago!”. Per tal d’evitar aldarulls, al mateix anunci s’especificava: “Rogamos al público que se atreva a honrarnos con su visita se abstenga de destrozarnos el flamante y nuevo mobiliario y jardín”. El mateix dia es podia llegir la següent informació al diari *Baleares*:

³⁶⁰ *Última Hora*, 18 de juny de 1964, p. 10.

³⁶¹ *Última Hora*, 23 de juny de 1964, p. 7.

³⁶² Entrevista a Tomàs Sànchez. Realitzada el dia 4 d’agost de 2011.

“Los Valldemossa, al contratar a Rory Storm para una gala en su ‘night-club’ han aclarado que ellos tienen el convencimiento de que este gran conjunto musical merece un contrato infinitamente más largo. Pero temen el huracán que su música levanta y no quieren poner en peligro de destrucción el mobiliario que estrenaron hace poco más de un mes ni a los pinos, que son el orgullo de Tagomago. Por eso, la actuación de Rory se limitará a esta noche, como gran acontecimiento y afrontando todos los riesgos”³⁶³.

Sylvie Vartan (1964-1965)

Més enllà de motius simplement musicals, el matrimoni format per Sylvie Vartan i Johnny Hallyday fou la parella de moda a França i una de les estampes més representatives de la seva música: eren joves, atractius i rics, però sobretot representaven la modernitat que acompanyava la dècada dels anys seixanta.

Sylvie Vartan actuà per primer cop a Palma l'any 1964: fou als escenaris de Tagomago, a tres úniques gales repartides el cap de setmana del 11 i 12 de juliol que foren anunciades de la següent manera: “La única e indiscutible gran vedette actual de la canción francesa: Sylvie Vartan. Una voz. Una personalidad. Un estilo. Unos ojos. Una calidad que no les defraudará. Sylvie Vartan al frente de su gran show compuesto por su fabulosa orquesta propia y su sensacional conjunto vocal”. Va sorprendre a la premsa mallorquina que aleshores arribés acompanyada pel seu promès, el cantant parisenc Johnny Hallyday. L'èxit aclaparador de la francesa provocà que l'any següent, Tagomago li oferís un nou contracte per actuar-hi el 14 i 15 d'agost, coincidint amb l'aniversari de la cantant. Aquest cop, Sylvie acudí acompanyada per l'orquestra dirigida pel seu germà, Eddie Vartan, i per Hallyday, ja convertit en el seu marit, que es traslladà a Mallorca en avioneta privada³⁶⁴.

Pau Llull efectuà una crònica detallada d'aquell concert del 15 d'agost: “El deseo de Sylvie Vartan se hizo realidad: Johnny Hallyday, su marido, consiguió llegar con su avioneta desde Cannes. Anoche había un poco más de brillo en los ojos tristes de Sylvie Vartan. Un brillo que reflejaba toda su felicidad (...) vistiendo un pantalón viejo y una camisa a cuadros, descolorida, que daba pena. Pero en fin...”³⁶⁵. Després de l'actuació, els dos artistes celebraren una festa privada al Hotel de Mar que acabà a les cinc de la matinada. “La fiesta fue realmente íntima”, escribia el periodista mallorquí. “Dieciocho personas en el salón de congresos del Hotel de Mar. Una nueva tarta, buen humor, una imitación de Sylvie a cargo de su secretario, un hombre joven y gordo, simpático. Y el regalo: un anillo de brillantes que Sylvie acogió con besos. Por lo demás, ni un fotógrafo ni una persona que no perteneciera al grupo”³⁶⁶.

³⁶³ *Baleares*, 31 de juliol de 1964, p. 12.

³⁶⁴ Llegim a *Última Hora* la següent informació: “Johnny siempre acude a aquellos lugares en donde se encuentra Sylvie para felicitarla al cumplirse uno de esos aniversarios. Lo mismo ocurre a la inversa. Lo hacen desde que se conocen y más que un placer es ya una costumbre que han prometido no abandonar mientras dure la carrera artística de ambos” (*Última Hora*, 20 d'agost de 1965, p. 10).

³⁶⁵ *Última Hora*, 18 d'agost de 1965, p. 8.

³⁶⁶ *Ibidem*.

4.3. Mallorca i els Beatles.

Quan el 5 d'octubre de 1962 es posà a la venda el single "Love me do" ningú hagués pogut imaginar que començava la gran revolució cultural de la segona meitat del segle XX. Quatre al·lots que rondaven la vintena d'anys, colrats prèviament als escenaris de Hamburg i després als del seu Liverpool natal, aconseguiren crear la fórmula més impactant des de l'aparició d'Elvis Presley: cançons curtes, senzilles i aferradisses, d'un dinamisme insòlit que connectaren a la perfecció amb la joventut europea d'aleshores. La transcendència sociològica de "Please, please me", "She loves you", "I want to hold your hand", "Twist and shot" o qualsevol altra cançó de la primera època dels Beatles convertia a John, Paul, George i Ringo en tot un fenomen mundial: "El món sencer es va rendir al seu encant i moltes de les seves cançons es varen convertir en himnes generacionals", escriu Tomeu Matamalas. Els sociòlegs coincideixen a l'hora d'afirmar que The Beatles, que eren percebuts pels joves com l'encarnació dels ideals de tot allò que era nou i modern, aportaren (i exportaren a tot el món), a més de la música, una nova forma d'enfocar la vida. La seva influència es feia notar d'una manera o l'altra en les revolucions socials i culturals de la dècada i el seu impacte musical, la seva força innovadora, no sols formen part dels anys seixanta, sinó que ajuden a definir-los, a entendre'ls"³⁶⁷.

El present apartat de *Nous estils musicals i canvis socials a Mallorca (1960-1975)* suposa una completa anàlisi d'aquell boom mediàtic dels Beatles a l'illa: per una banda, observar com l'anomenada 'beatlemania' arrela entre els joves mallorquins i quines conseqüències s'experimenten en la seva conducta, estètica i llenguatge. Per l'altra banda, analitzar el paper del quartet de Liverpool a les pàgines de la premsa illenca: quina visió es té de la seva música, de la seva actitud i, com no, del seu controvertit tall de cabell. Només entenent la gran influència que van tenir els Beatles a Mallorca es poden explicar moltes de les coses que van succeir al llarg de la dècada dels anys seixanta.

4.3.1. La 'beatlemania' a Mallorca: entre la bogeria i el rebuig.

"Los Beatles significan la apoteosis del desastre de la canción moderna, mitad histérica y mitad redentora, que nos liberó de los tangos agónicos, de las rumbas vacunas, de la durmiente y filosófica canción francesa a la que no tardaremos en volver con los tímpanos destrozados".

Manolo Picó

Cercant alternatives musicals cada cop més modernes i agosarades, el jovent mallorquí començà a desenvolupar un major interès per tot allò que es feia a Anglaterra. D'aquesta forma, a partir de 1963 es documenta la clara influència que molts de joves illencs –músics, sobretot– reben de The Shadows, una banda procedent de Cheshunt

³⁶⁷ Matamalas, Tomeu (2012): *Paradise of Love: crònica d'una època*. Ed. Món de Llibres, Manacor, pp. 31-32.

capitanejada pel guitarrista Hank Marvin el qual, ben aviat, s'havia convertit en el gran referent entre els guitarristes de mig món.

The Shadows van ser especialment influents a nivell local: segons explica el músic Toni Morlà, tots els grups mallorquins del seu moment, “sense excepció”, van interpretar els seus temes³⁶⁸. “Todos los grupos querían imitar su presencia sobria y exquisitamente aseada sobre el escenario, con sus trajes grises, sus corbatas a juego y sus zapatos recién lustrados”, escriu l'anglès Hunter Davies. “Ejecutaban pequeños pasos de danza, tres hacia un lado y tres hacia el otro. Tanto su aspecto como su música eran tremendamente pulcros, pulidos y contenidos”³⁶⁹. El boom dels Shadows fa que els músics mallorquins abandonin definitivament els instruments acústics per electrificar-se i donar pas a les noves possibilitats musicals que permetia la combinació formada per guitarra solista, guitarra rítmica, baix i bateria.

Però tot i el considerable impacte que van tenir The Shadows, aquests no van ser més que un simple pas previ cap a un altre quartet anglès amb el qual acabaria per capgirar per complet tot allò que fins aleshores s'havia entès com música popular: els Beatles. El quartet de Liverpool fou el gran revulsiu dels anys seixanta, representant una nova forma d'entendre la música i, sobretot, la modernitat que exigia aquella nova dècada. Aquell canvi venia motivat per un clar desig de canvi i de transgressió. Tota la música moderna que havia escoltat el jovent mallorquí fins aleshores –des dels Everly Brothers a Paul Anka, del Dúo Dinámico a The Shadows– estava marcada per un esperit pulcre, moderat i inofensiu. Els Beatles, en canvi, representaven l'aldarull, la agitació, el desordre, l'estridència: eren la antítesi del producte musical que el mateix règim hagués volgut per la seva joventut:

“La música de los Beatles era vibrante y de muchos decibelios, y ellos ofrecían un aspecto desaliñado y desordenado, como un hatajo de aborígenes. Seguían fieles al estilo de Rock and roll de moda (...) con una dosis extraordinaria de frenesí y volumen sobre el escenario. De hecho, habían creado un sonido propio. Un sonido que se encontraba a años luz de los insustanciales The Shadows. Un sonido que te obligaba a huir despavorido tapándote los oídos o a volverte tan frenético como los tipos que lo producían”³⁷⁰.

L'agost de 1962, Pete Best, el bateria original dels Beatles, fou substituït per Ringo Starr; a octubre del mateix any, el primer single del quartet, “Love Me Do”, es posa a la venda a Londres, donant pas a un fenomen sociocultural anomenat pels musicòlegs com ‘beatlemania’. Aquesta arribaria per primer cop a Mallorca el 19 de febrer de 1963, quan Ràdio Mallorca es converteix en la primera emissora espanyola³⁷¹ en emetre una cançó del quartet. Miguel Soler, responsable d'aquesta fita històrica,

³⁶⁸ Morlà, Toni (2001): *Memòries d'un brusquer: diccionari dels anys 60 i 70*. Ed. Clayton's Book S.L, Palma, p. 177.

³⁶⁹ Davies, Hunter (2002): *The Beatles*. Ed. B Ediciones, Barcelona, p. 142.

³⁷⁰ *Ibidem*.

³⁷¹ Soler, Miguel (1998): *Ayer, cuando éramos jóvenes*. Ed. Ingrama, Inca, p. 205.

havia aconseguit directament des de Londres una còpia del single “Love Me Do” la qual fou radiada per primer cop al programa “Torneo en Microsurco”. “Posiblemente, ese fue uno de los primeros discos de los Beatles en llegar a España”, afirma el locutor. “Yo no lo tenía por ninguna razón en especial, sino porque una amiga mía, azafata de aviación, acababa de llegar de Londres. Me llamó y me dijo: “Tengo una cosa para ti”. Me trajo ese single, sin portada, diciéndome: “He ido a una tienda de Oxford Street y te he traído el single de una banda que ahora mismo está en el top-ten inglés”³⁷².

El mateix Soler afirmà que la cançó no va provocar cap sensació en especial als seus oients, però, casualment, tres dies després, els Beatles aconseguiren el seu primer número 1 a Anglaterra amb el single “Please, please me”: a partir d’aquest moment, els oients de “Torneo en Microsurco” començaren a demanar insistentment la cançó a mode de petició. Havia esclatat la ‘beatlemania’ mallorquina, una febre que comença a observar-se amb claredat a partir de l’any 1964. Aleshores, tota una generació de músics locals havia convertit al quartet anglès en el seu major referent musical. D’ells podem extreure alguns testimonis força il·lustratius:

Tomeu Penya:

“Malgrat jo havia començar tocant cançons d’en Manolo Escobar o na Lola Flores, el primer grup que em va pegar fort, però fort, van ser els Beatles. Amb el primer disc que va sonar d’ells a ca meva, mon pares van pensar que allò era un grup de moixos ficats dins un sac, desafinant. No van entendre la seva música; pensaren que els joves ens havíem tornat locos. Només amb els anys, van poder apreciar-los (...) Marcaren un punt d’inflexió no tan sols a la música mundial, sinó també a la mallorquina. Eren atractius en tot: en la forma de pentinar-se, anar vestits, fer música... Van rompre amb tot allò que estava establert. Eren fenòmens i nosaltres, els joves, ens sentíem aviat identificats amb ells (...) Tot allò eren coses que t’entraven d’al·lot i, poc a poc, es queden per sempre. No estic gens empegueït de dir que els meus ‘pares’ compositors són els Beatles; ells són com els meus fonaments. Cert que no tenen res a veure les meves cançons amb les seves, de cap manera, però sí que s’assembla la forma de composició. Però clar, per jo ells són la perfecció feta cançó. Ells feien música senzilla, perquè la gent, quan escolta una cançó, no ha de quedar embullada. Als Beatles, els escoltaves, els entenies, alenaves i t’entraven dins l’ànima mitjançant aquesta senzillesa. La idioma, en aquest cas, no era una barrera; de fet, vaig aprendre anglès per entendre allò que deien els Beatles”³⁷³.

Joan Bibiloni:

“Ni Elvis, ni els Shadows, ni ningú altre: el gran impacte el varem viure gràcies als Beatles. Ells van ser l’autèntic punt d’inflexió per a la música mundial, però també a la que es feia a Mallorca. De cop i volta, tots els músics mallorquins –els joves, vull dir– ens trobàvem fent versions les seves cançons. Ningú ho podia aturar”³⁷⁴.

³⁷² Entrevista a Miguel Soler. Realitzada el dia 22 de febrero de 2011.

³⁷³ Entrevista a Tomeu Penya. Realitzada el dia 24 de novembre de 2011.

³⁷⁴ Entrevista a Joan Bibiloni. Realitzada el dia 1 d’abril de 2011.

Toni Morlà:

“Van condicionar el panorama musical de l'època, tant a nivell internacional com local. En va modificar la música, la manera de vestir, la llargària dels cabells, els moviments, i els balls”³⁷⁵.

Toni Tugores:

“Record que el primer cop que els vaig escoltar va ser un migdia, a un petit bar que hi havia a una travessia de Jaume III. Allà posaren el disc *A hard's day's night* (1964) com a gran novetat arribada directament des d'Anglaterra, perquè encara no s'havia editat a Espanya. Per una cosa com aquella, aquell temps, no hi havia paraules. Des d'aleshores, la influència dels Beatles va ser total”³⁷⁶.

Toni Colomar:

“Aquell boom fou brutal. Jo me'n record que tenia catorze i quinze anys quan vaig veure la primera pel·lícula dels Beatles, al Capitol de Palma. Va ser com veure la llum. Vaig sortir del cinema pensant “Jo vull fer això” i, a partir d'aquell moment, la música em va interessar moltíssim més. I com m'havia passat a mi, també els hi va passar a molts d'altres al·lots: volíem imitar-los, volíem ser com ells”³⁷⁷.

Tomeu Matamalas:

“Al Flamingo (...) hi sonaven una vegada i una altra les cançons de The Beatles que en Pep *Patatiller*, el fill de l'encarregat, havia duit de Londres: “From me to you”, “Please, please me”, “She loves you”, “Twist and shot”, “A hard's day night”, “Can't buy my love”, “And I love her”... Unes cançons de les quals no en teníem cap referència però que ens enramparen a la primera audició i que ens entusiasmare sense que ningú ens hagués dit que ens havien d'entusiasmar”³⁷⁸.

Lucio San Eugenio:

“No només es tractava de la música: l'aparició dels Beatles va ser un canvi de mentalitat molt important per a la meva generació. Ens alterà fins el punt de no tornar a ser els mateixos d'abans. Cada vegada que sortia a la venda un disc seu, ens tornàvem com a locos i ho vivíem com una gran festa: corríem a les cabines de les botigues de discs per ser els primers en escoltar-los! (...) M'arriscaria a dir que Lonny & The Crys varem ser dels primers conjunts mallorquins en fer versions dels Beatles, perquè record que a l'any 1963 ja tocàvem “Twist and shout” i alguna altra cançó més.

³⁷⁵ Morlà, Toni (2001): *Memòries d'un brusquer: diccionari dels anys 60 i 70*. Ed. Clayton's Book S.L, Palma, p. 47.

³⁷⁶ Entrevista a Toni Tugores. Realitzada el dia 8 de febrer de 2011.

³⁷⁷ Entrevista a Toni Colomar. Realitzada el dia 2 de juny de 2011.

³⁷⁸ Matamalas, Tomeu (2012): *Paradise of Love: crònica d'una època*. Món de Llibres, Manacor, p. 58.

Grups com Los 5 del Este o Lo Beta eren, sense ofendre, tous i massa melòdics, i si enregistraven cançons dels Beatles era amb una intenció comercial. Nosaltres no només bevíem d'ells, sinó també de The Dave Clark Five, Gerry and the Pacemakers, els primers Rolling Stones... Crec que érem el grup més canyer de tota Mallorca³⁷⁹.

Mentre, a la premsa i més concretament a les diferents seccions obertes a les opinions dels seus lectors, trobem contundents testimonis de rebuig cap al nou estil representat pel quartet de Liverpool. Especialment significativa és la carta de dues joves mallorquines (Magdalena Rosselló i Margarita Jullàs), “Los Beatles o el histerismo”, publicada per *Cort* a setembre de 1964:

“Somos dos amigas de 18 y 20 años que nos sentimos avergonzadas de los bochornosos espectáculos dados por esos grupos de chicas histéricas admiradoras del anémico y peludo conjunto de los Beatles, que además de cantar mal son repelentes de físico y anodinos como cantantes. Nuestra mentalidad no llega a comprender esos desmayos, esos lloros... Bueno, a nosotras nos da llorera (sic) ver lo ridículos que pueden ser algunos chicos y lo memas de algunas chicas. Somos jóvenes y nos gustan los ritmos de ahora, pero nos fastidian esos cantantes cuya letra es tan explícita como “bum, bum” o “ye, ye”. A nosotras nos parece una perfecta imbecilidad³⁸⁰”.

Gaspar Sabater, director de *Cort*, contestava la missiva de les dues joves de forma breu i contundent: “Creemos que ese ‘sarampión’ pasará pronto, ya que no tiene consistencia”. La febre de la ‘beatlemania’ començà, doncs, a ser percebuda com quelcom molest per tot allò que comportava (crits, histèria, aldarulls), la qual cosa fa que sigui rebutjada i condemnada per alguns sectors socials. Per exemple, l’advocat Gabriel Bauzà afirmava, l’any 1964: “La pasión de los fans es la válvula de escape del histerismo colectivo. Hoy faltan casas de salud y reformatorios³⁸¹. Malgrat això, van sortir tota una sèrie d’iniciatives per donar a conèixer millor la proposta musical – aleshores no entesa del tot– del quartet anglès. L’exemple més evident el trobem amb una audició pública dirigida pel locutor Miquel Soler, al Círculo Medina (Palma), l’horabaixa del 27 de febrer de 1964. A la crònica d’*Última Hora* llegim:

“Ayer tarde, a las ocho, el joven locutor de Radio Mallorca, Miguel Soler, dio una charla –y al final, coloquio– sobre la música de nuestros tiempos. El acto se celebró en el Círculo Medina, acudiendo al mismo gran número de muchachas jóvenes – contamos un total de cuatro hombres, más unos pocos más que llegaron iniciada la audición (...) que llenaban materialmente el salón. Hizo la presentación de “Música y tiempo” –título de la charla– la Directora del Medina, Matilde Mulet, la cual tuvo palabras ligeramente irónicas (...) y acertadas para la música dodecafónica (...) Luego Miguel Soler habló de los “Escarabajos ingleses”, o sea, de “The Beatles”, de los que

³⁷⁹ Entrevista a Lucio San Eugenio. Realitzada el dia 18 de febrer de 2011.

³⁸⁰ *Cort*, núm. 479, 15 de setembre de 1964, p. 24.

³⁸¹ *Última Hora*, 1 d’octubre de 1964, p. 4.

dijo que era el conjunto que “más sonaba a 1964”. Dio a conocer algunas particularidades poniendo en evidencia el excesivo apasionamiento de sus seguidores, que si uno de los ‘escarabajos’ fuma determinada marca de tabaco, todos los seguidores hacen lo mismo (...) Esto, en nuestros tiempos, lo llamábamos falta de personalidad. Hoy, simplemente, se le ha bautizado por modernismo. Pese a esto, Miguel Soler indicó que The Beatles era un conjunto espléndido: voces e instrumentos se hallaban compenetradísimos. Diversas canciones fueron dadas a conocer, que fueron seguidas con mucho interés por el público; se canturreaban, seguían el compás con el pié o con el ‘clic, clic’ de dedos. Al final, Miguel Soler abrió coloquio y todos los asistentes –con algunas excepciones– indicaron que “Los Escarabajos” eran excepcionales y únicos”³⁸².

Així, Soler es convertia en el màxim suport públic dels Beatles als mitjans de comunicació, un rol que es reforçà encara més quan passa a organitzar el 8 de novembre de 1964 el festival “A lo beatle”. Mesos abans s’havia pogut comprovar el gran poder de convocatòria del conjunt anglès amb l’actuació de The American Beetles, un quartet fet a imatge i semblança dels de Liverpool, que actuaren amb gran èxit a la Plaça de Toros de Palma el 13 de setembre. O també, com a exemple, l’estrena del film *Qué noche la de aquel día* (*A hard day’s night*, en versió original) a la sala Born, només tres dies després. Conscient del fort interès dels joves pels Beatles, el locutor de Ràdio Mallorca organitzà un esdeveniment on compartiren escenari algunes de les bandes capdavanteres de l’escena local: Los Telstars, Los Beta Quartet, Four Winds and Dito, Zorin y Sus Cuervos, Los Vulcanic’s, Los Stilex i Walter Klein e il suo Complesso. El clamorós èxit d’aquella iniciativa donà peu a celebrar un nou homenatge als Beatles: fou el 20 de febrer de 1965 al Teatre Principal, a una nit on, després de la projecció de *Qué noche la de aquel día*, actuaren Los Bohemios, Los Beta Quartet, Los Discóbolos i Los Skal. Aleshores, alguns grups utilitzaren com a reclam publicitari exagerades comparatives amb el quartet anglès: d’aquesta forma, a alguns cartells trobem que a Lon & The Crys se’ls denomina “Los Beatles de España”, mentre que a Four Winds and Ditto, “Los Beatles de Palma” o “Los auténticos Beatles de Mallorca”.

1965 fou un any de rumors i tafaneries de tota mena sobre una hipotètica visita dels Beatles a Mallorca, amb la Plaça de Toros de Palma com a possible escenari. Aquesta notícia començà a circular al mes de febrer, just abans de la celebració del seu homenatge al Teatre Principal. El primer mitjà illenc en oferir aquesta informació fou el *Diario de Mallorca* al confirmar, a un titular, que els Beatles tocarien a Mallorca cobrant un milió de pessetes per la seva actuació: “Los Beatles actuarán el próximo verano en la plaza de toros de Mallorca. El precio de una sola actuación, un millón de pesetas. Algunos comentaristas especializados en los ‘escarabajos’ han recalcado que ganarán más que El Cordobés, el ‘beatle’ del ruedo como aquí se le llama”³⁸³.

No obstant això, el rumor seria desmentit, dies després, per *Última Hora*: “Los fans se quedarán albergando simples ilusiones: para este verano no habrá Beatles. O si se quiere: los fans tendrán que conformarse con los melenudos locales, que también los

³⁸² *Última Hora*, 28 de febrer de 1964, p. 4.

³⁸³ *Diario de Mallorca*, 13 de febrero de 1965, p. 16.

hay y no pocos. La noticia de se había dado en principio que los melencidos de Liverpool iban a actuar en Palma y, concretamente, en la plaza de toros, se ha confirmado como rumor falso”³⁸⁴. Tot i així, els rumors són insistents; tant, que el mes de març *Última Hora* torna a publicar un text on, de nou, es desmenteix la possibilitat d’un concert del quartet anglès a Palma: “El rumor había sido falso, y ello nos fue confirmado por el directo representante de la Agencia Bermúdez – agencia que ha programado las dos únicas intervenciones de los melencidos de Liverpool en España”. La mateixa informació deixa entreveure que aquella proposta no es va concretar degut a l’alt preu dels honoraris del conjunt:

“Según nuestras fuentes de información –procedentes directamente desde Madrid– no hubo negociaciones por parte de sus agentes exclusivos en España para que Los Beatles dieran una de sus exhibiciones en Mallorca. Pero hoy (...) debemos facilitar unos pocos detalles más (...) No desatendieron el contrato en Palma, al ser exigida ahora una mayor cantidad por parte de los melencidos. La cantidad que percibirán para sus actuaciones en Madrid y Barcelona no alcanza el millón de pesetas por actuación. ¿Cómo iban a pedir un millón y medio en Palma?”³⁸⁵.

El rumor d’una possible actuació dels Beatles es perllonguen pràcticament fins l’estiu, quan una notícia del *Baleares* torna a crear confusió entre els mallorquins. Baix el contudent titular, “Los Beatles actuarán en Mallorca” la notícia semblava quedar confirmada:

“¿Recuerdan cuando se dijo que los Beatles vendrían a Mallorca? Inmediatamente alguien se encargó de desmentirlo. La persona más allegada a ellos nos confirmó que sí vendrían. Luego surgieron inconvenientes de orden económico y no se produjo su actuación en nuestra ciudad. Después anunciamos que, en cambio, actuarían en Madrid y Barcelona, y también se desmintió, pero esta vez erróneamente, porque ya vieron como actuaron. Ahora se nos informa extraoficialmente que durante el próximo verano los Beatles visitarán de nuevo España efectuando una gira en la que incluyen Valencia, Alicante y Palma. No se menciona Madrid ni Barcelona. Veremos si esta vez hay suertecilla”³⁸⁶.

Aprofitant l’expectació que s’havia anat generant, els empresaris mallorquins sucaren la tirada comercial dels Beatles per oferir espectacles relacionats amb ells; així doncs, es contracten bandes de Liverpool, com The Roulettes, que amb Adam Faith al seu capdavant oferiren un únic concert a Tagomago la nit del 24 de juliol de 1965. El show fou anunciat amb el següent eslògan: “¡Liverpool Sound! Un verdadero y famoso conjunto beat de Liverpool en una gala especial dedicada a todas sus jóvenes fans inglesas residentes en Mallorca y a la juventud mallorquina”. Mentre, als jardins Sésamo es va poder veure del 6 al 8 d’agost els shows de The Beat-Chics, un quintet

³⁸⁴ *Última Hora*, 26 de febrer de 1965, p. 4.

³⁸⁵ *Última Hora*, 5 de març de 1965, p. 4.

³⁸⁶ *Baleares*, 25 de juliol de 1965, p. 11.

femení procedent de Liverpool que era venut com la rèplica femenina dels Beatles. Paral·lelament, al Haima, inaugurat només uns mesos abans, començava a donar-se a conèixer gràcies a les anomenades “Galas Liverpool Sound” per les quals hi passen grups com Mike & The Runaways, Lee Grant & The Capitols, Los Tiffons o, fins i tot, els Black Beat, una banda que basà pràcticament tot el seu repertori en els grans èxits dels Beatles.

La tirada comercial també fou aprofitada pels mateixos conjunts mallorquins, que poc a poc anaren incloent versions dels Beatles dins dels seus repertoris. La valuosa mostra material que ha quedat d'això, dècades després, són les nombroses adaptacions en castellà que trobem a un bon grapat de singles i EP's editats per part d'alguns d'aquests grups locals. La banda que acumula més versions dels Beatles són els manacorins Grupo 15, amb un total de cinc: “Chica” (“Girl”, 1966), “Lluvia” (“Rain”, 1966), “Michelle” (“Michelle”, 1966), “Un novelista” (“Paperback writer”, 1966) i “Cuando sea un sesentón” (“When I'm sixty four”, 1967). Els seus companys, Los 5 del Este, també enregistraren dues versions força destacables: “Ayer” (“Yesterday”, 1965) i “Submarino amarillo” (“Yellow submarine”, 1966). Altres exemples els trobem en Los Javaloyas, que adaptaren “Help” al castellà l'any 1965 i, posteriorment, “En todas partes” (“Here, there and everywhere”, 1967); l'any 1965, Los Doger's enregistraren versions de “Ocho días” (“Eight days a week”) i “Si lo es” (“Yes it is”), mentre que Los Beta van fer el mateix amb “Qué llorar” (“I'll cry instead”). Los Telstars adaptaren “The night before” l'any 1966, titulant-la “La noche anterior”, mentre que Los Pops, l'any següent, van registrar l'única versió en castellà que existeix de “A day in the life”: “Un día de tantos”. També, els Ramon-5 enregistraren una versió en castellà de “Girl”. Les úniques versions en anglès que es documenten són les que van fer els Runaways als discs *Mike Rat and The Runaways* (1965) i *The Beatmixers* (1966): “Eight days a week”, “I wanna be your man” i “Things, we said today”.

Com a curiositat final, l'any 1965 el diari *Baleares* recollia com a notícia la visita a Mallorca dels pares del beatle George Harrison. El matrimoni, format per Arnold i Loise, van concedir una entrevista a l'Hotel Mediterraneo on afirmaren que havien arribat a l'illa per recomanació del seu fill: “Nosotros le dijimos de ir a pasar unas vacaciones a Roma, pero él nos dijo: “Id primero a Mallorca, que es algo fantástico”³⁸⁷. Qualsevol informació sobre els Beatles, doncs, apareixia als mitjans; això contribuïa a reforçar la seva fama entre els joves mallorquins i consolidar-los, definitivament, com la banda més influent per a tota una generació.

³⁸⁷ *Baleares*, 30 de setembre de 1965, p. 8.

4.3.2. Els Beatles a la premsa illenca.

“¿En manos de quien está la crítica de la música moderna? ¿Es que cualquiera puede dedicarse a escribir sobre los Beatles u otros artistas de actualidad desconociendo –y lo que es peor– despreciando esa música? (...) Existe una falta de comprensión intolerante hacia los gustos de los jóvenes. La juventud actual tiene una virtud maravillosa: la de la sinceridad. Se la critica precisamente por eso, por su sinceridad. Porque da rienda suelta a sus apetitos, a sus preferencias sin temor “al qué dirán”.

Miguel Soler

Els Beatles són un dels màxims protagonistes de les cròniques musicals que es van fer a partir de 1964: les seves vides, tan diferents a la dels joves espanyols –o de qualsevol jove, en general– causeven un fort interès a la premsa que, entre el sensacionalisme i la incredulitat, publicava qualsevol notícia sobre John, Paul, George i Ringo. L’anàlisi de tota la informació apareguda a les principals publicacions illenques (*Última Hora*, *Baleares*, *Diario de Mallorca* i *Cort*, en aquest cas) sobre el quartet anglès ens permet observar que, des de 1964 fins aproximadament 1965 hi ha una clara visió despectiva cap a ells, cap a la seva música i, sobretot, cap a la seva estètica. És a partir de 1966, amb la publicació de l’edició espanyola de “Rubber soul”, quan els mitjans comencen a reconduir el seu discurs i visió sobre els Beatles amb articles favorables cap a ells. D’aquesta forma, s’observa a la premsa mallorquina passen de ser mal vistos o, fins i tot, ridiculitzats, per ser posteriorment acceptats com la banda capdavantera d’una nova generació.

L’aparició dels Beatles a la premsa de Mallorca fou tardana si ho comparem amb la seva primera aparició radiofònica, a març de 1963. La primera referència escrita dels Beatles la trobem a la revista *Cort* a desembre del mateix any: simplement es tractava d’una breu notícia apareguda a la secció “Club del disco”, on s’afirmava que el quartet “acaparan éxitos en Inglaterra donde se han consagrado como los ídolos actuales de la juventud”³⁸⁸. Aquesta informació –buida de qualsevol interpretació o lectura crítica– s’amplia setmanes després a un article publicat per *Última Hora* on presenta als seus lectors aquella nova moda entre els joves anglesos:

“La fama de los conjuntos musicales modernistas es muy efímera: cuestión de un par de años y, hasta incluso, a veces solo de meses (...) En Inglaterra son los conjuntos musicales –y más los excéntricos– que atraen la total atención de la juventud inglesa. Estos conjuntos, cuando inician su declive de popularidad, emprenden giras por los países europeos: se dedican, con más intensidad a las grabaciones, y finalmente, a los dos, tres o cuatro años de su existencia desaparecen. Es la trayectoria lógica de esos pequeños conjuntos (...) Y entre las atracciones de este tipo, una de ellas sobresalió durante el final de año: The Beatles. Cuatro jóvenes estrambóticos, aparentemente neurasténicos, indisciplinados... Los cuatro muchachos que lo integran están marcados indudablemente (...) por sino de la época: el desequilibrio. En fin, parece que estas

³⁸⁸ *Cort*, núm. 461-462, 15 de desembre de 1963, p. 22.

atracciones se llegaran a Palma el próximo verano: cuando en nuestra ciudad reaparezca el verano y las numerosas salas de fiesta abran nuevamente sus puertas”³⁸⁹.

Setmanes després, apareixeria a *Cort* una de les primeres crítiques contundents als Beatles i a tots els seus seguidors: “Raya ya lo incomprensible y el escándalo. Y no lo decimos por sus canciones, sino por esos gestos, retorcimientos y chillidos, y, sobre todo, por sus melenas y sus figuras andróginas que promueven el gamberrismo (...) Creíamos, al ver las primeras fotos de los Beatles que publicaron las revistas, que las autoridades inglesas les harían cambiar su atuendo y moderar, sobre todo, su peinado para evitar muchos males”³⁹⁰. Aquestes crítiques es perllongaran fins pràcticament 1966; es tractà, doncs, d’un període en el qual hi hagué una visió insistent de menyspreu, intentant demostrar als lectors que aquella no era més que una altra moda que el mateix temps s’encarregaria d’esborrar. Només així s’entén la naturalesa d’articles com “¿Qué vendrá después de los Beatles?”, publicat al diari *Baleares*: “El mundo del disco y espectáculo aguarda con la fiereza de un león su futura presa. El mundo del espectáculo devora artistas con tanta facilidad como estos surgen (...) Desde hace poco menos de medio año, las editoras discográficas, empresarios y público en general esperan el nuevo suceso que haga caer a Los Beatles e implante un estilo distinto, capaz de promover el mismo frenesí que el que acompaña a los cuatro muchachos de Liverpool”³⁹¹.

Bona part de les crítiques cap als Beatles l’originà la seva pròpia estètica, on el seu tall de cabell ocupaven el centre de tots els comentaris despectius. Un exemple força evident del fort rebuig que causaren aquelles “melenes” el trobem al següent article, signat per Eugenia Serrano al diari *Baleares*:

“Dado que los melenudos son de los suburbios obreros, hay que darles coba, por si acaso. Se sospecha que los Beatles pertenecen al sexo masculino. Uno, por lo menos, está casado. Aquí también tenemos suburbios y clases obreras. Pero hay algo muy importante. Es imposible que triunfe un cantor suburbano melenudo. Aunque fuera el mismísimo don Pío Baroja, con la voz de Angelillo y Tito Mora y el exterior de Arturo Fernández, los tomatazos de sus convecinos de barriada le habrían dejado inerte a la segunda canción. En fin, que nosotros no seremos los mejores del mundo, pero aún existe algo de la virtud española, que es decoro y compostura (...) Si en cualquier círculo hispánico aparece un melenudo a lo Beatle, no faltarían ‘dalilos’ que le corten el pelo (...) Lo malo de la melena de los Beatles es que muchos se acogen al sagrado de que es hebrea, nazarena (...) Si alguien quiere nazarear, que no se queje de que luego lo crucifiquen con relativa blandura, le lapiden, vulgo apedrear”³⁹².

³⁸⁹ *Última Hora*, 10 de gener de 1964, p. 4.

³⁹⁰ *Cort*, núm. 480, 1 d’octubre de 1964, p. 5.

³⁹¹ *Baleares*, 20 de juny de 1965, p. 5.

³⁹² *Baleares*, 26 de juny de 1965, p. 14.

Altres crítiques tenien una arrel més científica i profunda; és el cas de “Radiografía humana de los Beatles”, un reportatge exclusiu per *Última Hora* a càrrec de la periodista Irja Sandell. Aquest text, malgrat ser un intent per contextualitzar sociològicament al conjunt, presenta nombroses valoracions subjectives:

“Sus cabellos quizás sean lo más auténtico de su personalidad (...) Como Sansones del siglo XX, saben que la fuerza de su personalidad radica o al menos descansa en gran parte, en su peinado, que se ha impuesto entre jóvenes de ambos sexos en todos los rincones del mundo (...) Se les considera generalmente como “auténticos”, “genuinos”. Ellos tratan de hacer que esta opinión prevalezca y tratan de aparecer siempre como si estuvieran en un escenario (...) Siempre me han parecido como esos actores japoneses que actúan con el rostro oculto bajo una máscara. Con su actuación estrambótica y un tanto extravagante, cubren los Beatles su auténtica humana personalidad a la que resulta difícil llegar”³⁹³.

La premsa mallorquina no tan sols es mostra crítica amb el conjunt, sinó també amb els seus seguidors. Qualsevol notícia sobre les extravagàncies dels fans és tractada amb un cert to de befa que, a més, serveix com a mal exemple per prevenir a la joventut espanyola. Un cas il·lustratiu és la valoració que fa el diari *Última Hora* a un petit reportatge sobre una turista que l'any 1964 es passejava pels carrers de Palma amb una camiseteta amb els rostres impresos dels quatre Beatles:

“Tenemos mucho gusto y mucha guasa en presentar el modelito que esta mañana ha lucido una dama por las calles de la ciudad. Entusiasta incondicional de los famosísimos Beatles, esta señorita (suponemos, sin saber, el motivo que debe ser señorita) no ha dudado en recurrir a una prenda que le recuerde constantemente la existencia de sus ídolos, el óvalo de sus rostros “escarabajinos” y pregone, a la vez, cual es su bandera”³⁹⁴.

Especialment significatiu és el dossier efectuat per *Última Hora*, entre setembre i octubre de 1964, coincidint amb l'estrena del film *Qué noche la de aquel día*: es tracta d'una mena sondeig sociològic que, baix el títol “Encuesta peligrosa: ¿Qué opina de los Beatles?”, recull l'opinió de diferents personalitats destacades del panorama mallorquí: Anton Ruizora (escriptor), Gerardo Pérez Busquier (músic), Rafel Estaràs (músic), Joan Mas (dramaturg), Jaume Adrover (autor teatral), Miguel Soler (locutor), Manuel Santolaria (periodista), Manolo Pico (novelista), Josep Maria Forteza (poeta), Gabriel Bauzà (advocat) i, finalment, els doctors Sancho i Cortada com a especialistes en Medicina. L'eix que vertebra l'enquesta són cinc preguntes, de les quals es poden treure tota una sèrie d'opinions generals sobre la visió que es tenia dels Beatles a la Mallorca d'aleshores:

³⁹³ *Última Hora*, 28 de juliol de 1965, p. 4.

³⁹⁴ *Última Hora*, 12 d'agost de 1964, p. 9.

- a) *¿Qué significan los Beatles en la canción moderna?* – Trobem aquí que el 50% d'entrevistats (6 d'un total de 12) coincideixen en assenyalar que els Beatles han suposat una renovació de la música popular. L'altra meitat, en canvi, opina de forma negativa: no representen res d'importància al ser, simplement, una moda passatgera.
- b) *El fenómeno Beatles, ¿es un avance o retroceso en la cultura del pueblo?* – La gran varietat d'opinions dóna pas a l'idea de que no es pot mesurar la seva música com per jutjar l'avanç o retràs de la cultura d'un poble. Tot i així, no falten opinions crítiques com la de l'advocat Gabriel Bauzá, que defineix el fenomen dels Beatles com “una cloaca” on s'aboca “todo lo sobrante de las mentalidades deformes”³⁹⁵.
- c) *¿Cómo explicar la pasión de los fans por los Beatles?* – Segons l'opinió dels entrevistats, 7 del total de 12 testimonis expliquen que la joventut d'aleshores cercava nous referents, autèntics i alhora poc convencionals a mode d'estímul. Únicament dos entrevistats expliquen aquesta passió per raons de pura innovació musical.
- d) *¿Debemos tolerar a los Beatles y a sus seguidores?* – La gran majoria d'entrevistats coincideix en que és positiu i necessari respectar tant al quartet com als seus seguidors, malgrat el rebuig que puguin provocar.
- e) *¿Por que se han impuesto los Beatles?* – La majoria dels entrevistats respon clarament que és la propaganda i acció econòmica la que ha provocat el gran èxit dels Beatles entre la població mallorquina. Miguel Soler, per la seva part, justifica la seva popularitat entre el jovent amb el següent raonament: “Con números, podemos decir: 50 por ciento, por la publicidad; un 40 por ciento, la novedad de su música y el 10 por ciento restante, por el pelo”³⁹⁶.

La disparitat d'opinions provoca el sorgiment de dos grans blocs antagònics entre els diferents cronistes musicals de l'illa. Per una banda, ens trobem amb els detractors, encapçalats per Manuel Santolaria, el qual afirmà: “Los Beatles son un retroceso absoluto (...) no tienen valor absoluto según lo que yo entiendo por música”³⁹⁷. També cal destacar a José María Almagro Martí, autor del contundent article “El mundo de los bitelosos”

“*Rica rac, rica rac* con sus guitarritas desventradas, sucedáneo estilizado de las clásicas guitarras (...) El bitelismo y los bitelosos proliferan quizás con más intensidad

³⁹⁵ *Última Hora*, 1 d'octubre de 1964, p. 4.

³⁹⁶ *Última Hora*, 29 de setembre de 1964, p. 9.

³⁹⁷ *Ibidem*.

que las ratas en las alcantarillas (pienso que no se me va a molestar por la comparación cuando ellos mismos tanto apego le tienen a los nombres animales). ¿Vamos camino de una nueva humanidad? ¿Una humanidad con mucho pelo, como los hombres cavernarios; escuchimizada, como las guitarritas sin vientre; asexuada, como los finos cordones umbilicales de las nuevas guitarras? Indudablemente, el mundo de los bitelosos es una realidad”³⁹⁸.

A l’altre bàndol s’hi situarien Anton Simar, de la revista *Cort*, i el locutor Miguel Soler. L’enfrontament d’aquests periodistes –joves i culturalment progressistes– en contra dels primers, conservadors i poc favorables a les noves estrangeres, arribà al seu clímax l’estiu de 1965, coincidint amb la primera visita dels Beatles a l’Espanya de Franco per oferir dos concerts a Madrid i Barcelona. Els detractors del conjunt informen equivocadament que havien cobrat dotze milions³⁹⁹ i que ambdós concerts havien resultat un fracàs a nivell de públic. Aleshores, Miguel Soler, enviat especial d’*Última Hora* per cobrir el concert de Barcelona, ofereix una visió distinta d’aquella informació, acusant que “decir lo contrario es faltar a la verdad”:

“A los Beatles hay que enfrentarles periodistas jóvenes, si no en edad, al menos en espíritu, y hombres situados en revistas y periódicos están capacitados para comprender su música y lo que esta representa. Estos “criticones” solo ven pelucas y dinero. Les molesta eso del millón y medio por reputación en idéntica proporción a la que les gustaría cambiarte no por cualquiera de ellos”⁴⁰⁰.

Davant la manipulació informativa del diari *Baleares*, Soler escriu un nou article als pocs dies: baix el títol de “Los antibeatles”, i sense dir cap nom concret, el locutor llença una dura crítica cap a tots aquells que havien falsejat l’informació sobre la visita del conjunt anglès a la Península:

“¿Qué despliegue de artículos e informes falsos para hundir las actuaciones en nuestro país de Los Beatles! Que si no llenaron la plaza de toros de Madrid, que si apenas los aplaudieron, que si cobraron 12 millones por las dos actuaciones, que si son una vergüenza. ¿En manos de quien está la crítica de la música moderna? ¿Es que cualquiera puede dedicarse a escribir sobre los Beatles u otros artistas de actualidad desconociendo –y lo que es peor– despreciando esa música? Por mucho que pueda hacer reír a algunos es el mismo caso que dejar en manos de un crítico de fútbol –que solo sepa hacer eso– el comentario de una obra de Kafka. Existe una falta de comprensión intolerante hacia los gustos de los jóvenes. La juventud actual tiene una virtud maravillosa: la de la sinceridad. Se la critica precisamente por eso, por su sinceridad. Porque da rienda suelta a sus apetitos, a sus preferencias sin temor “al qué dirán”. De esta juventud, en la que –naturalmente– hay bueno y malo, se están aprovechando muchos para llenar páginas y más páginas con sermones de tres al

³⁹⁸ *Última Hora*, 18 de juny de 1965, p. 2.

³⁹⁹ Els Beatles cobraren per les seves dues actuacions a Espanya (Madrid i Barcelona) un 3 milions de pessetes.

⁴⁰⁰ *Última Hora*, 5 de juliol de 1965, p. 5.

cuarto en los que falta eso que tanto sobra a la mayoría de nuestros muchachos y muchachas: verdad. Por eso protestamos ante la mala prensa dirigida a los Beatles, al falseamiento que algunos han dado a su paso artístico por nuestro país. Porque estos cuatro muchachos ingleses (...) representan una generación alegre, jovial y con ansias de vivir una juventud que dijo adiós, o mejor dicho, que ignoró totalmente, problemas sociológicos, angustias vitales y otras tonterías creadas por mentes retorcidas de algunos que envejecieron prematuramente”⁴⁰¹.

El debat, en aquest cas seria tan breu com anecdòtic: a partir de 1966, rara vegada es tornaria a repetir un article on es parli de forma despectiva dels Beatles. Així doncs, a partir d'aquest moment fins la dissolució del quartet anglès l'any 1970, aquests mitjans reproduiran diferents notícies, bé des d'una perspectiva neutral i asèptica, o bé des de la més sincera admiració, sense tornar a incidir en els nombrosos prejudicis creats des del primer moment en el qual els quatre músics s'havien convertit en els nous referents de la joventut mallorquina.

⁴⁰¹ *Última Hora*, 8 de juliol de 1965, p. 12.

5. 1965-1970: Els dies d'esplendor.

A la segona meitat dels anys seixanta els efectes del boom turístic s'havien fet més evidents que mai: la nova indústria mallorquina no tan sols havia provocat un gran canvi econòmic sinó que, de forma paral·lela, havia conduït a la societat mallorquina –i més concretament, als seus joves– a una considerable transformació respecte al lustre predecessor. Els anys que van de 1965 a 1970 marquen un període econòmicament expansiu en el qual comencen a fer-se visibles les primeres dificultats socials. L'agost de 1968, Gaspar Sabater denunciava des de les pàgines de *Cort* que el boom havia derivat en una invasió turística que comportava alteracions clarament negatives: “Mallorca está rebotando de turistas y llegando a superar sus posibilidades de absorción. Pese a que durante estos últimos meses se ha inaugurado casi un hotel por día, la capacidad hotelera de la isla se va haciendo insuficiente (...) Cada año, por estas fechas, Mallorca registra esta afluencia que hace casi imposible una convivencia tranquila. Hay que reconocer que esta afluencia turística sobre la cabeza de caballo isleña, comporta la existencia de numerosos problemas de toda índole que la eficiencia de unos servicios y la buena voluntad, cuando estos no son posibles, los solucionan y los hacen llevaderos. Diríamos mal si dijéramos que Mallorca no está preparada para asimilar esta invasión –creo que esta palabra es la que mejor define esta afluencia– y conducirla por cauces de normalidad y disciplina (...) Cuando en Mallorca llegan seres de las más distintas procedencias y cuando entre estos los hay que no responden a lo que nosotros entendemos por personas honorables, es lógico que se produzcan acontecimientos y sucesos que sólo una vigilancia constante y una preocupación por el sentido de la responsabilidad fuertemente sentida, puede hacer posible esa convivencia tan necesaria y tan provechosa”⁴⁰².

Exceptuant testimonis com el de Sabater, la percepció que els mallorquins tenien del turisme era positiva. A més, les constants visites de membres de la reialesa van ajudar a crear una excepcional imatge de l'illa a nivell internacional: entre 1965 i 1970 es documenten visites com les de Simeó II de Bulgària, els prínceps de Hohenloe, l'emperador Haile Selassie d'Etiòpia, els reis d'Aràbia Saudita Saud bin Abdelaziz i Faisal bin Abdelaziz i, òbviament, els prínceps de Borbó. El glamour d'aquella Mallorca es reforçà amb el naixement de les primeres discoteques a Palma: Sgt. Peppers i Barbarela esdevenen autèntics referents a nivell nacional, mentre que altres locals dedicats a l'oci nocturn suposen una alternativa a sales definitivament consolidades com Tito's i Tagomago: Jartan's, Toltec, Zorba's, Rodeo Sloopy's, La Babalú o Big Apple són nom importants per entendre la història i evolució de la nit mallorquina. El fet de que dins d'aquesta xarxa de música en directe que s'havia forjat a l'illa hi apareguessin noms tan importants com els de Tom Jones, The Animals, The Kinks, Louis Armstrong, The Shadows, Jimi Hendrix o Duke Ellington, va catapultar definitivament a Mallorca com un dels nuclis d'oci nocturn més importants del Continent. Per la seva part, a mitjans de la dècada dels seixanta la famosa plaça Gomila experimentava un procés de democratització social, narrat perfectament per José Monleón al seu reportatge

⁴⁰² *Cort*, núm. 572, 1 d'agost de 1968, p. 11.

“Mallorca, además del turismo”. El periodista madrileny, que havia visitat per primer cop l’illa a principis dels seixanta, descrivia de la següent forma aquest cosmopolita indret palmèsà:

“Yo recuerdo una Gomila llena de gente extravagante. La plaza, situada delante de Tito’s, en el centro del primer gran ensanche turístico del puerto, era del dominio de personajes con ambición mitológica. La mayor parte de los que se sentaban allí tenían conciencia de su condición sobrehumana, aunque la misma se redujese, con frecuencia, a un atuendo inusitado. Solía ser una pizca de gentes marginales, de barbas aún chocantes, de hermosas muchachas nórdicas y unos pocos, muy pocos curiosos. La plaza Gomila tenía entonces sus grandes estrellas, su paz de novelistas famosos, sus pintores y hasta sus artistas de cine. Aquél era un gran espectáculo. Hoy, por el contrario, la plaza Gomila se ha democratizado. Ha sido ocupada por la ‘nueva clase’ turística. Me refiero a un tipo de gente que, simplemente, está pasando sus vacaciones y que, unas semanas o unos días después, estará de nuevo trabajando. Todavía, claro, asoman a Gomila extravagantes rezagados. Pero llaman inmediatamente la atención, cosa que no hubiera ocurrido en otros tiempos”⁴⁰³.

Ens trobem, doncs, a un moment històric on els moviments socials comencen a gaudir d’un gran protagonisme: des de les revoltes estudiantils del Maig Francès a la lluita pels drets civils que, a l’altra banda de l’Atlàntic, encapçalà Martin Luther King. Dins d’aquest context, el hippisme es va convertir a partir de l’Estiu de l’Amor (1967) en el nou gran moviment contracultural del període: tot i no poder comparar-se amb les Pitiüses –el gran enclau dels hippies a l’Estat espanyol– Mallorca no va escapar de la seva influència. Aleshores, elements estètics com les melenes masculines o les minifaldilles s’havien generalitzat tant entre els joves mallorquins que deixaren de resultar escandaloses: això era un clar símptoma de que la modernització de la societat mallorquina era una realitat.

Aquest segon bloc que estructura *Nous estils musicals i canvis socials a Mallorca (1960-1975)* tracta d’abarcant tots els canvis musicals viscuts a la segona meitat dels anys seixanta i analitzar-los per tal d’entendre quin paper van jugar dins de l’àmbit social i econòmic: des de la creació del primer segell discogràfic a Mallorca (Fonal) a la consolidació de la música en català gràcies a la Nova Cançó, passant per l’època daurada de les revetlles o el naixement, vida i mort de l’emblemàtic Festival Internacional de la Canción de Mallorca. Definitivament, els temps havien canviat.

⁴⁰³ Monleón, José (1965): “Mallorca, además del turismo” dins *Triunfo*, núm. 69, agost de 1965, p. 60.

5.1. Dels ié-iés als hippies: l'evolució estètica de la joventut mallorquina.

“Los hippies, a pesar de su suciedad física, no son tan malos: peores, mucho peores los hay, con barba rasurada al día, baño y camisa nueva diarios y que en vez de una flor, en el corazón tienen una mancha negra, negrísima”.

J. M. Almagro Martí.

Un dels trets essencials que caracteritzen la segona meitat de la dècada dels seixanta és l'aparició de noves classificacions socials per a la joventut mallorquina; nous conceptes que, en definitiva, divergeixen en distintes identitats que tenen el seu reflex en l'estètica, el comportament, el llenguatge i, òbviament, la música. A uns temps de canvis constants i ràpids, l'idea de renovació pren força entre els joves. “El joven es sensible a los cambios y, por tal motivo, intenta afianzar su integración social a las nuevas estructuras”, escriu Sebastià Trias Mercant. “La industrialización atrae a los jóvenes a los núcleos urbanos, en donde encuentran más confort y diversiones; pero también cierta despersonalización en la masa anónima de ciudadanos. El joven se siente inseguro y, en cierta manera, olvidado. De ahí que busque, en el agrupamiento con otros jóvenes, el crear y asegurar su propio destino frente a las circunstancias presentes (...) En el grupo juvenil *se es* (...) En el grupo, el joven se hace externa e internamente, configurándose a sí mismo al liberarse con los demás”⁴⁰⁴.

Això, doncs, reforça l'idea de que la majoria d'aquests canvis s'adonaren a l'àmbit urbà, provocant que molts de joves dels pobles de l'interior tinguin el desig de marxar cap aquests atractius nuclis urbans: “La juventud rural, aunque aparentemente está al margen, en realidad desea una vida mejor”, escriu Julio Antonio Palacios, agent d'extensió agrària a Manacor. “Por esta causa, ve en los grandes centros urbanos un horizonte sin límites, para alcanzar sus objetivos. Piensa el joven campesino que no va resignarse a una existencia sin aliciente de ninguna clase. Siente todas las ventajas de la vida moderna, sin meditar en la mayoría de los casos los inconvenientes que ella trae consigo. A raíz de esto nos encontramos con el fenómeno archiconocido de la emigración rural hacia las grandes aglomeraciones urbanas. Los pueblos quedan vacíos, siendo en muchos de ellos los ancianos sus únicos moradores. A los jóvenes campesinos les desagrada trabajar como lo hacían sus antepasados, ya que no pueden ganar lo suficiente como para gozar de las comodidades actuales. Encuentran en la industria una salida más fácil que la de estar de sol a sol intentando sacar frutas a las tierras. También desean cambiar de ambiente social, porque muchos se avergüenzan de ser campesinos: incluso las chicas prefieren que sus novios no se dediquen al campo”⁴⁰⁵.

La velocitat i impacte dels canvis viscuts entre el jovent mallorquí d'aleshores queden reflectits de forma clara a la seva pròpia evolució estètica, feta –dins d'uns límits– a imatge i semblança dels joves dels països occidentals. Elements com les

⁴⁰⁴ Trias Mercant, Sebastià (1967): “Apuntes para una clasificación de grupos juveniles”, dins *Revista del Instituto de la Juventud*, núm. 13, octubre de 1967, pp. 72 i 76.

⁴⁰⁵ *Baleares*, 30 de març de 1969, p. 28.

melenes masculines o les minifaldilles suposaven un afront revolucionari contra els valors tradicionals de la mateixa naturalesa nacionalcatòlica del règim: la sobrietat, el classicisme, la tradició, el decoro. Aquestes noves modes penetren i impacten al jovent mallorquí per dues vies. La primera d'elles, per la mateixa imatge creada pels artistes, reflectida a portades de discs, pòsters o pel·lícules; per això, es pot relacionar la seva influència com a una simple forma d'imitar els trets característics dels seus ídols.

L'altra via de penetració fou el turisme: no oblidem que un altíssim percentatge dels visitants a Mallorca eren joves que portaven amb ells les costums i estètiques que duïen al seu país d'origen. La relació dels joves mallorquins amb els turistes fa que els primers vegin aquests visitants com els autèntics paradigmes de la modernitat. D'aquesta forma i a un context històric tan concret com aquest, es passa d'una joventut mallorquina adscrita –en menor o major grau– al fenomen ié-ié cap a una altra, oberta a totes aquelles tendències i modes que introduïen els joves estrangers a les seves vacances a Mallorca, com fou el cas del hippisme.

El hippisme fou un més dels moviments contraculturals que van aparèixer als Estats Units al llarg de la dècada dels seixanta. Part del seu origen s'explica amb el fenomen beatnik de finals dels cinquanta, definits per Trias Mercant amb els mods, els rockers o els blousons noirs, com un grup d'inadaptació negativa⁴⁰⁶. “Los beatniks, absurdos rebeldes de la generación actual –escriu l'autor– pretenden sustraerse a toda clase de disciplina con el fin de escapar a la sumisión de la sociedad. Agresivos con toda norma, defienden una libertad absoluta. Son inconformistas e insatisfechos”⁴⁰⁷.

En el cas mallorquí, tant els mods i rockers anglesos com els blousons noirs francesos no van existir com a tals i certament, també és discutible parlar de beatniks a l'illa: com a molt, es pot documentar la presència de petits grups de ié-iés que podien exagerar les seves vestimentes i actituds. No obstant, tots aquests fenòmens sociològics s'han de valorar dins d'una societat de consum al estar marcats per un clar factor econòmic; és per això que el hippisme fou, clarament, el primer moviment contracultural en arribar a les Balears, avançant-se a la resta de l'Estat espanyol. I, si bé Eivissa i Formentera acaparava pràcticament tot el turisme hippie, això no va impedir que una part d'ell recalés a Mallorca a un moment donat. Tot i que més reduït en proporcions, l'efecte que els hippies provocaren a Mallorca va ser molt semblant al de les Pitiüses: mostraren als illencs una nova forma de vida, oposada cultural i políticament als valors del règim franquista: “La gente, inmersa en aquel modo de vida, comenzaba a vislumbrar que en el mundo se sucedían atrevimientos escandalosos”, escrivia el periodista Pau Lull. “Las melenas masculinas, las minifaldas femeninas, frases como aquella de “haz el amor y no hagas la guerra” (...) no dejaban de provocar reacciones coléricas en ciertos sectores”⁴⁰⁸.

⁴⁰⁶ Trias Mercant, Sebastià (1967): “Apuntes para una clasificación de grupos juveniles”, dins *Revista del Instituto de la Juventud*, núm. 13, octubre de 1967, p. 89.

⁴⁰⁷ *Ibidem*, p. 90.

⁴⁰⁸ *Brisas*, núm. 29, 1 de novembre de 1987, p. 25.

Segons Luis Antonio de Villena, es pot començar a parlar de hippisme –com a moviment contracultural juvenil, pròpiament dit– a partir de l’any 1965⁴⁰⁹; a Mallorca, se’n començà a parlar sense saber ben bé el que era dos anys després, concretament a finals de 1967. Bona part del que es podia conèixer sobre la forma de vida dels hippies venia de la veïna Eivissa: “Muchos grupos de jóvenes adoptaban una vida en comunidad, en completa promiscuidad. Ibiza fue, desde el comienzo del chaparrón turístico, lugar escogido por lo más avanzado de la progresía juvenil”, escriu Rafael Abella⁴¹⁰. D’aquesta forma, dins d’una Espanya encara immersa dins del boom ié-ié, Balears s’havia convertit en el seu primer enclau hippie: això s’explica no només per raons geogràfiques (en aquest cas, la seva proximitat amb Europa i l’estabilitat política prevalia per sobre d’altres destinacions, com el nord d’Àfrica) sinó per l’existència d’una major permissivitat en comparació a altres indrets de l’Estat. Des del boom turístic, a Mallorca –i, per extensió, a la resta de l’arxipèlag– s’havien tolerat paulatinament vestimentes i actituds insòlites que, a aquells mateixos moments, resultaven inimaginables a la resta de la Península.

El mateix passava amb els joves mallorquins que, per qualsevol circumstància – estudis, vacances, feina– havien conegut de primera mà la realitat social, política i cultural d’altres països on es vivia amb una major llibertat. “Esta búsqueda –continua Abella– de aires foráneos, liberales y democráticos se produciría en la década de las mayores conmociones sociales: la revuelta juvenil y el movimiento hippy, para culminar en hechos tan significativos como el Mayo Francés o la Primavera de Praga. Toda la muchachada que escapaba a Europa en sus vacaciones, que respiraba unos ambientes en los que la juventud había asumido un protagonismo decidido y sin precedentes, regresaba a España añorando unas fórmulas de convivencia política que en comparación a las de aquí vigentes, nuestro mismo desarrollo iba dejando en evidencia y nuestro progreso social revestía de arcaísmo”⁴¹¹.

L’any 1968 ens trobem que bona part dels mallorquins s’havien creat, gràcies a la premsa, l’estereotip de hippie: jove estranger que, independentment del seu sexe, rebutja les obligacions, la feina i la higiene. Bona part d’aquests tòpics els van crear films com *Una vez al año ser hippy no hace daño*, estrenada als cinemes Principal i Capitol de Palma l’1 d’octubre d’aquell mateix any. La pel·lícula, dirigida per Javier Aguirre, és un retrat crític dels hippies, mostrant-los com joves de casa bona i posició acomodada que aprofitaven les seves vacances a Espanya per vestir i comportar-se de forma diferent als seus respectius països d’origen⁴¹².

⁴⁰⁹ Villena, Luis Antonio (1975): *La revolución cultural (Desafío de una juventud)*. Col·lecció Biblioteca Cultural RTVE, vol. 4. Ed. Planeta, Barcelona, p. 14.

⁴¹⁰ Abella, Rafael (1996): *La vida cotidiana bajo el régimen de Franco*. Temas de Hoy. Madrid, p.175.

⁴¹¹ *Ibidem*, p. 181.

⁴¹² Com a mostra força il·lustrativa, agafem una escena del film on intervenen els seus quatre actors principals (Alfredo Landa, Tony Leblanc, Concha Velasco i Manolo Gómez Bur: Leblanc: *Ahí la tienen: ¡una hippie!* / Landa: *¿Y eso, qué es?* / Bur: *¿Y dice usted que practican el amor entre solteros?* / Leblanc: *¡Sí, señor!* / Velasco: *¡Qué cochinado!* / Leblanc: *Es una protesta contra la guerra de Vietnam...* / Bur: *¡Tarados! ¡Son tarados!* / Leblanc: *Son jóvenes y protestan.* / Bur: *Y de trabajar... poquito, ¿no?* / Leblanc: *Por eso, por lo de la guerra esa protestan. Y pasan un hambre... Por un bocadillo, ¿son capaces de cualquier cosa!*

El periodista José María Almagro Martí fou dels primers periodistes locals en fer una valoració d'aquest canvi social: “Los hippies, a pesar de su suciedad física, no son tan malos: peores, mucho peores los hay, con barba rasurada al día, baño y camisa nueva diarios y que en vez de una flor, en el corazón tienen una mancha negra, negrísima”⁴¹³. No obstant, Martí també reflexionà sobre un problema derivat de la mateixa ideologia hippie, com era el seu rebuig pels doblers: “Los ‘hippies’, entre eso de estar ocupados en romper cadenas sociales, sus pocas ganas de trabajar, sus viajes fantásticos al país del LSD (...) no tienen tiempo –ni deseos– de ahorrar unas monedas para gastos de viaje”⁴¹⁴. Això comportava un clar risc per l'economia mallorquina; els amfitrions illencs s'havien acostumat a un model basat en atendre al turisme i rebent ingressos a canvi, per la qual cosa, que apareguessin joves sense intenció d'allotjar-se als hotels era contemplat sinó com una amenaça a la mateixa naturalesa econòmica d'aquella nova Mallorca. “Al final resultan ser corrientes y molientes representantes de esta parte de la juventud que se decía a no hacer nada. De ello ha habido en todos los tiempos, como siempre”⁴¹⁵, destaca un altre article d'*Última Hora*. Gaspar Sabater, des de *Cort*, es mostrà molt més incisiu i contundent a l'hora d'opinar sobre els hippies, aquell mateix any 1968:

“Son muchos los robos, los actos de auténtica inmoralidad y los que bordean el crimen –estupefacientes, asesinatos– que tienen por actores a estos llamados turistas. Eso sin contar esa plaga de ‘hippies’ que nos ha invadido y que arrastran por nuestras ciudades y por nuestras playas la suciedad de sus cuerpos y vestidos y los malos instintos de conciencia. Creo que ha llegado el momento de limpiar la isla de estos huéspedes molestos y enojosos. Porque ellos, bajo el calificativo de turistas, impiden que los que realmente lo son puedan sentirse a gusto en nuestra isla. Sé de muchos que no volverán a Mallorca hasta que hayamos limpiado la isla de estos seres. Se me dirá que todo el mundo es libre de ir vestido como le da la gana, con barba o sin ella, con pelo largo o con pelo corto. No lo niego. Pero es que entre estos seres a que me refiero es donde existen, precisamente, los presuntos bordeadores del Código Penal y los que atentan diariamente contra la moral pública. Si queremos que nuestra isla siga disfrutando del auge turístico que ahora es su característica, defendámosla de estos excrementos humanos que no hacen más que malbaratar el porvenir de nuestra industria turística”⁴¹⁶.

La filosofia dels hippies era interpretada com una forma de vida excèntrica i extravagant però que, a la vegada, era capaç de provocar una gran curiositat entre el públic mallorquí: mostra d'això és que a la premsa illenca comencen a aparèixer entrevistes a turistes hippies a les que, entre el sarcasme i la crítica, es reproduïx la

⁴¹³ *Última Hora*, 31 de gener de 1968, p. 2.

⁴¹⁴ *Ibidem*.

⁴¹⁵ *Última Hora*, 29 de maig de 1968, p. 7.

⁴¹⁶ *Cort*, núm. 574, 1 de setembre de 1968, p. 11.

seva forma de veure la vida. Un exemple el podem trobar amb l'entrevista que *Última Hora* fa a dos joves escocesos, Cliff i Malcolm, que “con sus cruces de madera pendientes de una especie de rosario colgando del cuello, sus blusas de alegres colores y su mugre de varios países” estiuetjaven a Palma el maig de 1968: “Nosotros amamos a todo el mundo; a las personas, a las cosas, a los animales, a todos (...) Como amamos a todo el mundo, la discriminación no cabe. Todo es de todos, y si esto me gusta, me lo llevo. Si es una mujer como si es un objeto, aunque hay quien se empeña en vernos como delincuentes”⁴¹⁷.

A l'estiu de 1968, arriba a Mallorca l'australià Daevid Allen, fugint de la policia després de l'esclafit revolucionari del Maig Francès: “Nosaltres no agradàvem a la gent. Érem hippies... érem anarquistes. A l'època de Franco totes les idees que no fossin considerades normals eren perilloses. Els ‘extrangers’ erem perillosos”⁴¹⁸.

No obstant, a partir de l'estiu de 1968, amb la proliferació de les primeres discoteques d'ambientació psicodèlica, el hippisme es concep i s'accepta com una part més d'aquell negoci. Per això, a Sgt. Peppers, la discoteca psicodèlica per excel·lència a Mallorca, es viu la que es podria denominar com la primera festa hippie: el “Psicodelium Show”, celebrada el 10 d'agost. “El ambiente hecho moda por la ditelamida del ácido lisérgico, lo que se lleva, la repera...”, s'afirmava a *Diario de Mallorca*⁴¹⁹. Aquesta serà la primera d'una sèrie de festes celebrades a diferents locals palmesans que, fins principis dels anys setanta, ajudaran a popularitzar entre el públic mallorquí tots els atributs estètics que caracteritzen al hippisme: robes amples, colorides, flors, cabells llargs, arracades...

D'altra banda, això fa que comencin a aparèixer una sèrie de botigues a Palma dedicades a la moda hippie: la primera d'elles fou Outfitter's, un petit establiment propietat de l'anglès Jonathan Sargent que s'especialitzà en oferir roba masculina de caire pop i hippie. L'empresari, que antigament posseïa un establiment de moda a Carnaby Street –aleshores l'epicentre europeu de la moda pop– es traslladà a Mallorca l'any 1967: “Los veranos venía a pasar algunas temporadas de descanso, y aquí vestía mis propios diseños, fuesen de calle o de playa. A menudo se me acercaban los jóvenes para interrogarme: ¿Dónde ha adquirido eso?”. Evidentemente, mis diseños llamaban su atención e interesaban; y fue así que dejé Londres y vine a Mallorca para montar mi negocio”⁴²⁰.

Outfitter's s'obrí a un carrer passadís del carrer dels Oms (Palma). “La tienda tiene mucho carácter hippy, pero sin desmesuramiento”, s'afirmava a un reportatge de *Diario de Mallorca*. “Allí, en las perchas, está la moda de las amplias chaquetas a rayas; las camisas floreadas; las anchas corbatas...”⁴²¹. La clientela era principalment

⁴¹⁷ *Última Hora*, 29 de maig de 1968, p. 7.

⁴¹⁸ Entrevista a Daevid Allen. Realitzada el dia 28 de setembre de 2012.

⁴¹⁹ *Diario de Mallorca*, 9 d'agost de 1968, p. 7.

⁴²⁰ *Diario de Mallorca*, 8 de febrer de 1968, p. 4.

⁴²¹ *Ibidem*.

estrangera però, segons Sargent, també hi acudia també un considerable sector de joves espanyols: “Aunque son los extranjeros quienes en mayor número vienen a comprar, también los españoles acuden a mi tienda en gran cantidad. ¡Para que luego digan que en España lo de vanguardia tarda mucho en calar! (...) Muchos de nuestros clientes – mallorquines– vienen a hacer sus compras acompañados por sus padres. Los padres van comprendiendo que la moda también evoluciona”. Tot i així, Sargent matisà que la moda exclusivament hippie, aleshores –principis de 1968– no tenia massa acceptació entre els mallorquins: “No, eso no. Es desmesurado para los españoles... pero llegará; llegará a implantarse, a ser una cosa corriente”⁴²².

A un primer moment, les botigues hippies no eren massa freqüents per la pròpia idiosincràsia del hippisme –rebutjar allò material, els doblers, així com totes les burocràcies derivades de muntar negocis a nivell legal– però així tot sorgiren altres negocis com Boutique Snob, una botiga palmesana inaugurada l'estiu de 1968 i que es dedicava a les darreres tendències de moda. Així, els pantalons acampanats (o de “pota d'elefant”), camises de colors estridents o extravagants penjarolls formen part del vestuari d'una nova joventut que comença a veure, com quelcom del passat, els antics atributs ié-iés.

Amb el canvi de dècada, aquesta tendència aniria minvant progressivament, la qual cosa no impedeix que trobem grans celebracions hippies: és el cas de la festa hippie de Barbarella del 7 de octubre de 1970, que va congregar aproximadament a un miler de joves mallorquins. “Jeff Slade, presentador y animador de la velada, explicó a los asistentes lo que era el movimiento hippie, siendo escuchado por todos. Habló de paz, amor y alegría”, s'afirmava a la crònica de l'esdeveniment⁴²³.

El hippisme esdevé com una de les tendències culturals que millor defineixen els darrers anys de la dècada dels seixanta; i si bé és cert que el seu impacte fou menor en comparació al boom ié-ié, la presència de hippies tant a Mallorca com a les Balears, en general, serà corrent fins els primers anys de la dècada següent tot i que la seva presència als mitjans d'informació fou menor, pràcticament anecdòtica. Una mostra d'això es la detenció d'un grup de hippies que s'havien instal·lat a una cova propera al castell de Bellver. *Última Hora* explicava amb les següents paraules la curiosa notícia: “Ayer tarde, a la hora del cierre del Parque de Bellver, los guardas del mismo dieron una batida al monte con la ayuda de perros policía adscritos a la Policía Municipal. Los canes se dirigieron a una cueva seguidos por los agentes, hallándose en el interior de la misma a una tribu de “hippies” que estaban fumando y alborotaban. Los “barbas” hallados en plena euforia no ofrecieron resistencia alguna. Sabemos que son cinco y que fueron entregados al Puesto de la Guardia civil de El Terreno. No hemos podido confirmar si consumían drogas, aún cuando el lugar –una cueva situada en la parte alta de Bellver, junto a las nuevas caballerizas– no es el más idóneo para correr una juerga como la que estaban celebrando estos jóvenes “hippies”⁴²⁴.

⁴²² *Diario de Mallorca*, 8 de febrer de 1968, p. 4.

⁴²³ *Última Hora*, 5 d'octubre de 1970, p. 12.

⁴²⁴ *Última Hora*, 2 de març de 1973, p. 24.

5.1.1. Les melenes masculines

“El ser melenudo es ya un hecho histórico que delimita una era concreta. El joven rompe la orden social de ir al barbero al menos una vez al mes y se pasea por la sociedad mostrando su pelambreira fabulosa y agresiva”.

Baleares

Molt abans de que es popularitzessin els grans tòpics estètics del hippisme, la subcultura ié-ié, esperonada per la influència dels Beatles, s’encarregà d’estendre la tendència entre els al·lots de deixar créixer els seus cabells molt més del que es considerava normal o correcte: tot i l’escàndol que pogués provocar, havia començat la gran revolució estètica masculina de la segona meitat dels seixanta. Remuntant-nos a les primeres modes juvenils a Mallorca reparem que totes elles tenen com a nexa d’unió la pulcritud i l’elegància, especialment quan el jazz, el bolero o la cançó italiana visqueren el seu gran moment a les sales de festa mallorquines. Fins i tot, amb la introducció de noves bandes musicals angleses –com The Shadows– hi ha una continuïtat que es reflecteix amb el gust pels tratges sobris, les corbates i els cabells curts.

No obstant, aquesta sobrietat en el tall del cabell viu un punt d’inflexió amb l’aparició dels Beatles, admirats pels joves i criticats per alguns sectors socials més per la llargària dels seus cabells que no pas per raons musicals. Arribà a ser tan grossa la influència del quartet anglès que sovint s’utilitzava el mot ‘beatle’ o ‘bítel’ per referir-se de forma despectiva a un al·lot amb els cabells més llarg dels límits socialment acceptables. “Y ahora, por si esto no bastara, han venido los Beatles –escriu Gaspar Sabater a *Cort*– que han dado la norma de la abundancia de pelo, norma que han seguido sumisamente los miles de jóvenes que cantan ante un micrófono y los millones de otros jóvenes que, sin cantar, parecen nacidos exprofeso para lanzar a los cuatro vientos sus melodías o sus extorsionismos de última hora”⁴²⁵.

Entre 1965 i 1967, la premsa mallorquina fou unànime a l’hora de criticar i condemnar aquella nova moda juvenir: un exemple força il·lustratiu és l’article “La rebelión de la juventud”, on es destaca la gran influència que exercien els conjunts musicals sobre els joves a l’hora de pentinar-se: “En España también comienza a extenderse esta protesta pilosa. La influencia de Beatles, Rollings y otros cantantes del momento han hecho su mella en nuestro país (...) Son muchos los jovencitos que, en contra de gran oposición de padres, abuelos y maestros, han conseguido ya hacer llegar hasta los hombros las puntas de sus guedejas lustrosas”⁴²⁶. Així, reparem com els components de formacions locals com Los Beta, Los 5 del Este, Four Wins and Ditto o Los Doger’s deixen créixer un poc més els seus cabells, però sense arribar al límit dels Beatles; d’aquesta forma, aconseguen diferenciar-se d’altres formacions, més madures en edat, com Los Javaloyas o Los Acroamas. El rebuig per part d’alguns sectors socials

⁴²⁵ *Cort*, núm. 531, 15 de novembre de 1966, p. 1.

⁴²⁶ *Baleares*, 10 de juliol de 1966, p. 24.

no es fa esperar; fins i tot el col·lectiu dels perruquers, que a gener de 1967 publicaven la següent carta a la revista *Cort*:

“Según nos dice la Historia Sagrada, hubo un sujeto llamado Sansón que, sin ser ye-yé, era un tremebundo melenudo. Pero un día, Dalila le cortó la pelambreira y el pobre se quedó hecho una birria, con menos fuerza que el vino de doce pesetas. Cuando hoy en día les ha dado a estos caballeretes cantantes melódicos por dejarse esas largas melenas, supongo que es para conseguir su máxima fuerza –o potencia– en voz. Porque lo cierto es que ni acercándose al micro consiguen hacerse oír, de donde deduzco que lo de la pelambreira, si no hay voz, no sirve para nada. Arguyo, por lo tanto, que deberíamos hacer una prueba definitiva. Convertirnos en nuevas Dalilas y dejarles más pelados que Yul Brynner para ver si en efecto la voz –la poca voz– les proviene o no de sus largas greñas”⁴²⁷.

Per la seva part, el *Diario de Mallorca* fa extensible les crítiques als conjunts musicals que seguien la moda afirmant: “Criticamos a todos los conjuntos que basan su promoción en las melenas, el amaneramiento en su vestimenta, la suciedad, el mal gusto, los escándalos y el libertinaje”⁴²⁸. El clar prejudici social existent cap els anomenats “melenuados” posà de manifest un confrontament generacional que quedà reflectit a la premsa diària. Els cabells llargs, aleshores, eren motiu de menyspreu i rebuig per tot un seguit de raons, la primera de les quals és la manca de normalitat: una melena masculina era interpretat com un gest d’estravagància, d’esnobisme, de superficialitat. “No nos gustan esas exageradas melenas (...) Nos gustan los chicos sencillos”⁴²⁹, subratlla un article d’*Última Hora*.

En segon lloc, les crítiques es fonamentaren en una hipotètica manca d’higiene; dur els cabells llargs era, per alguns, símptoma inequívoc de deixadesa front a la pulcritud d’un tall de cabells curt. “En favor de ellos mismos y para evitar molestias a las personas que les ha parecido mejor no seguir la moda, quisiera darles un consejo o formular una pregunta: ¿qué justificación han tenido para abandonar la elemental norma de higiene que es lavarse?”, llegim a un article d’opinió al *Baleares*⁴³⁰. Recordem també un fragment del *Diario de Mallorca*, on s’aconsella als joves que volen sumar-se a la moda ié-ié que s’oblidin “de la peluquería y de la ducha, cuanto más sucio o sucia, cuanto más pelo lleves (...) mejor. Claro que si luego anidan en sus tus cabelleras subarrendatarios del mundo animal sólo te queda rascarte, pero también ese es uno de los sacrificios a que obliga la fama”⁴³¹.

⁴²⁷ *Cort*, núm. 535, 15 de gener de 1967, p. 2. El director de la publicació, Gaspar Sabater, contestava aquesta mateixa carta amb les següents paraules: “Está Vd. en lo cierto de que no se oye a estos artistas ni aunque se metan el micrófono en la boca. En cuanto a lo del pelo, creemos que ya va siendo hora de que se proceda a una poda capilar bastante considerable” (*Ibidem*).

⁴²⁸ *Diario de Mallorca*, 15 de maig de 1966, p. 23.

⁴²⁹ *Última Hora*, 8 d’abril de 1965, p. 13.

⁴³⁰ *Baleares*, 23 d’abril de 1966, p. 16.

⁴³¹ *Diario de Mallorca*, 24 de juliol de 1966, p. 22.

Una tercera raó a tenir present era el tòpic de que dur els cabells llargs era sinònim d'inadaptació, marginalitat o, fins i tot, delinqüència, un fet que la mateixa premsa escrita s'encarregà de fomentar al utilitzar constantment el malnom de 'El Beatle' per referir-se Miguel Reynaldo Porlàn, un jove d'estètica ié-ié detingut per l'assassinat de Paquita Garrido (7 anys) a novembre de 1965. Un altre exemple el trobem a febrer de 1967, quan es desmantellà un grup de lladres dels quals s'especificava que eren de joves ié-iés.

No obstant això, i valorant en conjunt aquestes tres primeres raons, s'ha de considerar com el gran motiu de rebuig el fet de que els cabells llargs fossin atribuïts a la manca de masculinitat o la ambigüïtat sexual, molt mal vista a uns moments de forta repressió. "Si ens deixàvem els cabells llarg era per ser rebels, però per tot ens deien: "¡Maricones! ¡Nenazas!". Ens va tocar aguantar moltes crítiques al llarg d'aquells anys", afirma Nino Azorín⁴³². A octubre de 1968, el *Diario de Mallorca* informava de la detenció d'un grup de joves a Palma per anar disfressats de dona: "Vestidos así, con esta facha, media docena de extraños caballeros se pasearon por el Borne. La hora, muy propicia: las doce y pico de la noche (...) Los individuos, con "o", eran introducidos en un coche de la policía municipal, siempre atenta al decoro ciudadano y al buen servir de las gentes de Palma, para trasladar a los señores detenidos a la Comisaría de Policía"⁴³³.

Al començament del boom ié-ié, la revista *Cort* informava a l'any 1964 que els Beatles eren perjudicials per la joventut al promoure el gamberrisme gràcies als seus andrògins talls de cabells⁴³⁴. Els nous pentinats que imposava la moda beat o ié-ié desconcertaven a la vegada que provocaven una mescla de sentiments tals com curiositat, confusió i, òbviament, rebuig. Aquests es resumeixen de forma evident a l'article "El joven ye-ye", publicat l'any 1965 per Manuel Picó:

"Oye, aquella criatura de Dios que pasa por ahí, ¿es jovencito o muchacha?" Nos fijamos detenidamente y puede que, con un poco de suerte, acertemos. Íbamos en coche, con unos amigos, y nos adelantó otro coche conducido por una de esas criaturas, y nos costó horrores adivinar su sexo. Con su pelito, con sus ojitos, con su 'jerseico', era un muchacho. Convenimos los amigos que, ya se hace necesario llevar colgado un cartelito con indicación del sexo (...) En nuestra infancia y adolescencia, teníamos la gran preocupación de parecernos a hombres lo más pronto posible. Suspirábamos los primeros pantalones largos. Y del primer traje de encargo no se puede hablar sin considerarlo como una de las más importantes ceremonias. Pero no sé qué diablos ocurre, que los adolescentes de hoy apenas parecen tener interés alguno en parecerse a los hombres. Es decir, como si no tuvieran ninguna necesidad"⁴³⁵.

⁴³² Entrevista a Nino Azorín. Realitzada el 2 d'agost de 2011. La seva banda, Los Cuervos, protagonitzà una curiosa notícia l'any 1965 quan, en plena febre beat, van decidir afaitar-se el cap i prescindir de les seves melenes: "El que passava és que era el boom dels Beatles, i tots els joves –els músics, sobretot– començaven a deixar-se els cabells llargs. Los Cuervos volíem fer una cosa diferent i varem pensar: "I si provem de fer el contrari i ens afaitem el cap?". Ho varem fer. Volíem cridar l'atenció i ho vam aconseguir".

⁴³³ *Diario de Mallorca*, 3 d'octubre de 1968, p. 26.

⁴³⁴ *Cort*, núm. 480, 1 d'octubre de 1964, p. 5.

⁴³⁵ *Última Hora*, 31 de juliol de 1965, p. 10.

Un altre text força il·lustratiu és “Los melencudos”, aparegut l’any 1966 al *Diario de Mallorca*; aquest text signat per J.R.C. coincideix amb l’anterior a l’hora de reflectir el sentiment de rebuig cap a l’ambigüitat estètica:

“La moda de los melencudos parece que ha llegado a nuestra ciudad, y es de temer que este verano se vea un buen número de estos tipos en Mallorca. Parece que la policía hizo una redada para interrogar a los que esconden detrás de esta moda intenciones no perfectamente morales (...) No tengo nada en contra de los hombres que quieren llevar melena (...) La única dificultad que a veces encuentra uno es poder distinguir el sexo pero se puede aclarar preguntándolo. El llevar el cabello largo o corto es una cuestión de moda, y a mi podrá gustarme o no (...) Lo que ya no me parece tan normal es que pretendan hacer de la melena un fin en la vida (...) Es discutible si dentro de la sociedad se puede permitir esta posición: francamente, creemos que no. Si este fuese el único inconveniente quizá no me hubiese referido a esta moda, pero es que existen otros. Se ha repetido hasta la saciedad que la libertad de uno acaba cuando empieza la del otro, y estos “melencudos” han de convenir que su libertad acaba en el punto en que su vestimenta y su melena molesta a los demás”⁴³⁶.

Cal destacar que bona part de les primeres melenes masculines que es van veure a mitjans dels anys seixanta corresponien als joves estrangers. El rebuig que despertaven quedà reflectit a alguns texts com aquest, d’Eugènia Serrano, publicat l’any 1965: “En la estival invasión turística, cada melencudo provoca gesto agudo, disfrazado de asombro en los hoteleros. Ya se va a dirigir una moción al subsecretario Rodríguez Acosta, para que en ciertos hoteles de categoría no se pueda alojar melencudos. En los de poca graduación hotelera y pensiones, esta función discriminativa va naturalmente encomendada a la reacción racial del celtibero. El verano turístico trae sus invasiones melencudas (...) Un bien rapado turista nos será siempre más simpático en la sencilla España”⁴³⁷. Fins i tot el *Diario de Baleares*, una publicació que s’havia mostrat un tant neutral amb la nova moda en comparació al radicalisme d’altres mitjans, hi trobem algunes crítiques contundents cap a l’androgenisme d’alguns d’aquells turistes. Com a exemple, cal destacar una petita notícia il·lustrada on apareixen uns joves de llargues melenes: “Si se tratara de unos simples melencudos, la cosa no tendría importancia, tan acostumbrados que estamos a ello”, llegim al text en qüestió. “Pero es que las melenas de esos, al parecer, jovencitos del sexo ‘fuerte’, se pasa de la raya. Tanto que nos han puesto en un mar de confusiones. ¿Chicos o chicas? Sean lo que sean, se trata de una visión que estimamos poco edificante y ante la que no vale desviar la mirada y no hacerle caso”⁴³⁸. Posteriorment, al mateix mitjà es publicava una nova notícia de característiques similars, titulada “¿Varones o qué?”, on es pot llegir: “La verdad es que a los mallorquines ya no nos sorprende nada. Que estamos curados de espanto, en fin. No obstante, ante estampas humanas (...) seguimos siendo muchos los que sentimos

⁴³⁶ *Baleares*, 23 d’abril de 1966, p. 16.

⁴³⁷ *Baleares*, 26 de juny de 1965, p. 14.

⁴³⁸ *Diario de Mallorca*, 29 de juny de 1966, p. 24.

como un revulsivo estomacal. Y eran tres. Si esas estampas sirven de antídoto, habremos conseguido nuestro deseo, porque no se trata ya de melenas, sino algo más complejo y difícil de calificar con palabras medidas. Con palabras rotundas y gordas, facilísimo”⁴³⁹.

Dins d’aquest clima d’hostilitat i rebuig cap a la moda dels cabells llargs, l’escriptor Guillem Frontera, d’aleshores 21 anys, fou dels pocs que va fer una defensa pública de les melenes masculines. Seu és el primer text –“Els cabells llargs”– on es demanà respecte i, sobretot, seny a l’hora de jutjar a una persona pel seu tall de cabell:

“Tal vegada se n’hagi parlat massa, però m’agradaria exposar la meva opinió sobre tot aquest assumpte dels cabells llargs i dels ye-yés, que ha arribat a produir polèmiques mal duites i generalment més estridents que ben encaminades. Per començar, cal dir que la moda dels cabells llargs, com quasi totes les modes, ens ha arribat de fora, i quan ja, en el seu lloc d’origen, havia produït el renou que produeixen totes les coses que surten un poc del que en direm “normal”. Els joves d’aquí –certs joves– deixen de tallar-se els cabells cada quinze dies, i el problema sorgeix immediatament, amb un perfil un tant grotesc i saineter. La premsa comença a parlar d’una ofensa als honrats ciutadans, de mala educació, de llibertinatge, i els honrats ciutadans comencen a insultar de mala manera els pobres joves de cabells llargs, associant una actitud capil·lar amb el pillatge, la delinqüència i l’homosexualitat. Crec que s’ha arribat massa enfora. A mi, particularment, em molesten molt més les paraules que pel carrer he sentit atribuir a aquests joves, que no els seus cabells. I, anant un poc més enfora, m’irrita molt més una calba que no uns cabells abundants. Crec que, mentre el “pecat” únic sigui dur els cabells llargs, no hi ha cap motiu de preocupació, ni s’han de treure del diccionari certes paraules reservades per les ocasions de “festa major”. Una altra cosa seria anar a cercar les causes d’aquesta crescuda massiva de cabells. Sembla que no hi ha un acord total sobre aquest assumpte, i, a més, varia segons els llocs. Però crec haver llegit a un setmanari brillant i un poc més valent que els altres, que tot nasqué dins unes universitats. En principi, idò, s’ha de tenir un cert respecte, donat el fet que nosaltres no podem interpretar el fet amb ple coneixement de causa. Però crec que tot degué venir condicionat per unes circumstàncies especials que tant podien ser un afany de protestar contra unes determinades formes de vida que ells devien considerar decadents o qualsevol altra cosa d’aquestes, o bé una manera (...) Sigui quina sigui la causa d’aquesta vaga dels cabells llargs, no podem, de bones a primeres, manifestar-nos en contra (...) Un jove que duu els cabells llargs no és altra cosa que això: un jove que duu els cabells llargs. Ni més ni manco. (...) Aleshores, crec que el motiu de preocupació està completament injustificat (...) De moment, honrats ciutadans, no cal que vos preocupeu per desgràcia aquests cabells llargs que es passegen pels nostres carrers i entre els vostres insults; no signifiquen altra cosa que una abstenció d’anar al barber. Cosa que no fa mal a ningú més que al barber”⁴⁴⁰.

Cal destacar com que la polèmica de l’estètica de les melenes a Mallorca sols va durar fins, aproximadament, l’any 1967. Un dels darrers articles crítics el trobem al diari

⁴³⁹ *Diario de Mallorca*, 11 de juny de 1967, p. 25.

⁴⁴⁰ *Última Hora*, 23 de juliol de 1966, p. 9.

Baleares, “Pelos de beatnik hasta en la sopa”, signat per l’escriptor i periodista Jordi Andreu Alcover baix el pseudònim de “Cojuelo”:

“Actualmente es un puro entretenimiento espectacular el peinado de los varones (...) Ya no dice la gente, al pasar: “¿ha visto como va peinada?”, sino: “¿ha visto como va peinado?” (...) Hay que ver la preocupación que en adorno de su azotea sienten los jóvenes de hoy en día. Y a nadie engañan con fingir despreocupación por lo que llevan “sobre peine”, que nunca se ha visto un cuidado mayor en eso de peinarse descuidadamente (...) Hemos llegado en eso del contagio humano, en ideas, sentires, maneras de desvestirse y despeinarse, a una tan inverosímil tolerancia social, que de todo lo raro que pulula y se sucede a nuestro alrededor, lo que más extrañamente viene ocurriendo es cuando alguien, o algunos, se atreven a protestar contra los hábitos y costumbres de los raros, en choque con nuestras normales convicciones (...) Pensamos que ha sido llegada la hora de tener que decir ¡no! a algunas cosas. A cuanto se viene peinando descabelladamente, trátase de cabelleras o de ideologías: a cuanto induce a la confusión de clasificaciones esenciales: a lo que no conduce, a fin de cuentas, sino a la aplicación de la Ley de Vagos, con todos sus benéficos efectos en el campo de la moral y de la higiene. (...) ¿No se tienen colgados, en los establecimientos comerciales que se precian de tener buenos clientes, el consabido letrerito de “reservado el derecho de admisión”? No ya por motivos de soberana decisión –cada cual admite en su propia casa a quienes se lo merecen– sino por una consideración a nosotros mismos que acabaría por ser rentable, ¿porqué, aún sin necesidad de colgar el letrerito, no nos reservamos, en nuestras fronteras nacionales el derecho de admisión de ciertas gentes? O sencillamente, y con el máximo respeto que nos ofrece siempre nuestro prójimo, ¿por qué no se les ofrece, sin darles opción a excusa negativa, los buenos servicios de un barbero? (...) El día menos pensado, nos vamos a encontrar pelos de beatnik hasta en la sopa”⁴⁴¹.

A partir de l’estiu de 1967 es pot comprovar que la moda de les melenes masculines és tolerada i difícilment es poden trobar notícies crítiques o sarcàstiques on els cabells llargs siguin els protagonistes: fins i tot els Beatles apareixen valorats únicament per la música, sense que es parli de la seva estètica. De la mateixa forma, apareix a Mallorca una nova generació de conjunts amb músics de cabells llargs, com Los Pops o Los Z-66, sense que això suposi cap escàndol social. Com havia passat amb modes anteriors, l’impacte inicial havia acabat donant pas a un atribut estètic que pràcticament ja no tenia res ni d’estrany ni de misteriós.

⁴⁴¹ *Baleares*, 13 abril de 1967, p. 6.

5.1.2. La minifaldilla.

“Incluso las jovencitas más decididas tropezaban con “el qué dirán” y con la firme oposición paterna a que vistieran aquellos modelitos. Con el tiempo, “el qué dirán” ha dejado de ser un obstáculo, probablemente por la influencia que ha ejercido el turismo extranjero, y aquella oposición paterna ha ido resquebrajándose. La moda se ha impuesto. La minifalda –la tan traída minifalda– figura ya en los roperos de un buen número de chicas mallorquinas. Fue la primera batalla en ganar”.

Diario de Mallorca

Un dels trets més destacables de la moda femenina de la segona meitat dels anys seixanta és la incorporació de nombroses vestimentes o talls de cabells que, fins aleshores, havien lluit únicament els homes: els cabells curts, els pantalons, els texans o les camises fan que la moda femenina sigui criticada pels sectors més conservadors per aquella creixent masculinització. En aquest aspecte, el look desenfadat d'artistes franceses com Sylvie Vartan, Françoise Hardy, Sheila o France Gall fou molt més influent que no pas l'estil sobri de cantants italianes com Milva, Mina o Rita Pavone, imitat a Espanya per Lita Torelló, Gelu o Salomé.

Manuel Picó, al seu article “El joven ye-yé” exemplifica aquest sentiment afirmant: “Convenimos los amigos que, ya se hace necesario llevar colgado un cartelito con indicación del sexo: “Varón” o “Varona”, y no “hembra”, porque van quedando pocas muchachas que sientan alegría de serlo. Para hembra, la de los años veinte. No esas chicas ye-yé, todo hueso”⁴⁴². A un altre text signat pel pseudònim Cicerón, “Las débiles mujeres”, podem llegir: “En el sistema que venimos llamando moderno, las mujeres se van haciendo a un nuevo modo de vivir. Mujeres capaces de tomarse tantas pastillas y de hacer y deshacer maletas para irse por ahí en busca de aventuras (...) Mujeres que usan ‘vaqueros’ polvorientos, que fuman como un estibador, que andan con desparpajo, que gritan en el fútbol, que le gritan al lucero del alba si se tercia y que la emprenden con una oposición a codazo limpio para adjudicarse el puesto que antes era para el hombre. Esas mujeres son realmente dignas de estudio”⁴⁴³.

No oblidem un context en el qual la dona seguia relegada al rol tradicional d'esposa submissa, mare devota i incansable mestressa de casa. “Aunque con la ley de 1961 se daba un gran paso adelante en la equiparación jurídica del hombre y de la mujer (soltera o viuda), se mantenía la subordinación de la mujer casada a su marido a través de una serie de limitaciones legales: la mujer casada necesitaba el permiso del marido para hacerse el pasaporte, firmar un contrato o abrir una cuenta corriente. Perdía su nacionalidad para adoptar la del marido, lo que era un problema para las españolas que se casaban con un extranjero pero seguían viviendo en España. No podían disponer de

⁴⁴² *Última Hora*, 31 de juliol de 1965, p. 10.

⁴⁴³ *Cort*, núm. 491, 15 de març de 1965, p. 6.

sus bienes sin la mencionada “licencia marital”, escriu Paloma Otaola González al seu article, “Emancipación femenina y música pop en los años 60”⁴⁴⁴.

Dins d’aquest context, just quan comencen a agafar força els moviments feministes a nivell internacional, la minifaldilla es va obrint pas com una revolucionària peça de roba que desequilibra la relativa homogeneïtzació estilística d’aquells darrers anys: “Dejando a un lado la minifalda, el atuendo adolescente de “último grito” está muy poco diferenciado entre chicos y chicas”, llegim al *Baleares*⁴⁴⁵. La nova moda consistia en una faldilla molt curta, que deixava al descobert la part superior del genoll: d’aquesta forma, les cuixes eren notablement més visibles, però també mostrava millor la figura femenina. Si bé al llarg de la història es documenten peces de roba de similars característiques, es considera a Mary Quant com la responsable d’aquella darrera innovació de la moda femenina. La dissenyadora anglesa, jove i autodidacta, va començar a crear les seves primeres minifaldilles l’any 1962, però fou el 1965 quan, en plena febre del beat, les incorporà a la seva col·lecció de moda jove: aconseguiria un èxit tan aclaparador que, en qüestió de mesos, s’havia posat de moda a les grans capitals europees.

Ben aviat, les joves mallorquines van conèixer aquella nova moda gràcies a les visitants estrangeres. Amb elles, arribà l’escàndol: la població illenca, al igual que la de la resta de l’Estat, no estava preparada per acceptar així com així aquelles peces de roba curta que feien trontollar el clima de rígida moralitat imposada tant per l’Església com pel propi règim. A Mallorca, una de les primeres crítiques que podem llegir és la següent, publicada al *Baleares*: “Hasta en París, donde parece que están curados ya de espantos, se empiezan a alarmar por el auge que han tomado las minifaldas entre las asiduas seguidoras de la moda, por difícil y estrambótica que sea (...) Las muchachas que lucen, medio muslo al aire, las falditas que han destronado, por el momento, el tan adorado pantalón, largo o corto”⁴⁴⁶. Poc després, *Última Hora* publicava la següent crítica:

“La falda corta permite ver hasta el tobillo de la mujer...”. Esta frase pertenece a una tonadilla de los años 20, en que como todas ya sabemos, bien sea de oídos o por haberlo vivido cuando se llevaban las faldas por ahí, por el tobillo. Pero ahora, si nuestras abuelitas levantarán la cabeza, volverían a morir de la impresión al ver que si antes se llevaban las faldas una cuarta parte por debajo de las rodillas, ahora se llevan más arriba de una cuarta de las mismas (...) De lo que quiero hablaros hoy es de la largura de las faldas, bueno, mejor digamos ‘cortura’. Aunque a esto no se le puede llamar ni así tan siquiera, porque la falda va a dejar dentro de poco de serlo para quedar convertida en un simulacro. Hasta ahí hemos llegado en el afán de mostrar nuestros “encantos”⁴⁴⁷.

⁴⁴⁴ Otaola González, Paloma (2012): “Emancipación femenina y música pop en los años 60”, dins *Sineris, Revista de Musicología*, núm. 5, octubre de 2012, p. 5.

⁴⁴⁵ *Baleares*, 10 de juliol de 1966, p. 24.

⁴⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁴⁷ *Última Hora*, 23 de juliol de 1966, p. 16.

Per entendre el seu desenvolupament a Mallorca, no només podem valorar la presència de turistes amb minifaldilla, sinó també l'existència de petits comerços que, de forma limitada, van començar a distribuir-les. El gran bastió de la minifaldilla a l'illa fou una petita botiga de moda femenina anomenada "Trap for men" ('Trampa per a homes'), situada des de 1965 a la plaça Santa Catalina Thomàs. Propietat del nord-americà Michael Garth, aquesta fou una tenda pionera dins del context insular: "Las jovencitas mallorquinas más 'avanzadas' hallaron lo que estaban anhelando: una tienda en la que se vendían modelitos exclusivamente 'pop'. Fue la primera que en su género hubo en España. No tuvo, en sus albores, demasiada clientela indígena", escribia a un article Josep Maria Barceló⁴⁴⁸. Aquesta tenda inaugurà una reduïda xarxa de petites botigues regentades essencialment per empresaris estrangers que, poc a poc, van agafant acceptació entre les joves mallorquines: "Son establecimientos de vanguardia, en los que es posible encontrar el último grito en lo que a prendas de vestir se refiere. Es moda importada, moda extranjera. Moda, en definitiva, que a los pasos balbuceantes iniciales, se está introduciendo hasta empezar a arraigar entre la juventud indígena"⁴⁴⁹.

A partir de l'estiu de 1966, la nova moda comença a ser més freqüent a les zones de Palma, Calvià i els diferents nuclis turístics escampats per la costa de Llevant de l'illa: aquelles primeres turistes amb minifaldilla van ser durament criticades, la qual cosa provocà que poques al·lotes mallorquines s'atrevisin a incloure-la en el seu vestuari. Amb el pas del temps, aquesta por als comentaris crítics fou superada per complet:

"Incluso las jovencitas más decididas tropezaban con "el qué dirán" y con la firme oposición paterna a que vistieran aquellos modelitos. Con el tiempo, "el qué dirán" ha dejado de ser un obstáculo, probablemente por la influencia que ha ejercido el turismo extranjero, y aquella oposición paterna ha ido resquebrajándose. La moda se ha impuesto. La minifalda –la tan traída minifalda– figura ya en los roperos de un buen número de chicas mallorquinas. Fue la primera batalla en ganar"⁴⁵⁰.

Bona part dels prejudicis i crítiques vingueren des de la línia editorial de la revista *Cort*, al incloure constantment reportatges, notícies i articles d'opinió on es mostraven força crítics amb les minifaldilles. Com a mostra, aquí tenim un parell d'exemples:

"La mujer hoy en día vive la moda (...) Se somete a las exigencias, le siente bien o no. ¿Minifalda? La adopta. Todo le sirve para llamar la atención, y la mujer no le importa enseñar piernas o muslos. Es la moda... ¡Qué importa! (...) La minifalda impera, y siguen exhibiendo sin importancia partes del cuerpo que antaño nos estaba vedado admirar, aún en la playa"⁴⁵¹.

⁴⁴⁸ *Diario de Mallorca*, 8 de febrer de 1968, p. 3.

⁴⁴⁹ *Ibidem*.

⁴⁵⁰ *Ib*.

⁴⁵¹ *Cort*, núm. 573, 15 d'agost de 1968, p. 16.

“Nos parece mal ver estas jovencitas sentadas en las terrazas de los bares o cafés, fumando cigarrillos, con minifalda o sin, exhibiendo partes que más vale callar (...) Nos parece mal, y sin malicia lo comentamos, estas mini-mini, tan mini, que llevan algunas chicas, tan provocativas y con los muslos... que no les acompañan”⁴⁵².

“Tanto les da. Lo mismo cubrir las piernas hasta más abajo de los tobillos, que descubrirlas hasta donde se puede... o no se puede. Lo mismo les da, amigos. (...) La moda es así y la cuestión es seguirla a pies juntillas. No importa el calor para llevar pantalones ceñidos, ni el frío para dejar de lucir la minifalda. La cuestión es estar a “la pàge” en materia de trapitos y que venga Mary Quant a sentar cátedra de lo que se debe llevar”⁴⁵³.

Altres mitjans, com és el cas de *Última Hora*, llencen altres tipus de crítiques, afirmant que la minifaldilla treu a la llum els defectes físics de les que la porten:

“Normalmente quienes suelen mostrar sus ‘encantos’ con más profusión son aquellas que debieran procurar tapar un poco sus defectillos. Porque el que una mujer de buena figura y bonitas pantorrillas las muestre, tal vez, en demasía, tiene disculpa, no porque sea lógico, que a una mujer hermosa se le pueden disculpar muchas cosas, más cuando la naturaleza no nos conceda esos preciados dones, tenemos que tener la suficiente fuerza de voluntad para contemplarnos al espejo con valentía y mirar con sumo detenimiento toda nuestra estructura. Y si el espejo no fuese suficiente, entonces consultémoslo a alguien entendido para que nos de un consejo oportuno. Nosotras, las mujeres, no podemos colocarnos las cosas porque estén de moda, sino porque sienten bien y disimulan las faltas, puesto que nadie es perfecto: de ahí la perspicacia femenina en saber lo que nos va y lo que no”⁴⁵⁴.

L’edat femenina i els seu vincle amb la minifaldilla és també una de les altres dianes on es dirigeixen bona part de les crítiques aparegudes a la premsa mallorquina. Mercedes V. Mestres afirmava al *Baleares* que “para las que han dejado hace poco la adolescencia y para los que aún rebasados los 25 o los 30 (...) estas modas parece que también son asequibles, aunque la mayoría de las veces solo se consigue hacer un poquito el ridículo”⁴⁵⁵. A un altre article, en aquest cas pertanyent a *Última Hora*, podem llegir el següent argument:

“He visto varias, por no decir bastantes, mujeres, no sólo jóvenes, sino también entre las maduras, que llevaban unos ensayos de falda: digo ensayos porque no merecen otro nombre, pues ni a faldas llegaban. Es preciso aclarar que esto de las ‘maduras’, a Dios gracias, no lo he visto entre las mujeres españolas. Yo reconozco que las

⁴⁵² *Cort*, núm. 578, 1 de novembre de 1968, p. 14.

⁴⁵³ *Cort*, num. 592, 1 de juny de 1969, p. 21.

⁴⁵⁴ *Última Hora*, 23 de juliol de 1966, p. 16.

⁴⁵⁵ *Baleares*, 10 de juliol de 1966, p. 24.

jovencitas están sumamente graciosas con estos modelitos, pero hay que darse cuenta que muchas ya no lo somos tanto como para darse cuenta que muchas ya no lo somos tanto para hacernos las infantiles. En mi opinión, una mujer mayor tiene que ser ante todo una Mujer. Así, con mayúsculas. Y una Mujer es la que sabe darse cuenta que lo que tiene bonito, y procura mostrarlo con discreción”⁴⁵⁶.

Enmig de la polèmica oberta per les minifaldilles, hi va haver alguns intents per normalitzar-la aprofitant la seva tirada comercial. És el cas del night-club Tagomago, pioner a Mallorca en organitzar, a agost de 1966, el certamen “Elección Miss Minifalda 1966”, un concurs de bellesa organitzat pels diaris *Última Hora* i *Majorca Daily Bulletin*, enfocat principalment al públic estranger. L’èxit d’aquesta edició fa que a juliol de l’any següent es realitzi una nova elecció de Miss Minifalda amb més mitjans econòmics i més cobertura informativa:

“El pasado sábado se celebró la elección de “Miss Minifalda”, acto que congregó en Tagomago –escenario del acontecimiento– alrededor de un millar de testigos, formando un público en el que se puede decir que “había gente de todas las razas”. Prueba de lo que cuanto circula en nuestra ciudad –tanto en moda como en lo que sea– lo que se dice “al día” es el ambiente que se formó al concurso. La moda tan de hoy, llevada hasta sus últimos extremos, parecía el uniforme para concursar. Las que subieron al escenario para competir fueron dieciséis, todas ellas guapísimas y cada una de ellas una auténtica modelo en minifalda. No cabe duda que se organizó todo un curso en esta forma actual de vestir. Un jurado serio y formal, que se lo tomó en serio y con toda formalidad, cargó con la pesada responsabilidad de elegir a la ganadora. Fue trabajoso el fallo y al final nos parece, de acuerdo con el criterio de la mayoría (...) Las dieciséis minifaldas procedían de los siguientes países: seis de Suecia; seis de Inglaterra; dos de Dinamarca, una de Irlanda y una de Italia. Y al final, los triunfos se repartieron así: un primer premio a la srta. Gunnel Asberg, de Suecia. Dos segundos premios a las srtas. Mónica Renheden, de Suecia, y Anne Hansen, de Dinamarca. Dos terceros premios a las srtas. Lorena Levitt, de Inglaterra, y Carla Carboni, de Italia”⁴⁵⁷.

El de Tagomago no fou l’únic certamen de minifaldilles que es va poder veure aquella mateixa temporada turística; a Palma se’n muntaren alguns destacables, com el que *Última Hora* organitzà a juny al recinte de la Fira de Mostres, o el de les festes de El Terreno i Portopí, a setembre. A la Part Forana cal destacar el celebrat a la Sala Rex de Sa Pobla, a gener de 1967, a una nit on actuà el conjunt català Lone Star.

Un fet força significatiu que també ajudà a normalitzar el seu ús a Mallorca fou quan a maig d’aquell mateix 1967 es desplaçà a l’illa un equip del canal anglès ITV Network per rodar una sèrie de publireportatges de dos minuts de durada pel programa “Sunday Night In Palladium”. Amb la minifaldilla com a absoluta protagonista, aquests reportatges suposaren un gran impacte publicitari per Mallorca al mostrar a l’audiència

⁴⁵⁶ *Última Hora*, 23 de juliol de 1966, p. 16.

⁴⁵⁷ *Baleares*, 4 de juliol de 1967, p. 13.

anglesa escenaris com la Platja de Palma, el Castell de Bellver, l'aeroport de Son Sant Joan o les terrasses del night-club Sloopy's⁴⁵⁸.

Amb les minifaldilles arribà a passar el mateix que amb les melenes masculines: un cop superat l'impacte inicial van perdre tot el seu component indecorós o escandalós. L'any 1968, no només eren part de l'estampa turística de l'illa, sinó que ja formaven part del look de moltes joves mallorquines.

5.1.3. L'ús recreatiu de les primeres drogues a Mallorca.

“Hi havia molta innocència per part nostra, perquè no hi havia informació sobre les drogues, ni tampoc ningú que ens digués que no estava bé prendre-les. No teníem consciència de mal, de que allò estigués malament”.

Anònim.

L'any 1966, quan arrancava la història de la música psicodèlica⁴⁵⁹, tant la societat britànica com la nord-americana s'alarmaren al comprovar l'augment del consum de drogues entre la seva joventut. La marihuana, la LSD i, de forma més minoritària, l'heroïna, començava a provocar estralls a tota una generació: d'altra banda, ídols musicals com els Beatles o els Rolling Stones es veien implicats de forma directa en tota una sèrie d'escàndols relacionats amb les drogues que no només van donar major visibilitat a les substàncies estupefaents, sinó fer-les atractives i cridaneres entre els seus seguidors. I tot això, coincidint amb l'adveniment del primer grup social que reivindicava de forma explícita l'ús recreatiu de les drogues: el hippisme.

El litoral mediterrani es va convertir en la zona pionera de l'Estat a l'hora d'acollir un turisme de masses que, apart del “sol i platja”, semblava rendir culte a la nit i a la fest. En aquest context, fou quan els visitants estrangers començaren a introduir i utilitzar drogues davant el desconeixement i indiferència d'una població local; no passà el mateix amb les autoritats polítiques que, alarmades davant d'aquell nou fenomen, crearen a abril de 1967 la Brigada Especial de Estupefacientes. Posteriorment, a agost de 1970, es promulga la Ley de Peligrosidad y Rehabilitación Social, substituïda de la

⁴⁵⁸ *Baleares*, 9 de maig de 1967, p. 18. La notícia es completa amb la següent informació: “Los productores de películas publicitarias inglesas no se andan por las ramas y han venido a Mallorca para rodar, con tal cantidad de aparato que más bien parece que su propósito es conseguir un largometraje con ínfulas de superproducción”. Al mateix article/entrevista, Mike Margretts (director d'aquests reportatges publicitaris) assegurava que “Sunday Night In Palladium” tenia una mitjana de dotze milions de telespectadors (*Ibidem*).

⁴⁵⁹ Recordem que aquell any foren publicats els que es consideren les dues primeres mostres de música psicodèlica: *The Psychedelic Sounds of the 13th Floor Elevators* (1966) dels 13th Floor Elevators i el *Psychedelic Lollipop* (1966) dels Blues Magoos. També verem la llum els debuts discogràfics de Jefferson Airplane o la Incredible String Band, entre d'altres. A un primer moment, la seva música va rebre altres qualificacions, com “rock ácido” o “música lisérgica”, la qual cosa reforça el seu vincle amb el món de les drogues.

Ley de Vagos y Maleantes, destinada a penalitzar diversos aspectes anomenats “antisociales”, com la pornografia, l’homosexualitat, o el tràfic i consum de drogues.

Reconstruir els primers dies de substàncies com la LSD o el cannabis a Mallorca és una tasca complexa: manquen fonts per poder oferir una visió global i completa del consum d’estupefaents abans del final de la dictadura, ja que les poques dates que ens han arribat són incompletes i, per tant, insuficients.

Entre 1966 i 1967 Mallorca era considerada, juntament amb Barcelona i Melilla, com a part d’un triangle d’entrada de drogues a Europa⁴⁶⁰, del qual els turistes eren els principals clients. “Del extranjero han llegado algunos usos toxicómanos, como el de impregnar algodón con gasolina y aspirar los vapores, produciéndose un efecto parecido al de la droga”, llegim a un article del diari *Baleares*, l’any 1967. Otra droga es el uso de las anfetaminas, que entran en la fórmula de estimulantes tales como simpatina, preludeina, centramina, etc. Algunos turistas suelen comprarlas en las farmacias, sin receta, y las llevan a sus países, donde las someten a ciertas destilaciones que permiten obtener la materia prima, que es usada como droga”⁴⁶¹. Segons les teories d’autors com Amador Calafat o Montserrat Juan, aquell primer consum de drogues es classificaria dins del tipus MDH (*Model de Diversió Hegemònic*), pel qual es vinculen el seu ús amb l’oci nocturn i recreatiu: un consum, per tant, “popular, expansivo que (...) se apoya en elementos culturales diferenciadores, como la música y la estética”⁴⁶².

És especialment interessant el relat de David Allen, un dels protagonistes de la crònica del hippisme illenc. Segons el músic australià, l’any 1966 hi havia un consum de LSD, reduït i recreatiu, a Deià, que s’intensificà a partir de 1968 amb l’arribada de més hippies europeus. Així doncs, és especialment significativa la relació de les substàncies estupefaents just a la transició del univers ié-ié cap al hippie. Fou a aquests mateixos moments quan, als carrers de Palma, comencen a fer-se populars a certs ambients els cigarrets de marihuana, ja aleshores anomenats “porros”. “La calle apuntadores era la calle de moda en Palma y llegó a tener prácticamente un baroun restaurante en cada portal”, escrivia el periodista Pablo Llull. “La gente joven, en su despertar, iba abandonando la costumbre ancestral de pasear por el Borne, arriba y abajo, y se iba concentrando en Apuntadores, donde había para todos los gustos y para todos los ingenuos vicios del momento. Iban llegando los primeros porros, que en aquellos albores eran de marihuana, pero nadie se percataba ni le daba importancia. Se contaba, no obstante, que los Beatles, para motivarse, fumaban yerba”⁴⁶³.

Per la seva part, Álvaro Pol defensava a *Cort* que el consum de porros era també freqüent a la Mallorca dels darrers seixanta: “Es posible que se “fume” algo en la bendita Ibiza, como es posible que se “fume” en algún lugar de El Arenal o a dos pasos de Plaza Gomila, o bajo algún olivo próximo a Deyà. Por todo el mundo se fuman estas

⁴⁶⁰ *Baleares*, 4 de febrer de 1967, p. 3.

⁴⁶¹ *Ibidem*.

⁴⁶² DDAA (2008): *Mediadores recreativos y drogas*. Ed. IREFREA, Palma, p. 15.

⁴⁶³ *Brisas*, núm. 25, 24 d’octubre de 1987, p. 24.

cosas”⁴⁶⁴. Més o manco per aquella mateixa època, concretament l’any 1967, aparegué “Hierba larga” al tercer i darrer EP de Los Pops: el tema, una versió de “Night of the long grass” de The Troggs, és una metafòrica i subtil oda a la marihuana que el quintet palmèsà va traduir, respectant algunes de les seves línees més explícites (“*En la noche hacía calor, fuistes tu quien la perfumó...*”). Dècades després, concretament l’any 1995, Llorenç Santamaria publicava *Corazón de rock and roll*, un disc on hi trobem la cançó “Plaça Gomila”: el tema en qüestió és una nostàlgica retrospectiva de l’escena dels anys seixanta amb l’esmentada plaça de rerefons i a on no hi falten referències força explícites a les drogues que estaven de moda aleshores: “*Les nits eren diferents a Plaça Gomila / allà hi podies trobar bona companyia: / hi havia night-clubs, bars i hot-dogs, / discos i cannabis (...) Recuerdo aquellos “viatges” (...) mentre jo cantava dels Doors “Light my fire”, / al Vietnam caien bombes que innocents mataven (...) Recuerdo aquell primer porro i aquelles tardes assatjant / en s’estiu maig vaig veure es sol...*”.

Certament, l’ús de substàncies il·legals iniciat pels hippies anirà augmentant al final de la dècada “a ritmo de preocupante progresión”⁴⁶⁵, amb una intensificació del consum de “el cáñamo indio, que adquiere distintas denominaciones según el lugar de origen (hachís, grifa, kiffi, marihuana, etc); luego el LSD-25 y finalmente el grupo de las anfetaminas o estimulantes en general”. El fiscal Miquel Miravet afegia també que els hippies consumeixen a les Balears “el horrible tabaco de pota, que seguramente venían fumando los payeses sin darle ninguna importancia (...) Ahora algunos hippies, con la “pota”, afirman que también “se hace el viaje”⁴⁶⁶. Cal subratllar que, tot i algunes excepcions, la població mallorquina no formava part d’aquest consum local. “A finals dels anys seixanta, ningun mallorquí sabia el què punyetes era la cocaïna o l’heroïna. Només es parlava de porros, i prou!”, afirma Miquel Vives⁴⁶⁷. “Si els mallorquins no consumien droga és perquè, bàsicament, no existia un mercat”, afirma Armando Pomar. “El consum només s’adonava principalment en turistes, a una Mallorca on hi passava gent de tot el món. Circulà primer la herba, i després, el que s’anomenà ‘chocolate’, que venia bàsicament des d’Àfrica en mans dels soldats que hi havien estat destinats. Aprofitant el desconeixement que hi havia aleshores sobre les drogues, no hi havia pràcticament controls, i per això venien carregats. L’assumpte cada vegada s’anà tornant més complex, especialment amb el boom de les discoteques i l’auge de la psicodèlia i el hippisme. Eren conceptes que, pràcticament, venien aferrats”⁴⁶⁸. Un altre testimoni –aquest cop, anònim– ens pot servir per il·lustrar el rol de les drogues a la Mallorca d’aleshores:

⁴⁶⁴ Cort, núm. 601, 15 d’octubre de 1969, p. 3.

⁴⁶⁵ *Baleares*, 9 de maig de 1970, pp. 15-16.

⁴⁶⁶ *Ibidem*.

⁴⁶⁷ Entrevista a Miquel Vives. Realitzada el dia 1 de juny de 2011.

⁴⁶⁸ Entrevista a Armando Pomar. Realitzada el dia 14 de febrer de 2011.

“Es deia que la nit que Jimi Hendrix tocà al Sgt. Peppers ja es movia la cocaïna per allà dintre. No sé si era cert, però fou a la plaça Mediterrani, a finals dels anys seixanta, on començarem a veure els primers turistes fumant ‘porros’. Alguns dissimulaven més que els altres però, en tot cas, per l’olor dels seus cigarrets, sabíem que allò no era tabac. Realment hi havia molta innocència per part nostra, perquè no hi havia informació sobre les drogues, ni tampoc ningú que ens digués que no estava bé prendre-les. No teníem consciència de mal, de que allò estigués malament. Primer tastarem els cigarrets d’herba, imitant a aquells turistes, però després, entrant cap als anys setanta, arribà el ‘chocolate’ per fumar, unes petites barretes de color marró que es popularitzaren ben aviat entre els ambients, diguem, hippies. La cocaïna també la coneguèrem als setanta, però el seu consum entre els mallorquins era molt reduït”⁴⁶⁹.

Per tant, cal destacar tres factors essencials que marcaren el consum recreatiu de substàncies estupefaents a la Mallorca de finals dels seixanta:

- Imitació de conducta, com a conseqüència d’un canvi d’hàbit modernitzador. El fet de que súper-estrelles com Mick Jagger o Paul McCartney parlessin obertament dels seus coqueteigs amb les drogues va contribuir a fer-les, en certa forma, atractives per a nombrosos joves. De la mateixa forma, a nivell local, els turistes van influir a l’hora d’introduir determinades conductes i consums, la qual cosa queda reflectida al testimoni anterior.
- La massificació de l’oci nocturn amb el boom de les discoteques a partir de l’any 1969. Així, es passava d’uns espais tan emblemàtics com elitistes –Tito’s, Tagomago, Jack el Negro...– sotmesos a una sèrie de normatives estrictes (portar vestimentes adequades, evitar segons quines conductes en el transcurs del ball, etc.) a uns nous locals, més petits i no tan coneguts, on no hi havia un control tan estricte sobre el client i el seu comportament. Dintre d’aquest fenomen, hem de destacar l’existència de tota una sèrie de locals d’orientació psicodèlica (Sgt. Peppers, Golf Club, Ven y Ven, etc.) que, gràcies a la seva ambientació, es predisposava a fer un ús recreatiu de certes substàncies. “Casi todas las ciudades europeas tienen una red de locales y eventos nocturnos diversos donde se mueven los jóvenes, donde comparten un código común: el encuentro e interacción interpersonal ritualizada bajo la influencia de la música, el baile, los elementos estéticos orientados a crear un ambiente de fantasía y ficción y también, para algunos, el consumo de sustancias que ayudan a modificar el estado de ánimo, la conciencia, y que las consideran elemento fundamental del ritual”, llegim a l’opuscle *Mediadores recreativos y drogas*. “Segons què només ho podies veure a llocs com Sgt. Peppers”, assegura un dels entrevistats.
- Caràcter urbà. Amb l’excepció de Deià –reducte, com veurem, del hippisme a l’illa– el consum de determinades substàncies s’adona únicament a llocs on hi

⁴⁶⁹ L’entrevistat, per tal de no comprometre la seva figura pública, ha sol·licitat que, a l’hora de citar la present declaració, figuri com “Font anònima”.

havia una xarxa urbana a la qual s'hi pogués inserir el turisme de masses, per la qual cosa les drogues eren un misteri per tots els pobles d'interior, d'una base econòmica diferent a la que poguessin tenir Palma, Calvià, i el litoral de Llevant.

Són especialment significatives les dades que aporta un qüestionari sobre el consum de drogues a Mallorca, que impulsà el governador civil Enrique Ramos Fernández. Aquestes xifres reflecteixen el número de decomisos de substàncies estupefaents –cannabis sobretot, però també opi i LSD– entre els anys 1969 i 1973: 22 el 1969; 32 el 1970; 43 el 1971; 25 el 1972; 24 el 1973⁴⁷⁰. Tot i que el consum de drogues entre la població local fou relativament reduït –mostra d'això és que gairebé totes les detencions que efectuà la Brigada Especial de Estupefacientes eren de joves estrangers– la seva presència a l'illa començà a créixer de forma gradual i sobretot perillosa a la segona meitat dels setanta arrel del boom de l'heroïna.

5.1.4. Deià: un microcosmos hippie a la Serra de Tramuntana.

“Sincerament, podia haver passat en qualsevol altre lloc del món; a Tunísia, a Marràqueix, a Singapur... Qualsevol lloc. Però va passar allà, i va ser fantàstic, perquè allà hi havia la gent adequada”.

Kevin Ayers

Paral·lelament, a les festes i celebracions hippies a Palma –no exemptes d'un cert component de frivolitat– ens trobem amb que, poc a poc, dins Mallorca es consolida un petit paradís del hippisme: el poble de Deià, que semblava viure a una realitat diferent de la resta de l'illa, fou el lloc escollit. El desig d'allunyar-se de les comoditats pròpies de la vida burgesa provocà que molts d'aquests joves estrangers fugissin de Ciutat i dels grans epicentres turístics de la costa per refugiar-se a un lloc apartat i llunyà, on l'austeritat com a forma de vida ajudés a crear un clima de major espiritualitat. Deià reunia totes les característiques necessàries: sense el turisme massificat, la urbanització dels espais o el renou provocat pels night-clubs i sales de festa, el poble de la Serra es convertia en un reducte idíl·lic on els hippies podien establir-se a petites comunes instal·lades a cases antigues que ni tan sols disposaven d'electricitat o aigua. “Deià, sede y cuna de la intelectualidad nacional, ha dejado de ser, ya, exclusivo refugio de famosos hombres de letras y de arte, para acoger, al parecer con indiferencia, a una serie de extraños personajes –que se autotitulan “animales”– que comparten el pueblo con Graves, Sillitoe, Gaspar Sabater y otros eruditos cerebros”, s'afirmava a *Última Hora* l'any 1968⁴⁷¹.

Els primers hippies arribaren a Deià a mitjans de la dècada dels seixanta, tot i que amb anterioritat ja es podia detectar un cert clima de bohèmia, diferent al de la resta de l'illa. William, fill de l'escriptor Robert Graves, afirmà a una entrevista: “A partir de finals dels cinquanta i principis dels seixanta ja començà a venir gent d'Eivissa i París.

⁴⁷⁰ Serra i Busquets, Sebastià (2003): *Projectes modernitzadors a Mallorca*. Ed. El Far, Palma, p. 181.

⁴⁷¹ *Última hora*, 5 de setembre de 1968, p. 8.

Hi havia un ambient un poc més bohemí. Ja es muntà aquí una espècie d'ambient que no tenia res a veure amb el que es podia pensar un que era l'Espanya d'aleshores⁴⁷². Bona part d'aquest ambient el creà la presència de músics, especialment quan a la primavera de 1966 arriba un grup de joves anglesos procedents de Canterbury (Anglaterra): al seu capdavant hi havia Robert Wyatt, que havia visitat Deià per primer cop l'estiu de 1962, convidat per l'escriptor Robert Graves al ser amic de la seva família⁴⁷³. Fou a aquesta primera estança a Mallorca on Wyatt aprendria a tocar l'instrument –la bateria– que, anys després, l'hi donaria fama i prestigi: el seu professor fou el músic Ramon Farran, gendre del propi Graves. “Era un bateria magnífic. Era molt estricte i això era exactament el que necessitava”, recordava Wyatt a una entrevista⁴⁷⁴. L'any següent arribà el músic australià Daevid Allen, que residiria al poble entre 1963 i 1964:

“Saps com vaig arribar aquí? Per Robert Wyatt (...) Conec a Robert des de l'any 1961. Quan ens varem conèixer ell tindria uns 14 o 15 anys, i jo uns 22 més o manco (...) Ell i la seva mare em parlaren de Deià. Honor Wyatt era periodista –molt bona, per cert– i coneixia en Robert Graves... Després de les seves paraules em vaig quedar pensant: “Oh, vaja, hem d'anar a aquest poble com sigui!” (...) Aquells anys, 1963, 1964, jo treballava a la llibreria de Deià, amb l'arqueòleg William Waldren. El que em va donar aquella primera feina fou Robert Graves (...) Vaig fer alguns concerts amb un altre guitarrista australià a Palma, l'any 1964... Cantàvem “The musical sea of the pacific women”. Crec que es deia així. Actuarem sempre davant d'un públic estranger. Turistes, i tot això”⁴⁷⁵.

A la seva nova visita a Deià –febrer de 1966– Wyatt vingué acompanyat per Kevin Ayers i Mike Ratledge: allà, el grup de músics es trobà amb un autèntic món apart. Ayers recordava de la següent forma aquells dies:

“Sincerament, podia haver passat en qualsevol altre lloc del món; a Tunísia, a Marràqueix, a Singapur... Qualsevol lloc. Però va passar allà, i va ser fantàstic, perquè allà hi havia la gent adequada. Allà pintaven, feien música, i les nits eren una autèntica disbauxa. Totes les al·lotes espanyoles ens miraven darrera les finestres, espantades, i les mares s'horroritaven. Per ells érem bàrbars a un país estrany... Però teníem doblers. Podíem pagar les factures, prendre drogues i fer tot allò que ens donava la gana (...) Hi havia gent jove, creativa i curiosa (...) Nosaltres érem al·lots, anglesos i

⁴⁷² Turtós, Jordi (Dir): *Les Illes escollides: un viatge cap a la llibertat*. Emès al programa Sputnik (C33), 2008.

⁴⁷³ Honor Wyatt, la mare de Robert, fou periodista de la BBC: s'establí de forma temporal a Mallorca, a mitjans de la dècada dels anys trenta, aprofitant la seva amistat amb Robert Graves: “La meua mare era periodista: es guanyava la vida escrivint petits articles sobre la vida a Mallorca i publicant-los a Anglaterra. Amb els pocs diners que treia, podien viure a Mallorca, perquè era barat. Això era molt abans de que jo nasqués”, afirmava el músic (*Ibidem*).

⁴⁷⁴ Turtós, Jordi (Dir): *Les Illes escollides: un viatge cap a la llibertat*. Emès al programa Sputnik (C33), 2008.

⁴⁷⁵ Entrevista a Daevid Allen. Realitzada el dia 28 de setembre de 2012.

francesos, nascuts després d'una guerra... Cosa que és totalment negativa i destructiva, i ens hi havíem d'enfrontar; així que ho vam fer a través de la creativitat”⁴⁷⁶.

La seva arribada a la Serra de Tramuntana coincideix amb la nova visita de Daevid Allen: “Fue a caer en Deià, convirtiéndose en vecino de Wyatt. Ambos, Robert y Daevid, se vieron con cierta frecuencia en el local de Farran y todavía se recuerdan los dúos de flautas y aullidos orquestados por Allen en los interiores del Indigo”, escriu Fernando Merino⁴⁷⁷. La trobada d'aquests quatre músics –Wyatt, Ayers, Allen i Ratledge– a Mallorca marca el naixement del conjunt Soft Machine, just coincidint amb les celebracions de la Setmana Santa d'aquell any. Allen explica de la següent forma l'origen del conjunt: “La nit del Diumenge de Pasqua de 1966 vaig tenir una visió a Deià, en un lloc a les muntanyes que Robert Graves m'havia ensenyat i que tenia una màgia especial. Em vaig veure a mi mateix a un escenari, ple de flashos i envoltat d'imatges al·lucinants. Vaig adonar-me que tenia un futur que encara no havia vist. I immediatament després d'allò, va aparèixer en Kevin, amb un home de negocis que ens volia donar diners per muntar una banda”⁴⁷⁸. Soft Machine debutaren en directe aquell mateix estiu de 1966 i, en poc temps, gràcies a la seva personal barreja de rock psicodèlic i jazz, aconseguiren destacar com una de les bandes capdavanteres de l'escena progressiva de Canterbury.

Un cop desvinculat d'ells, Daevid Allen tornaria a Deià l'any 1968, quan ja era un lloc freqüentat per altres músics com el grup alemany Can o els músics experimentals Terry Riley o Didier Malherbe. L'australià, que ja havia posat en marxa el seu nou grup (Gong) arribà acompanyat per Patrick Fontaine (bateria), Mark Heart (baix) i Gilli Smyth (veu). Junts, formaren l'anomenat The Banana Moon Observatory, una comunitat hippie dedicada a cultivar l'esperit, l'art i la música: disposaven d'un rudimentari magnetòfon amb el qual enregistrar, segons Allen, “música espiritual”. “Era un lloc per connectar amb el que jo anomeno Planeta Gong”, explicava Allen. “És un planeta místic, que no té existència física. El Banana Moon Observatory va ser la meua manera de crear un lloc des d'on observar aquest Planeta Gong, però a través dels sentits més elevats (...) Deià és un poble per artistes, un lloc molt ric en energia creativa. Deià està construït com una piràmide”⁴⁷⁹. A octubre de 1968, un equip de periodistes d'*Última Hora* es desplaçava a Deià per fer-los una reportatge:

“En una de las calles de la tranquila villa, en los alrededores de la iglesia y junto al cementerio, tiene su refugio un grupo de seres que, según ellos, no son ni hippies ni beatniks: son animales. De este grupo, más de una docena, existen los componentes del cuarteto musical The Banana Moon. Les gustaría actuar en Mallorca, un deseo que

⁴⁷⁶ Entrevista a Daevid Allen. Realitzada el dia 28 de setembre de 2012..

⁴⁷⁷ Merino, Fernando (1996): *Cabello de Ángel: el pop-rock en Baleares (1977-1996)*. Bitzoc, Palma, p.37.

⁴⁷⁸ Turtós, Jordi (Dir): *Les Illes escollides: un viatge cap a la llibertat*. Emès al programa Sputnik (C33), 2008.

⁴⁷⁹ *Ibidem*.

esperan ver realizado (...) Para ellos, el acto conyugal es libre, como los animales. Organizan sus “party”, que consiste en reunirse hombres y mujeres, de una forma primitiva. “¿Por qué no ir desnudos, si es como nacemos? La ropa, sólo es para defendernos del frío” (...) No creen en la guerra. “Eso es cosa que crean los poderosos para ser más poderosos. Pero ellos no van a la guerra: los que mueren son el pueblo”. A su manera viven felices. ¿Quién sabe?”⁴⁸⁰.

Allen se'n tornaria a França, per enregistrar amb Gong alguns discs que, amb el temps, han esdevingut importantíssimes referències per a la música experimental europea, com ara *Camembert Electrique* (1971), *Flying Teapot* (1973) i *Angel's Egg* (1973). Tornaria l'any 1974, creant una nova versió del seu Banana Moon Observatory, des d'on s'enregistrarien àlbums com *Good morning* (1976), *Brossa d'ahir* (1977) de Pep Laguarda i Tapineria, o *Licors* (1977), de Pau Riba.

5.2. Els nous sons dels anys seixanta.

“Se trata de suplantar las locuras de la juventud, el gracerío, el buen humor y tantas otras cualidades, por la grosería, el desprecio a lo establecido, la inmoralidad social y, sobre todo, la pseudopersonalidad. Pseudopersonalidad que se refleja en los “ídolos” de ciertos sectores juveniles”.

Joan Antoni Moll

La segona meitat dels anys seixanta està marcada per l'aparició i posterior consolidació de nous estils musicals que penetraren amb més rapidesa a Mallorca mitjançant el turisme. Es tractava de noves tendències que suposaven una alternativa força atractiva respecte altres gèneres que, com el beat o el twist, s'havien acabat comercialitzant excessivament via els mitjans de comunicació. “La construcción del underground, la psicodelia y el rock español de vanguardia en los últimos sesenta (...) fue un milagro. Por orfandad, marginación y desamparo, un auténtico milagro”, escribia Vicente Fabuel al magazine *Rockdelux*. “En los años sesenta, las triunfantes oleadas desideologizadas del beat y el yé-yé (...) fueron tildadas por el franquismo mediático de equívocas y pactistas con las músicas extranjerizantes invasoras, los pocos y valientes sonidos progresivos hispanos que a partir de 1968 se atrevieron a hacer hilo vital con la generación internacional de Woodstock acabaron resultando sospechosos para todo el mundo”⁴⁸¹.

Poc se'n sabia d'aquells nous estils musicals que començaven a impactar entre els joves: les poques notícies que arribaven venien gràcies a una sèrie de revistes musicals (*Disco-express*, *El Musical*, *Mundo Joven*, *Fans*, *Discóbolo*...) que troben en la segona meitat dels anys seixanta el seu gran període d'esplendor i que, segons Fabuel, “fueron capaces de dar cancha, cobijo y eco a los esforzados sonidos psicodélicos de

⁴⁸⁰ *Última Hora*, 5 de setembre de 1968, p. 8.

⁴⁸¹ *Rockdelux*, núm. 223, novembre de 2004, p. 24.

aquellos días”⁴⁸². De la mateixa forma, sorgeixen a Palma una sèrie de comerços on trobar pòsters i altres motius decoratius relacionats amb la música, com els que es podien trobar a la Llibreria Tous, situada a la plaça Cort.

La psicodèlia, el soul, el rhythm and blues o fins i tot el hard rock esdevenen com a noves expressions d’una joventut en ple canvi que, sovint, es trobarà amb reaccions de rebuig i oposició. Un exemple força evident és el de Joan Antoni Moll, autor de l’article “Música y ritmos modernos... ¡Sí! Pseudopersonalidad... ¡No!”, publicat al *Diario de Mallorca*:

“Puede que sea al fin y al cabo regar sobre mojado pero... La juventud actual, me refiero a esa juventud que es más “niñez prolongada” que otra cosa, se viene quejando de la incomprensión de los “mayores”, incomprensión que ven reflejada, mayormente, en su reprobación más rotunda hacia diversos movimientos juveniles de los últimos tiempos (...) Se trata de cosas más graves (...) Se trata de suplantar las locuras de la juventud, el gracerío, el buen humor y tantas otras cualidades, por la grosería, el desprecio a lo establecido, la inmoralidad social y, sobre todo, la pseudopersonalidad. Pseudopersonalidad que se refleja en los “ídolos” de ciertos sectores juveniles. Siempre han existido los “fans”, pero que la historia recuerde jamás se admiró al maloliente, desarrapado y repugnante sujeto, reflejo de la más baja escoria de la tierra. Si el joven quiere crearse una personalidad derivada de un ídolo, por qué no buscarla en imitar a quienes posean una cualidad, incluso la belleza, y no pretender convencer que son felices imitando modos de quienes, que es realmente lo triste, se aprovechan de la estupidez. Sí, eso he querido decir, la ESTUPIDEZ con mayúsculas de cuatro nenas y nenes sin un ápice de personalidad”⁴⁸³.

Certament, el seu impacte sociològic fou menor que el del beat o el rock and roll, però les novetats que incorporen estils com el soul, l’ska o el rock psicodèlic ens ajuden a entendre millor el procés de transformació pel qual estaven passant els joves d’aleshores.

5.2.1. La psicodèlia.

“Tocar cançons psicodèliques a les verbenes era impensable... Era una música massa avantguardista per un lloc on encara la gent demanava pasdobles”.

Miquel Pieras

A principis de 1966 arribava a les botigues de Mallorca *Rubber soul*, un àlbum on els Beatles començaven a allunyar-se del seu so primerenc per oferir un nou registre musical més experimental que, amb el temps, s’interpretà com un dels primers exemples de música psicodèlica. A aquests moments, els quartet de Liverpool era força respectat i mostra d’això fou el disc aconseguís una valoració positiva entre els diferents crítics musicals mallorquins. “Su nuevo disco es completamente diferente de todos los que han

⁴⁸² *Rockdelux*, núm. 223, novembre de 2004, p. 24.

⁴⁸³ *Diario de Mallorca*, 6 de novembre de 1966, p. 23.

hecho por ahora: es más suave, más musical, más comercial. E incluso usan instrumentos que nunca habían usado, como la cítara”, escribia Miguel Soler. “*Rubber soul* es un disco muy variado (...) *Alma de goma*: un alma que se extiende por cuatro individuos y que se adapta a cada una de sus ideas, pero que no deja de ser siempre la misma alma inconfundible de The Beatles”⁴⁸⁴.

A l’hora de fixar els inicis de la psicodèlia a Mallorca cal situar com a punt de partida l’arribada del conjunt català Los Nivram, una de les primeres formacions de la seva generació en deixar enrere els elements típicament ie-iés per introduir paulatinament una sèrie d’elements més propis del garage i el rhythm & blues que alguns han interpretat com “protopsicodèlics”⁴⁸⁵. Formats a Granollers a mitjans de 1963 pels tres germans Mauri, fou aquell 1966 quan part dels seus membres foren destinats a Mallorca per complir amb el servei militar; per tal de no interrompre la bona ratxa professional del conjunt, es traslladen a l’illa per iniciar una nova etapa musical, aprofitant que a Mallorca la música en directe era un negoci creixent i pròsper.

Los Nivram debutaren a Mallorca l’11 de juny de 1966 a la Plaça de Toros de Palma, a un espectacular festival beat on, apart d’ells, hi actuaren els conjunts catalans Lone Star i Los Salvajes, i els mallorquins Los Beta, Los Talayots i Los Guantes Negros. No obstant això, el seu enlairament a l’illa es produeix després d’haver signat un contracte amb la discoteca palmesana Toltec, un nou escenari que començava a destacar per oferir uns concerts que connectaven més amb l’avantguarda musical europea o nord-americana que no pas amb la comercialitat de la ràdio i la televisió espanyola. L’activitat de Los Nivram a Mallorca fou molt intensa entre 1966 i 1967, i mostra d’això és la gran quantitat de concerts que van fer a escenaris com el Teatre Líric, Tagomago, Rodeo, Bacomo, Golf Club o la discoteca Magala, de Cala Millor. “Vingueren aquí sense saber que es quedarien”, diu Pere Obrador. “No se’n tornaren a Catalunya perquè, a aquells moments, a Mallorca, hi havia molta feina”⁴⁸⁶.

A principis de 1967, just quan *Revolver* dels Beatles era el disc més venut a Mallorca, a la premsa illenca apareix per primera vegada la paraula “psychedelic”; fou a un article sobre el grup americà The Mothers Of Invention, a càrrec de Miquel Soler:

“Estos tipos tan extravagantes acaban de lanzar en Inglaterra, claro, un nuevo estilo de canción: “psychedelic. Al parecer, el “psychedelic” consiste en que los Mothers Of Invention” interpretan melodías muy sentimentales sobre ellos mismos. No sabemos qué acogida tendrán, ni cuál es su virtud, si la tienen. Lo que no me negarán es que los “madres” estos tienen una pinta como para encontrárselos a media noche en una callejuela oscura”⁴⁸⁷.

⁴⁸⁴ *Última Hora*, 7 de gener de 1966, p. 5.

⁴⁸⁵ *Foragitats*, núm. 5, primavera de 2007, pp. 5-9.

⁴⁸⁶ Entrevista a Pere Obrador. Realitzada el dia 27 de setembre de 2011.

⁴⁸⁷ *Última Hora*, 17 de febrer de 1967, p. 10.

Poc després, el popular locutor va refer la descripció d'aquella nova forma d'entendre la música: “Semanas atrás les hablé de un extraño grupo denominado “The mothers of Invention”, escriu Soler. “Ellos traían consigo un nuevo estilo musical al que llamaban “psychedelic”, que parece representar algo así como una efusión emocional, salvaje, frenética, desatada. Está basada en los blues tradicionales que es interpretada con todas las variaciones que la moderna instrumentación eléctrica puede producir. Al parecer, este estilo musical está imponiéndose a paso agigantado”⁴⁸⁸. Més breument, Miquel Vives, des del *Baleares*, definia el “psychedelic sound” com “la libre expansión del pensamiento musical”⁴⁸⁹.

La primavera de 1967, les botigues mallorquines reberen els primers discs psicodèlics: l'emblemàtic *Freak out!* de The Mothers Of Invention i els primers EP's de The Blues Magoos. Van ser uns àlbums que passaren força desapercebuts entre la joventut local; en primer lloc, perquè arribaren en tirades molt reduïdes; en segon lloc, perquè no van gaudir de pràcticament promoció i, finalment, perquè van ser fortament eclipsats quan els Beatles publiquen el que, per molts, és la seva gran obra mestra: *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*. Les primeres còpies que arribaren a Mallorca es van posar a la venda a juliol d'aquell 1967 i fins desembre del mateix any fou el disc més venut a les Illes Balears, tal i com s'observa a les diferents llistes de vendes publicades als diferents mitjans⁴⁹⁰. No obstant, el jovent mallorquí acudeix a comprar-lo no atret per la nova orientació psicodèlica sinó més aviat per la forta influència cultural que exercien els Beatles des de feia anys. Armando Pomar recorda la publicació d'aquell àlbum: “Els mallorquins estaven acostumats a aquelles cançons dels Beatles fàcils de cantar, tipus “Love me do”, o les més lentes i suaus. Però després, amb “Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band”, visquérem una revolució. És a dir; de les cançons bones d'escoltar, de quatre acords agradables i repetitius que entraven tot d'una al cervell, passem a sentir guitarres amb sonoritats diferents, sons orquestrals, un missatge més complicat... Alguna cosa havia canviat a la música, tot i que no érem conscients”⁴⁹¹.

Però hi hauria una banda que marcaria època i que, ben aviat, seria imitada a nivell internacional: els anglesos Pink Floyd. El 22 de juliol de 1967 trobem la seva primera –i breu– aparició a la premsa balear, a un petit article on es destacava el gran

⁴⁸⁸ *Última Hora*, 22 de març de 1967, p. 14.

⁴⁸⁹ *Baleares*, 1 de juliol de 1967, p. 10.

⁴⁹⁰ El músic Pere Obrador recorda: “Quan un disc sortia a la venda i, finalment, arribava a Espanya, podien passar un bon grapat de mesos. Teníem un amic nord-americà, un tal Foster, que vivia amb son pares a Deià: ell rebia directament dels Estats Units LP's mesos abans que poguessin ser descoberts pels joves espanyols. Un parell de dies després de la seva publicació, ens va donar una còpia de *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*. Corrent, el varem dur al programa que Miguel Soler feia a Ràdio Mallorca, per presentar-lo com a gran primícia internacional. Segur que va ser la primera vegada que aquell disc es va escoltar a Mallorca” (Entrevista realitzada el dia 27 de setembre de 2011).

⁴⁹¹ Entrevista a Armando Pomar. Realitzada el dia 14 de febrer de 2011.

èxit del quartet a Anglaterra amb el single “See Emily Play”⁴⁹²: “El salto más destacado aparte de Los Beatles, es el del joven grupo Pink Floyd, perteneciente al estilo “psychedelic” que avanza vertiginosamente hacia los primeros lugares”⁴⁹³. Malgrat el seu augment de popularitat a nivell internacional, a Mallorca era un grup absolutament underground, seguit únicament per residents estrangers.

L’impacte de la psicodèlia entre 1966 i 1967 fou reduït i limitat; no obstant, a partir de 1968 es pot afirmar que l’estil penetra amb certa força. Aquell any es documenten dos fets força destacables que, d’alguna forma o una altra, marquen l’arribada oficial de la psicodèlia a Mallorca. Per una banda, es celebrà el I Psychodelic Festival, celebrat al Teatre Balear el diumenge 31 de març amb Miguel Soler com a presentador⁴⁹⁴. La màxima atracció fou el grup català Los Gatos Negros, considerats com a un pioners d’aquest estil a l’Estat Espanyol, acompanyats per grups locals com Combinación 6, Los Lagartos, El Harlem i Equipo 55.

L’altre gran esdeveniment fou la inauguració de Sgt. Peppers, el 15 de juliol; es tractava de la primera discoteca de decoració i ambientació psicodèlica, tant a Mallorca com a la resta de l’Estat. Inaugurada amb una espectacular actuació de la Jimi Hendrix Experience, a partir de l’estiu de 1968 la nova sala es va convertir en el nou punt de referència a Ciutat: “No crec que tot allò sortís a partir del Sgt. Peppers, perquè abans ja hi havia el Toltec i el Rodeo. Però, amb aquella nova sala, es pot dir que la plaça Gomila i voltants s’havia convertit, per dir-ho d’alguna forma, en el centre psicodèlic de Mallorca”, afirma Pere Obrador⁴⁹⁵. Després de l’èxit de la gala benèfica “Psychodelium Show”, celebrada la nit de l’11 d’agost de 1968, altres locals palmesans intentaren seguir les passes de Sgt. Peppers incloent a la seva publicitat que fes referència a la moda psicodèlica: és el cas de Golf Club (“*El club-discoteca más psicodélico de Europa*”), Ven y Ven (“*¡Con pista de acero psicodélica!*”) o la famosa Barbarela (“*¡Con luz octogonal y sonido psicodélico!*”).

A nivell musical, la influència del rock psicodèlic es percep a poquíssims grups mallorquins: els pocs exemples es concentren a Palma, on hi havia més discoteques i també un major número de públic potencial. “Els grups de la Part Forana eren d’una altra pasta”, continua Obrador. “La psicodèlia era massa llunyana a ells, i més aviat seguien les passes de Los Javaloyas. En canvi, Palma era el centre d’una música més avançada, però tampoc massa compresa entre el públic mallorquí”⁴⁹⁶. Per la seva part, Miguel Pieras i Manolo Marí narren aquesta transició cap a noves sonoritats de la següent manera:

⁴⁹² La publicació del single “See Emily play” estava prevista per setembre, però va veure finalment la llum a principis de novembre de 1967 (*Última Hora*, 27 d’octubre de 1967, p. 17).

⁴⁹³ *Última Hora*, 22 de juliol de 1967, p. 20.

⁴⁹⁴ A la publicitat de l’esdeveniment llegim: “*Psychadelic: la màgica palabra que hace vibrar de entusiasmo a la juventud! Con Los Gatos Negros, con su gran show psychadelico*”.

⁴⁹⁵ Entrevista a Pere Obrador. Realitzada el dia 27 de setembre de 2011.

⁴⁹⁶ *Ibidem*.

“A finals dels anys seixanta, el xip estava canviant. Una sèrie de grups s’estancaren, els que nosaltres anomenàvem patxanguers. Només feien feina els hotels i la música que tocaven era molt comercial, limitada únicament per que els clients ballessin. Però després, hi havia altres grups amb una ambició major. Canviarem el xip i, amb ell, els nostres instruments, el repertori, la indumentària... Començarem a deixar-nos els cabells més llargs, a posar-nos calçats amb plataformes i pantalons acampanats. Just a aquells moments passà una cosa fabulosa: molts de grups deixarem d’actuar als hotels, sales de festes i verbenes per fer feina, única i exclusivament, a les discoteques. Ser músic a una discoteca era una feina fabulosa: podies tocar les cançons que tu volies. En canvi, tocar cançons psicodèliques a les verbenes era impensable... Era una música massa avantguardista per un lloc on encara la gent demanava pasdobles”⁴⁹⁷.

“Els Z-66 erem un grup de discoteca, però tot i així ens varen cridar de moltes verbenes. Més d’una vegada varem tenir problemes pel nostre repertori: normalment la resta de grups hi tocaven melodies, hits d’estiu i cançons de tota la vida, però noltros tocàvem un repertori amb el que el públic, de vegades, ens acabava pitant i dient de tot. La gent volia ballar: no entenia de cap manera que féssim cançons de The Doors”⁴⁹⁸.

El conjunt que marcà més clarament la transició del beat a la psicodèlia foren els Z-66: certament, la seva música era una barreja d’elements del soul, el rhythm & blues, i la psicodèlia més suau, influïda per grups capdavanters com The Doors, Vanilla Fudge o The Move. “Ens varem nodrir de tot allò que sonava a Sgt. Peppers”, afirma el seu bateria, Manolo Marí. “Descobrirem a The Doors, Jimi Hendrix, Creedence Clearwater Revival, molt de soul tipus James Brown o Otis Redding... Eren grups i artistes que ningú de Mallorca coneixia, i els Z-66 varem començar a tocar els seus temes”⁴⁹⁹. “Z66 suposaven un canvi fort a la música mallorquina. Tant, que fins i tot a mi em costà assimilar-ho”, explica el seu primer manager, Sandro Fantini. “Es deia a aquells temps que, per triomfar, els grups havien de fer música comercial. El que ells feien era música que no era comercial, però sí que era bona música. Jo diria que anaven cinc anys avançats a la resta de grups mallorquins. Aconseguiren ser uns ídols absoluts a Mallorca, però triomfar a la Península els hi va costar molt més. A Madrid o Barcelona tenien més assimilada la música accessible de Los Mustang, Los Sirex o Los Diablos... En canvi, els Z66, amb aquella música que roçava la psicodèlia, eren aleshores un grup únic a Espanya”⁵⁰⁰.

De forma insòlita, dos grups grup que no tenien res a veure amb l’avantguarda musical d’aleshores es van avançar a tota la resta dels seus companys generacionals enregistrant i publicant dues cançons que podríem considerar com els primers exemples

⁴⁹⁷ Entrevista a Miquel Pieras. Realitzada el dia 18 de maig de 2011.

⁴⁹⁸ Entrevista a Manolo Marí. Realitzada el dia 1 de juny de 2011.

⁴⁹⁹ *Ibidem*.

⁵⁰⁰ Entrevista a Sandro Fantini. Realitzada el 13 de setembre de 2011.

de la protopsicodèlia mallorquina. Per una banda, els palmesans Four Winds & Dito enregistraren l'any 1966 "Recuerda", una versió del "Turn, turn, turn" de The Byrds, un dels primers intents d'acostar el so de la costa californiana a Espanya: "No sabíem qui eren The Byrds", afirma el seu bateria Jordi L. Pando. "La companyia ens va donar aquesta cançó per fer una versió en espanyol. La veritat és que sona diferent a tot el material que enregistrem els Four Winds"⁵⁰¹. Posteriorment, a l'hivern de 1967, els manacorins Los 5 del Este enregistraren una versió del "(We Ain't Got) Nothing Yet", de The Blues Magoos, que ells van traduir com "Nada Todavía". Es tracta de dos exemples puntuals, autèntiques rareses dins les trajectòries discogràfiques d'ambdues formacions musicals, i molt especialment en el cas dels segons: ni varen acostar-se al moviment ni tornaren a fer un experiment semblant els anys següents d'activitat.

Un any després, a desembre de 1968, els Z-66 –cada cop més lligats al soul– farien el seu major apropament a la psicodèlia amb l'edició del single "Morning Dew", una versió de Bonnie Dobson que fou popularitzada pels nordamericans Grateful Dead l'any anterior. Aquesta insòlita versió dels Z66 esdevé una de les primeres cançons psicodèliques enregistrades a l'Estat Espanyol. A a crítica del single llegim:

"La canción base del disco ofrece una inagotable serie de efectos e ideas que hablan muy en favor de los productores y arregladores de la canción. Un clima muy a lo Ennio Morricone aporta un evidente interés desde el punto de vista técnico (...) Será una canción de entrada popular lenta, pero firme, pues se trata de un tema importante y bien desarrollado"⁵⁰².

L'altre grup mallorquí que també, de forma eventual, orientà el seu so cap a la psicodèlia nord-americana van ser Los Beta amb la publicació del single "Misión Hiroshima" (1969). Amb aquesta versió de The Animated Eggs, els palmesans semblaven oblidar el seu passat comercial i obrir una nova etapa a la seva carrera. "Aquesta cançó marcà un abans i un després a la carrera de Los Beta", diu el seu baixista, Miquel Pieras. "Deixarem enrere el "Porrompompero" i la música patxanguera per provar coses noves. Donarem un poc la volta al nostre so"⁵⁰³.

Analitzant l'escena musical mallorquina de la segona meitat dels anys seixanta, no hi trobem a cap grup psicodèlic al cent per cent: el rastre d'aquest nou estil queda únicament representat per una sèrie de grups –apart dels abans esmentats cal afegir a Los Brujos, Mauris Set o Los Chers– que incorporaren alguns trets, estètics o musicals, però sense massa repercussió comercial amb l'excepció dels Z-66, un cas apart dins la crònica musical de l'illa.

⁵⁰¹ Entrevista a Jordi L. Pando. Realitzada el dia 29 de setembre de 2011.

⁵⁰² *Última Hora*, 21 de desembre de 1968, p. 21.

⁵⁰³ Entrevista a Miquel Pieras. Realitzada el dia 18 de maig de 2011.

5.2.2. El soul i rhythm and blues.

“Llorenç es va passar pràcticament un any tancat a dintre de la seva habitació, escoltant a James Brown, Otis Redding i altres artistes negres. Això marcà fortament la seva forma de cantar i entendre la música”.

Jaume Salom

El soul fou una de les grans novetats que s’incorporà a la música mallorquina de la segona meitat dels seixanta. Aquest gènere, d’origen nord-americà, ja contava amb tota una sèrie d’artistes que, a la dècada, havien ajudat a engrandir i popularitzar l’estil per tot arreu del món, com Sam Cooke, James Brown, Otis Redding, Wilson Pickett o Aretha Franklin. No obstant, l’any 1967, coincidint amb el moment històric en el qual la població afroamericana es bolcava en la lluita per l’igualltat dels drets civils, el soul i el rhythm and blues es popularitzen amb força tant pels Estats Units com pel Vell Continent. Aleshores, Motown es consolidava com el major segell discogràfic d’una indústria en plena expansió: els seus primers discs arribaren oficialment a Mallorca a finals de 1966, amb el single “Reach Out, I’ll Be There” de The Four Tops. “*¡Por fin! ¡Llegó la sensación de ahora: el sonido Motown!*”, es llegia als anuncis publicats per diferents mitjans locals.

La irrupció del soul al panorama musical espanyol provocà el sorgiment d’una sèrie de conjunts que començaren a reivindicar aquestes noves influències, incorporant seccions de vent a la seva formació: Los No (Barcelona), Los Pop-Tops (Madrid) i Los Canarios (Las Palmas) foren els pioners a l’hora d’introduir el soul i el rhythm and blues tant a l’Espanya. En el cas de Mallorca, passà el mateix que amb la psicodèlia: el seu impacte es limità a la zona de Palma, i més concretament a les places Gomila i Mediterrani, on es concentraven els locals més avantguardistes.

El primer grup mallorquí en reivindicar de forma clara aquesta nova tendència van ser els Z-66: Llorenç Rosselló (veu), Vicenç Caldentey (guitarra), Pep Noguera (teclat), Manolo Martínez “Ness” (saxo), Leopoldo González (baix) i Manolo Marí (bateria). El seu vocalista –més conegut pel seu nom artístic, Lorenzo Santamaría– fou un dels primers mallorquins en entrar en contacte amb el món del soul. “Rebia, suposo que de l’estranger, discs d’artistes que ningú més de l’illa coneixia”, explica Jaume Salom. “Es va passar pràcticament un any tancat a dintre de la seva habitació, escoltant a James Brown, Otis Redding i altres artistes negres. Això marcà fortament la seva forma de cantar i entendre la música”⁵⁰⁴. Però els Z-66 presentaven altres trets destacables apart d’un vocalista trencador com Santamaría: seguint la tradició del soul i el rhythm and blues, incorporaren una secció de vent en forma de saxo. Això era un fet força significatiu, perquè cap grup modern de la Mallorca d’aleshores incloïa instruments de vent, exceptuant les poques orquestrines actives des de la passada dècada.

⁵⁰⁴ Entrevista a Jaume Salom. Realitzada el dia 29 de novembre de 2011.

A partir de 1967, els Z-66 comencen a renovar musicalment l'escena mallorquina introduint una sèrie de sons que, definitivament, els allunyaven del beat anglès per apropar-los a la música nord-americana. Tot i no tractar-se d'una música comercial –en el sentit del que s'entenia per “comercial” aleshores– el seu èxit a Mallorca fou aclaparador: “El soul and roll castigador llegó con los Z-66”, subratlla Fernando Merino a *Cabello de Ángel*. “Fueron unos adelantados y no solamente a nivel local. También se colocaron en el grupo de cabeza a escala nacional apostando por (...) James Brown, Wilson Pickett o el “When a man loves a woman” de Lewis y Wright. Lo hicieron cuando en la feria del disco solicitado continuaban vigentes las costumbres de los 50 y cuando todavía se vivía el apogeo de todos los porrompomperos. Cuando se continuaba bailando agarradito con el runrún interminable de las baladas de tergal”⁵⁰⁵.

Així, després d'ells i clarament influenciats pel seu so i la seva estètica, apareix un boom de conjunts com Los Álamos, Los Cónsules, Expresión 5, Revelación 69 (posteriorment anomenats Revelación Soul), Los Mauris / Mauris Set, els efimers Los Souls i, molt especialment, Los del Sol i Los Condes. Miquel Villalonga, guitarrista de Expresión 5, explica com el seu so començà a evolucionar del beat i el pop al soul gràcies a la contribució de Tomeu Peña: “En Tomeu era un cabronet que escoltava Radio Luxemburgo, una emissora belga. Hi donaven uns programes de música molt bons i una vegada sonava allà una cançó, segur que tres mesos després seria un èxit a Espanya. En Tomeu enregistrava de nit molts d'aquells programes a una casset i, en funció d'allò que sonava, acabàvem construint un nou repertori. Ell no tenia cap problema en escoltar una cançó, agafar-la i montar-la en un parell de minuts. Així, varem ser els primers de Mallorca en tocar moltes cançons que cap altre grup coneixia”⁵⁰⁶.

El final de la dècada marca l'aparició de Harlem, una banda on hi coincidiren dos dels músics més importants i influents de la història de la música moderna a Mallorca: Tomeu Peña (guitarra, saxo baríton) i Joan Bibiloni (guitarra). Completen la formació Carles Gil (veu), Macià Verger (saxo), Jaume Amengual “Jimmy” (baix) i dos dels posteriors components dels exitosos Falcons, Pep Portell (teclat) i Rafel Aguiló (bateria). Bibiloni recorda la seva introducció a l'estil de la següent manera: “Vaig descobrir tot el soul d'aquella època mitjançant altres músics de l'illa, que em deixaven discs. Aretha Franklin, Otis Redding, James Brown... La increïble veu de Steve Winwood! Tot allò era meravellós! Tots els músics ens anàvem contant i passant aquell material que ens tenia enlluernats!”⁵⁰⁷. Per la seva part, Tomeu Peña recorda la seva experiència amb Harlem amb les següents paraules: “Jo tenia la curolla de que havíem de sonar moderns, però també professionals. Érem molt joves, però uns autèntics

⁵⁰⁵ Merino, Fernando (1996): *Cabello de Ángel: el pop-rock en Baleares (1977-1996)*. Ed. Bitzoc, Palma, pp. 34-35.

⁵⁰⁶ Entrevista a Miquel Villalonga. Realitzada el dia 19 d'abril de 2011.

⁵⁰⁷ Entrevista a Joan Bibiloni. Realitzada el dia 1 d'abril de 2011.

músics: tots cantàvem i tots teníem bona veu. No havia cap grup a Mallorca que sonés com el Harlem a aquella època!”⁵⁰⁸.

A l'aparició d'aquests grups s'hi afegeix la celebració d'una sèrie de festivals i grans espectacles a partir de 1969 que ajuden a consolidar la popularitat de l'estil entre el jovent illenc. El primer festival dedicat íntegrament al soul es celebrà el 6 de gener a la discoteca Bacomo: el “Festival Soul 69” va reunir les actuacions de Los Mauris, Los del Sol i Los Bohemios. El 13 de juliol del mateix any, Sgt. Peppers celebrà el seu primer aniversari amb una gran gala soul amb els Z-66, Los Condes i Los del Sol, juntament amb Ernie Garret, The Alphabets, Little John & The Shadlocks, Nuevo Renacimiento i Vin Cardinal & The Queens.

Només uns mesos després, el 9 de setembre, la Plaça de Toros de Palma fou escenari de l'espectacle “Festivales del Soul”, on hi actuen una sèrie d'artistes i conjunts nord-americans i canadencs que, tot i no ser excessivament populars, aconseguiren mobilitzar un bon grapat de joves mallorquins. Era evident, donc, que a aquells moments el soul era un estil molt més popular entre el públic local que no pas d'altres, com el hard rock o la psicodèlia. Per la seva part, Barbarela s'acabaria consolidant com el gran bastió del soul i del rhythm and blues contractant, entre 1969 i 1970, a tota una sèrie d'estrelles com Wilson Pickett, J.J. Jackson, The Needles, Arthur Conley, Henry Stephen, Eddie Lee Mathison o Barbara and Soul System, entre molts d'altres.

5.2.3. El hard rock.

“Ya no queríamos ser como los Beatles: nos iba otro tipo de música y queríamos algo que sonara más fuerte, más contundente”.

Luís de la Sierra

Dins del més estricte underground, començà a gestar-se una nova tendència musical a l'Estat Espanyol influïda directament pels grups anglosaxons d'avantguarda: el blues elèctric, el rock and roll i la psicodèlia acabaren per convergir en una nova forma d'entendre la música, en un rock més dur, contundent i distorsionat que, posteriorment, es denominà hard rock. Fou un moviment gestat a finals dels seixanta i que tindria com a pioners a Jimi Hendrix, Blue Cheer o Grand Funk Railroad als Estats Units, i a Cream, Led Zeppelin i Deep Purple a Anglaterra.

A un primer moment podria semblar que Mallorca era totalment aliena a aquest estil, desconegut i impopular, però mitjançant els anuncis publicitaris de les botigues locals es documenta l'arribada entre 1969 i 1970 de discs del segell Atlantic de mà de la filial seva Hispavox: la música d'Iron Butterfly, Allman Brothers Band, Cactus o Led Zeppelin estava a l'abast del públic mallorquí. Aquests darrers foren els més populars entre el públic mallorquí: a maig de 1970, el single “Whole lotta love” arribava al número 8 de les llistes d'èxits a l'illa. També s'ha destacar el gran èxit dels anglesos Deep Purple: aconseguiren a Mallorca un insòlit número 1 entre novembre i desembre

⁵⁰⁸ Entrevista a Tomeu Penya. Realitzada el dia 24 de novembre de 2011.

de 1970 gràcies al single “Black night”, per sobre d’artistes espanyols com Nino Bravo, Víctor Manuel o Los Diablos. “El nombre de Deep Purple ya está asociado al éxito a escala internacional”, diu un article d’*Última Hora*. “Su single, con el tema “Black Night” (“Negra noche”) y su álbum “In rock” bate records de venta en muchos países. En Mallorca ambos discos obtienen acogida, en especial “Black night” que desde hace dos semanas es número uno en la isla”⁵⁰⁹. Igualment destacable –i insòlita– és la gran acollida que va tenir el single “Paranoid”, dels anglesos Black Sabbath: entre el 28 de desembre de 1970 i el 16 de gener de 1971, va aconseguir entrar al *Top-10* de discs més venuts a l’illa enmig de noms com els de Luís Aguilé, Los Javaloyas o Fórmula V. Mai abans, una proposta musical tan obscura i distorsionada havia aconseguit una resposta tan bona per part del públic local.

No obstant aquestes excepcions puntuals, el hard rock era un estil impopular a Mallorca, però en cap cas desconegut. “Mallorca iba mucho más adelantada en materia musical, como podría estarlo cualquier gran capital española. Los discos de hard rock no eran muy populares, pero podías encontrar algunos en Casa Buades y Radio Borne”, afirmava el músic Luis de la Sierra⁵¹⁰. Amb poca presència tant a la ràdio com a la televisió, la popularització del hard rock entre els mallorquins va trobar una gran dificultat tècnica: pràcticament no hi havia aparells a Mallorca que imitessin el so distorsionat de la guitarra. El músic Luis de la Sierra recorda al respecte:

“La primera vez que oí un tema con distorsión fue el “Satisfaction”, de los Rolling Stones. Nos quedamos pensando: “¿Y ese sonido? ¿Es un saxofón?”. No sabíamos lo que era, hasta que tiempo después nos enteramos de que ese sonido distorsionado lo creaba un pedal para la guitarra. Y, claro, en aquellos momentos no había ninguno en Mallorca... y si lo había, era tan extremadamente caro que ningún guitarrista se lo podía permitir”⁵¹¹.

Tot i aquest inconvenient, a Mallorca es gestà un petitíssim moviment vinculat amb el hard rock: la primera banda mallorquina que es pot relacionar amb aquest moviment foren Los Brujos: Pep Riera (veu), Bartomeu Genovard (guitarra), Pau Taura (baix) i Jaume Muntaner (bateria). A dia d’avui, no se’ls pot considerar com un grup de pur hard rock, ja que dins del seu repertori hi havia cançons molt properes al beat o al soul: no obstant això, a una data tan primerenca com 1968 eren pràcticament els únics a Balears –i dels pocs a Espanya– que s’atrevien versions de Blue Cheer, Steppenwolf o Cream⁵¹².

Los Brujos van ser una banda professional però, per contra, en trobem d’altres que reforcen la imatge del hard rock com a estil minoritari. L’exemple més evident és el del quartet Iceberg, formats aquell mateix 1968; es tractava d’un conjunt amateur,

⁵⁰⁹ *Última Hora*, 1 de desembre 1970, p. 9.

⁵¹⁰ Entrevista a Luis de la Sierra. Realitzada el dia 6 de juny de 2011.

⁵¹¹ *Ibidem*.

⁵¹² *Diario de Mallorca*, 8 de febrer de 1969, p. 8.

format per estudiants que ni tan sols havien arribat a la majoria d'edat: Toni Colomar (veu), Luís de la Sierra (guitarra), Martí Bauzà (bateria) i Rafa Alcover (baix). Estaven clarament influenciats pel hard rock, interpretant versions de Steppenwolf, Free i molt especialment, dels Grand Funk Railroad. Així ho recorda el seu guitarrista, Luís de la Sierra:

“Fueron nuestra mayor influencia. Prácticamente hacíamos versiones de sus dos primeros discos, especialmente del segundo, el rojo. Ese disco fue un gran impacto para unos chavales como nosotros en esa época. De diez temas que a lo mejor tenía el disco, nosotros tocábamos unos siete u ocho. Además, el sonido de Grand Funk o Cream era fácil de imitar, al tener solo una guitarra. No doblaban las guitarras, ni tenían una rítmica o un órgano. Para sacar la canción era mucho más sencillo, y si la tocabas bien, te salía prácticamente clavado. Ya no queríamos ser como los Beatles: nos iba otro tipo de música y queríamos algo que sonara más fuerte, más contundente”⁵¹³.

Un altre exemple de pioners del hard rock a Mallorca fou el grup manacorí Dandy's Boys, format l'any 1965 per Tomàs Bauzà (veu), Pep Sunyer (guitarra), Miquel Moll (guitarra), Salvador Sagrera (baix) i Joan Obrador (bateria). A *Paradise of Love*, el músic Tomeu Matamalas ens conta alguns detalls d'aquesta banda que, al igual que Los Brujos i Iceberg, versionejava la música dels canadencs Steppenwolf:

“Era un conjunt una mica diferent de tots els altres perquè, a més de tenir un repertori adequat als hotels on anaven a tocar, disposaven d'un altre repertori alternatiu, bastant més fort i atrevit; quasi subversiu, ens podríem dir. Aleshores, a aquest tipus de música li solíem dir “brusca”. Fer “brusca” era fer cançons desconegudes tirant a dures i renoueres. Això a part, el seu aspecte era també més subversiu i provocador que el de la majoria de grups manacorins. Encara que començaren trajeats i amb corbata, amb els anys es deixaren els cabells més llargs i es vestiren d'una manera més estrambòtica que tots els altres. Tenim un pòster d'ells realment inquietant. En Pep Sunyer vesteix una americana florejada i duu els cabells llargs, barbó i bigots tipus mosqueter; en Salvador Sagrera vesteix una americana florejada encara més bèstia que la d'en Pep i una mena de bufanda pel coll (...) Una de les cançons que record haverlos sentit tocar a un volum aleshores inusual era “Born to be wild”, d'un grup canadenc anomenat Steppenwolf”⁵¹⁴.

Tot i aquestes poques excepcions locals, el hard rock no va aconseguir triomfar entre el públic illenc fins pràcticament la segona meitat dels setanta.

⁵¹³ Entrevista a Luis de la Sierra. Realitzada el dia 6 de juny de 2011.

⁵¹⁴ Matamalas, Tomeu (2012): *Paradise of Love: crònica d'una època*. Món de Llibres, Manacor, p. 113.

5.2.4. L'ska.

“Tampoc érem conscients de si allò era ska o no: simplement fèiem una versió d'un tema que, aleshores, estava de moda”.

Toni Tugores

A la primera meitat de la dècada dels anys seixanta, a algunes sales de festa palmesanes s'havia anat popularitzant el calypso, un ritme caribeny procedent de Trinitat i Tobago. Tot i no ser una tendència musical massa arrelada entre el jovent mallorquí, anys després sorgí la necessitat de renovar aquests ritmes exòtics: d'aquesta forma es va introduir l'any 1966 un nou estil forjat a Jamaica a finals dels cinquanta: l'ska.

La seva introducció al mercat espanyol s'atribueix al duet mexicà Los Yorsy's, que a finals de 1965 publiquen el single “¡Qué familia!”, una versió de l'original de “Shame and scandal in the family” de Shawn Elliot. El tema –possiblement el primer exemple d'ska en castellà– aconseguix un èxit aclaparador: fou la cançó que més va sonar a Ràdio Popular a l'hivern de 1966, tot i la seva humorística lletra ataqués de la forma més innocent les bases de la família tradicional⁵¹⁵. Un any després del seu gran hit, Los Yorsy's arribaren a Mallorca per actuar a Tagomago el 12 i 13 de novembre de 1966: se'ls anuncià “El duo más original del mundo”. Aleshores, l'ska havia començat a penetrar poc a poc dins la música mallorquina fins el punt de convertir-se en una moda –tot i que efímera– dins l'estiu de 1967.

“Todos los veranos surge un ritmo, un baile que se impone al mismo tiempo que empuja a la canción que lo transporta. Para la temporada estival que se aproxima ya empiezan a surgir nuevas danzas. Una de ellas es el ska, que nos llega con la canción “Operación Sol”⁵¹⁶.

Així doncs, aquell any s'editaren les dues primeres cançons d'ska per part de dos grups mallorquins. En primer lloc, els manacorins Grupo 15 van incloure una versió de “Operación Sol” (tema original de Los 4 de la Torre) a un EP que acabaria per ser dels discs més venuts a Mallorca a juliol de 1967. En segon lloc, Los Telstars aprofitaren l'èxit de “Shame and scandal in the family” per fer una versió amb una nova lletra que, a diferència de Los Yorsy's, no arremetés contra els valors familiars⁵¹⁷. Aquest èxit també seria enregistrat per altres conjunts i artistes com Los 3 Sudamericanos, Los 3 de

⁵¹⁵ A la lletra que van fer Los Yorsy's hi trobem estrofes com la següent: “*El día en que tu mano les fui a pedir (...) tu pobre mamita se puso a llorar, tu padre la quiso entonces consolar, no pierdes una hija, le dio a entender, estás ganando un hijo que nos va a mantener...*”.

⁵¹⁶ *Última Hora*, 28 d'abril de 1967, p. 15.

⁵¹⁷ Recentment, el segell Vampisoul ha publicat el doble recopilatori *Skanish sound, Vol. 1*, dedicat als pioners espanyols de l'ska: entre artistes com Los Antifaces, Los Catinos, Los Novax o Los Go-Go, hi apareixen Los Telstars i la seva versió de “Qué familia más original”.

Castilla, Trini López, Les Surfs, Los Joys o Aníbal. “Tampoc n’erem conscients de si allò era ska o no” diu Toni Tugores. “Simplement feiem una versió d’un tema que, aleshores, estava de moda”⁵¹⁸.

No obstant, l’ska només seria una moda passatgera que no va arrelar a Mallorca: exceptuant els temes de Grupo 15 i Los Telstars, cap altra banda mallorquina o balear va mostrar influències de la música jamaicana: haurien de passar dècades fins que aquest estil comencés a arrelar entre la joventut mallorquina.

5.2.5. *Abbey Road* enlluerna als músics mallorquins.

“Quan va sortir l’*Abbey Road*... Va ser com una revelació. Varem agafar aquell àlbum i decidirem tocar-lo sencer, fil per randa. Ens va dur uns tres o quatre mesos de feina aprendre totes aquelles cançons”.

Jaume Salom.

A finals de la dècada dels seixanta, el concepte que representaven els Beatles havia estat totalment assumit a Mallorca tant pels músics com per la resta de la seva societat. Els escàndols provocats per la histèria dels seus fans o el seu tall de cabell havien quedat massa enrere, i rara vegada apareixien a les pàgines de la premsa local per motius que no fossin estrictament musicals. En aquest context es publicava, el 26 de setembre de 1969, l’icònic *Abbey Road*, una obra decisiva a la trajectòria discogràfica del quartet anglès al reunir les darreres cançons que enregistraren com a banda, poc abans de la seva dissolució oficial. Així doncs, cançons com “Something”, “Here comes the sun” o “Come together” marcaven el final del grup de Liverpool, però també el final de tota una època.

Curiosament, en plena efervescència d’altres corrents musicals –soul, psicodèlia o, fins i tot, hard rock– la publicació d’*Abbey Road* fa que bandes locals que no van conèixer de primera mà el primer boom de la beatlemania a Mallorca (1964-1966) passin a reivindicar el llegat musical que el quartet anglès deixava amb la seva darrera obra. Per això, al llarg de la present investigació s’han documentat fins a tres casos –Vulcanics, Harlem i Amigos– de grups de la Part Forana que van decidir, pràcticament a la vegada, retre un insòlit homenatge a John, Paul, George i Ringo versionejant tot el disc o bona part de les seves cançons.

El primer cas que documentem és el del conjunt santamarier Vulcanics. El seu fundador, Jaume Salom, recorda aquell experiment musical de la següent forma:

“Realment, els Vulcanics no teníem una línia musical definida: fins aquells moments havíem mesclat les cançons patxangueres, les que agradaven als turistes, amb cançons dels Beatles, dels Kinks o The Animals, que eren les que ens agradaven a nosaltres. Als quatre ens agradaven molt els Beatles, però quan va sortir l’*Abbey Road*... Va ser com una revelació. Varem agafar aquell àlbum i decidirem tocar-lo sencer, fil per randa. Ens va dur uns tres o quatre mesos de feina aprendre totes aquelles cançons, especialment la segona part del disc. Els Beatles havien passat d’aquelles cançons de

⁵¹⁸ Entrevista a Toni Tugores. Realitzada el dia 8 de febrer de 2011.

quatre acords a fer temes complexos, a nivell d'estructures i harmonies: no tots els grups podien tocar aquell material. Els Vulcanics tocarem aquell disc, però traduint-lo al castellà gràcies a un amic, en Pepe. Tot allò ens va dur una feinada. No sé si fou a finals de 1969 o ja a l'any 1970, però estrenarem al Teatre Principal aquell show. Fou un impacte gros. Poc després ens contractaren a Son Amar: tocarem de nou l'*Abbey Road* sencer i ningú ballava. La gent començà a demanar-nos el "Viva España" i "Cielito lindo". Allò fou una gran decepció pel grup: mesos i mesos de feina per no rebre cap resposta per part del públic"⁵¹⁹.

El següent cas a destacar és el dels manacorins Harlem, una banda que, tot i no haver enregistrat cap tipus de material de forma oficial, va a donar-se a conèixer per la seva barreja de soul amb altres sonoritats que, aleshores, estaven de moda. La banda, que havia sofert notables canvis de formació a finals dels anys seixanta, es reestructurava l'any 1970 en format quartet. El seu guitarrista, Joan Bibiloni, narra com decidiren incorporar bona part d'*Abbey Road* al repertori del grup, poc abans de dissoldre's:

"A finals dels seixanta, encara hi havia en Tomeu Penya amb noltros: tocava el saxo baríton, de vegades la guitarra i anava d'autèntic sex symbol. Tot i que sonàvem molt bé, el so de Harlem va millorar moltíssim, i que en Tomeu em perdoni, quan passarem a ser un quartet, amb Pep Portell, Rafel Aguiló, Jaume Amengual "Jimmy" i un servidor. Aquí matàvem: érem un súper-grup! Però allò durà poc i decidirem separar-nos. I com que anàvem a dir adéu, decidirem acomiadar-nos "a lo grande", muntant tot l'*Abbey Road*, que feia poquet que havia sortit. Ens agradaven tant els Beatles que, quan decidirem separar-nos, varem decidir fer-los aquest homenatge a ells, que també s'havien separat o estaven en procés de fer-ho. Realment, he de dir que ens aflluixarem de tocar tota aquell collage de la cara B: la deixarem anar i ens centrarem en treure "Come together", "Something", "Octopus's Garden", "Here comes the sun"... Quin gran disc que era! Tocarem a la Gruta del Pirata i després anàrem a fer el colló per Cala Millor: la gent no s'ho creia!"⁵²⁰.

Des de Manacor, Amigos fou el tercer grup conegut que decidís incorporar al seu repertori una bona part del darrer disc dels Beatles. A una entrevista radiofònica, els seus components recordaven així aquella experiència:

"Havíem escoltat molt als Beatles, als Beach Boys, als Tremeloes... Les tres o quatre veuetes que ficàvem a cada cançó eren una cosa que destacava molt: era el nostre punt fort. Per això, quan vengué a veure'ns un empresari estranger, un tal senyor Simpson, per contractar-nos varem fer una prova amb ell. Li amollarem el "Because" dels Beatles... i l'home no ens va deixar acabar-la! Havia sortit l'*Abbey Road* i pràcticament fèiem la meitat del disc. Tocàvem "Here comes the sun", que té un tres

⁵¹⁹ Entrevista a Jaume Salom. Realitzada el dia 29 de novembre de 2012.

⁵²⁰ Entrevista a Joan Bibiloni. Realitzada el dia 1 d'abril de 2012.

per quatre ficat per allà enmig. No la ballaven. Com punyetes podia ballar la gent amb allò?⁵²¹.

Aquest disc, doncs, marcava el punt i final d'una de les trajectòries musicals més exitoses i influents de tots els temps: no obstant això, uns mesos després, a maig de 1970, es publicava un darrer àlbum *–Let it be–* quasi pòstum, amb material enregistrat prèviament a un disc tan emblemàtic com mitificat com és *Abbey Road*.

5.3. La Nova Cançó a Mallorca.

“Este movimiento tiene de común a las tres regiones lo que lleva dentro de mensaje, de encauzamiento en las tradiciones populares, que eleva a categoría artística. Dentro de esta línea general, Mallorca aporta su especial idiosincrasia, que es distinta en algunos aspectos a las otras dos regiones”.

Miquela Lladó

La Nova Cançó només es pot entendre dins d'un context d'obertura política, però no només com un simple fenomen musical. Tot i que el règim de Franco continuava ferm en els seus ideals conservadors, a la dècada dels anys seixanta començà a relaxar les seves formes i permetre paulatinament la utilització de qualsevol altre expressió cultural que no fos en llengua castellana. Cert que encara existia un fort control, però la forta repressió lingüística rebuda als anys quaranta i cinquanta començava a quedar enrere i, mostra d'això, és que el català, el basc o el gallec comencen a ser utilitzats de cada vegada més al món de la música i la cultura en general.

En el cas de la llengua catalana això quedà reflectit amb la Nova Cançó, un fenomen gestat dins dels ambients burgesos de la Barcelona de finals dels anys cinquanta. Com a fenomen sociològic i subgènere musical, està àmpliament estudiada dins de l'àmbit de Catalunya, però pel que respecta a Mallorca –o, per extensió, les Illes Balears– hi manca d'un estudi complet que analitzi, de forma rigorosa i asèptica, el sorgiment i posterior impacte de la Nova Cançó entre la població illenca. Tot i així, cal destacar algunes obres de referència que inclouen bona part de la seva història i desenvolupament a nivel local, com l'essencial *25 anys de la Nova Cançó a Mallorca* (1987), de Joan Manresa, o *Crònica de la Nova Cançó* (1987), de Bartomeu Mestre.

Una primera qüestió a considerar seria la mateixa etimologia del fenomen: podem parlar de “Nova Cançó mallorquina”, en un sentit estricte de la paraula? Si ho contemplem des d'una perspectiva merament geogràfica es podria contestar afirmativament a aquesta pregunta: Mallorca no roman impassible als esdeveniments culturals viscuts a Catalunya i s'incorporà enèrgicament, aportant artistes, iniciatives, festivals, recitals i una base social de joves que, tot i reduïda en comparació al públic de les discoteques i night-clubs de l'illa, demostraren que la Nova Cançó era tota una realitat. Ara bé, si ho contemplem des d'una vessant purament cultural, hauríem de parlar de

⁵²¹ Entrevista emesa al programa *Fang i Distorsió* (Ràdio Marratxí) el dia 27 de gener de 2012.

Nova Cançó catalana a Mallorca. Tal i com afirma Carlos Aragüez Rubio al seu text “La Nova Cançó catalana: génesis, desarrollo y trascendencia de un fenómeno cultural en el segundo franquismo”, aquest fou un subgènere musical que, amb el pas dels anys, traspassà les fronteres regionals de Catalunya per, tot i conservar el nom genèric, convertir-se en un fenomen cultural de impacte nacional⁵²². “No hay discriminación de regiones, es una concurrencia de ideales, matizados por el estilo propio de los intérpretes”, explicava a una entrevista la cantautora Miquela Lladó. “Este movimiento tiene de común a las tres regiones lo que lleva dentro de mensaje, de encauzamiento en las tradiciones populares, que eleva a categoría artística. Dentro de esta línea general, Mallorca aporta su especial idiosincrasia, que es distinta en algunos aspectos a las otras dos regiones”⁵²³. Dins d’aquest context, hi ha un matís que diferencia clarament Mallorca de Catalunya: el turisme. Cert que al Principat –especialment Barcelona i els nuclis costaners– existia un importantíssim focus turístic, però això no condicionava totalment la seva estratègia econòmica; en canvi, Mallorca visqué aquells anys seixanta bolcada en l’activitat turística. Per això, s’ha d’entendre la música mallorquina d’aleshores com un negoci i no com un acte de creació artística pròpiament dita: en altres paraules, la música local que aleshores es feia –tant original com les versions– la motivava una intencionalitat comercial força evident. Per això, la irrupció de la Nova Cançó catalana a Mallorca serà viscuda com una autèntica revolució pel fort contrast existent a l’hora d’entendre la música.

Igualment revolucionari fou utilitzar el català a l’hora de fer música i, més pel canvi lingüístic en si mateix, per la seva intencionalitat. La Nova Cançó no només representa deixar de cantar en castellà per passar al català ja que, a una època d’opressió com fou la primera meitat dels anys seixanta, hi trobem algunes interpretacions puntuals d’artistes mallorquins –Els Valldemossa, per exemple– que, de forma insòlita, fan ús de la seva llengua materna. Però, ara, el canvi era més significatiu i profund: fer servir la llengua catalana amb una intencionalitat reivindicativa, a un primer moment a nivell cultural, però posteriorment a un nivell clarament polític. Es començava a trencar, poc a poc, aquella situació de disglòssia amb la qual el català, juntament amb el basc i el gallec, quedava relegat a l’àmbit domèstic sense que es considerés vàlid per altres funcions públiques, com podien ser l’art i, més concretament, la música.

Una darrera reflexió a tenir present és si es pot qualificar de música protesta a la Nova Cançó que es va fer a Mallorca. Valorant-ho des d’una perspectiva purament política, difícilment es podria qualificar de subversiva o contestatària tota la producció musical mallorquina en català d’aleshores. Els texts costumistes, evocadors i poètics són una constant dins la Nova Cançó que es fa a l’illa i, tot i alguna excepció –“Què volen aquesta gent?”, de Maria del Mar Bonet, la més evident de totes elles– són texts desproveïts del grau de politització que, sovint, podien tenir els artistes catalans o valencians. Pau Valls diferenciava ambdós conceptes, a unes declaracions de l’any 1967: “Son dos cosas distintas (...) De todos modos, participa de algunas de las

⁵²² *Pasado y Memoria. Revista de Historia Contemporánea*, núm. 5, 2006, p. 81.

⁵²³ *Última Hora*, 18 de desembre de 1967, p. 10.

características de la canción de protesta”⁵²⁴. Aquell mateix any, el cantautor Joan Ramon Bonet afirmava: “Se confunde Nova Cançó y música protesta por lo que suposo al principio cantar en catalán: lo consideraron un separatismo, aunque entiendo por separatista el que separa, y, en este caso concreto, es el castellano”⁵²⁵. Dècades després, a una altra entrevista, Bonet afirmava: “D’una manera o l’altre, no tots volíem fer cançons revolucionàries, sinó allò que ens sortís. Volíem normalitzar la nostra anormalitat lingüística, cultural i sociològica”⁵²⁶.

El present capítol és un recorregut breu però intens pels anys en els que la Nova Cançó tingué un protagonisme destacat dins la crònica musical a Mallorca, establint els seus inicis, el seu desenvolupament i, finalment, l’inevitable període de desgast i decadència al qual arribà a finals de la dècada.

5.3.1. Inicis, consolidació i crisi de la música en català a Mallorca.

“Yo canto en mallorquín, Raimon en valenciano y Joan Manel Serrat en catalán. Los tres, empero, hacemos cançó catalana porque hablamos de nuestras tierras, de nuestras costumbres, de nuestras cosas, de nuestros hombres, de nuestros problemas (...) El hombre que no está identificado con su pueblo y su cultura está perdido”.

Guillem d’Efak

“Hem de cantar cançons, però nostres i fetes ara”: la valenta conclusió de Lluís Serrahima al text fundacional de la Nova Cançó, “Ens calen cançons d’ara” (1959), du a plantejar-nos què és el que estava succeint a la Mallorca dels anys seixanta i quin rol hi jugava la música en català.

Com s’ha afirmat anteriorment, Mallorca seguia profundament lligada a la tradició del seu folklore musical: el ball de bot, les jotes i els seus boleros havien estat buidats de qualsevol reivindicació nacionalista per formar part d’un engranatge d’entreteniment turístic on la llengua catalana assumia un paper anecdòtic, despectivament folkloritzant. Per això, aquests sons tradicionals són l’únic testimoni de la música en català que trobem a la Mallorca dels anys quaranta i cinquanta. El primer punt d’innovació arribà gràcies a Els Valldemossa⁵²⁷, formats l’any 1959: tot i que arribaren a formar part d’alguns festivals i esdeveniments relacionats amb la Nova Cançó, seria una errada inserir el grup dels germans Estaràs dintre d’aquest nou moviment musical. No obstant, la seva gran virtut fou incloure algunes cançons populars, pròpies de la terra, a dintre d’uns repertoris híbrids de diferents tradicions

⁵²⁴ *Diario de Mallorca*, 21 de juliol de 1967, p. 24.

⁵²⁵ *Diario de Mallorca*, 10 de novembre de 1967, p. 19.

⁵²⁶ Munar, S. (Dir): *Cançons d’una illa* (documental). Palma: Govern de les Illes Balears i Obra Cultural Balear, 2010, capítol 3.

⁵²⁷ Originalment, el seu nom era Los Existencialistas de Valldemossa, posteriorment acurçat a Los Valldemossa. Per a la present tesi, utilitzarem l’accepció catalana, la més freqüent: Els Valldemossa.

musicals però amb el nexa comú de resultar agradables al públic. “Si fèiem una hora d’actuació, sempre posàvem quatre, cinc o sis cançons mallorquines per donar la nostra pròpia personalitat, de Mallorca. El que no podíem fer era fer una hora seguida amb cançons mallorquines perquè, com és natural, a la gent, sobretot pel vespre, li agradava molt la varietat”, afirmava a Tomeu Estaràs⁵²⁸.

La fita d’Els Valldemossa no resultà ni compromesa ni reivindicativa des d’una perspectiva política o cultural, però marca el lent i dur inici de la normalització lingüística a la música mallorquina. Incloure un “Na Catalina de Plaça” o un “Ton pare no té nas” a dintre del repertori dels germans Estaràs, com també farien posteriors formacions com Els Calafats o Folk 5, era interpretat com un gest simpàtic i inofensiu que no pertorbava en absolut el recel que el franquisme tenia cap a totes les altres llengües que no fossin el castellà.

Tot i això, a Mallorca les circumstàncies eren totalment diferents a la Catalunya de Serrahima: hi mancava una base social necessària per recolzar un fenomen com la Nova Cançó, tal i com ho havia fet la burgesia barcelonina de Josep Maria Espinàs o Delfí Albella. De la mateixa forma, mancava també un grup d’artistes que, com Els Setze Jutges, es llencessin a fer música en català a Mallorca d’una forma totalment desinteressada, sense preveure el seu possible èxit comercial.

Així doncs, els universitaris mallorquins jugaren un important paper per a la difusió i posterior consolidació de la Nova Cançó a l’illa: mancant-hi un centre d’estudis universitaris, molts de joves illencs sortien a estudiar a fora –Catalunya, sobretot– on es trobaren amb una realitat sociocultural totalment diferent a la de l’illa: d’aquesta forma entraren en contacte amb noves idees culturals –com és el cas de la Nova Cançó– que aquests transmetien als seus paisans un cop tornaven a casa. Això s’exemplifica perfectament amb el cas de Raimon, el primer artista de la Nova Cançó en impactar a Mallorca gràcies al públic universitari.

A Mallorca hi mancava aquella burgesia catalana que reivindicava amb força la chanson francesa de Charles Aznavour, Jacques Brel i sobretot Georges Brassens, artistes que eren uns absoluts desconeguts a l’illa; per això, sorprèn el gran èxit que aconseguí Ramon Pelegero i Sanchis (Raimon), un jove universitari de Xàtiva fortament influenciat per aquella música francesa. D’aquesta forma, a través d’ell i de la seva música, els mallorquins van començar a descobrir a Aznavour, a Brel i sobretot a Georges Brassens, influència essencial per alguns dels primers artistes mallorquins de la Nova Cançó, com és el cas de Joan Ramon Bonet. Els primers discs de Raimon que arribaren a Mallorca es van posar a la venda a Llibres Mallorca, una llibreria situada al carrer Call de Palma: la publicitat que es feu aleshores –en català– deia: “La veu d’un estudiant que dona a la cançó moderna un sentit de serietat, de patetisme i de transcendència”.

L’èxit d’artistes com Raimon dins del panorama musical illenc era, com a mínim, significatiu: l’escena mallorquina d’aleshores estava per grups comercials dedicats en cos i ànima a l’entreteniment a hotels o sales de festa sense cap mena de

⁵²⁸ Munar, S. (Dir): *Cançons d’una illa* (documental). Palma: Govern de les Illes Balears i Obra Cultural Balear, 2010, capítol 5.

línea artística que regulés la seva qualitat. La música típicament espanyola (pasdobles, copla, sevillanes) o els nous estils arribats des de l'àmbit estranger (beat, pop, rock) van ser rebutjats per aquest nou sector del públic de la Nova Cançó.

Pau Valls, president de la Delegació de Palma de les Juventudes Musicales i un personatge clau per a la història de la Nova Cançó a Mallorca, afirmava a una entrevista que aquest tipus de cançó estava sotmesa a tres adjectius claus per entendre-la: “millor, digna i nostra”⁵²⁹. *Millor i digna*, perquè la Nova Cançó era entesa com un moviment regenerador i crític amb les tendències musicals d'aleshores: calia millorar i dignificar una escena dominada per aquella música espanyola, castissa i generalment rànica, que havia deixat de connectar amb la joventut. De la mateixa forma, els sons anglosaxons eren criticats per ser frívols, comercials i tenir el caràcter efímer de moltes modes d'aleshores⁵³⁰. “Creo que la Nova Cançó ha significado la elevación de nuestras canciones a una categoría que no había tenido hasta ahora y que verdaderamente estaba haciendo mucha falta como reactivo a tanta vulgaridad con música como se escucha por ahí”, subratllava Miquela Lladó a una entrevista⁵³¹. Guillem d'Efak, per la seva part, afirmà sobre la música en la llengua catalana: “Calia dignificar-la en públic i treure-la dels reductes casolans. Era imprescindible demostrar que en català es pot fer qualsevol cosa que es pugui fer en qualsevol idioma”⁵³². Però, en paraules de Valls, també calia fer música “nostra”, interpretar cançons que, d'alguna forma, connectessin de forma directa amb la joventut mallorquina. D'aquesta forma percebia Guillem d'Efak aquell nou moviment que s'estava creant:

“Yo canto en mallorquín, Raimon en valenciano y Joan Manel Serrat en catalán. Los tres, empero, hacemos cançó catalana porque hablamos de nuestras tierras, de nuestras costumbres, de nuestras cosas, de nuestros hombres, de nuestros problemas (...) El hombre que no está identificado con su pueblo y su cultura está perdido”⁵³³.

La lletra i el seu missatge vertebren, doncs, la música, donant-li un sentit autèntic de la cançó. “Nos entusiasma esa canción que dice algo, con mensaje, que sale en su letra de la ramplonería en boga”, subratllava Pau Valls, l'any 1965⁵³⁴. Dos anys després, el president de les Juventudes Musicales, tornava a defensar a una altra entrevista la importància de les lletres per sobre de la música: “En la Nova Cançó

⁵²⁹ *Diario de Mallorca*, 21 de juliol de 1967, p. 24.

⁵³⁰ Raimon afirmava a les planes de la revista *Cort*: “Los que puedan cantar canciones que digan ‘tua, tua’ o ‘ay, ay, ay, baby’ y otras sandeces, ya se apañarán. Yo no puedo hacer eso y no lo hago” (*Cort*, núm. 457, p. 24).

⁵³¹ *Última Hora*, 14 de febrer de 1967, p.7.

⁵³² Mestre, Bartomeu (2010): *Balada d'en Guillem d'Efak*. Ed. Documenta Balear, Palma, p. 55.

⁵³³ *Última Hora*, 15 de juny de 1967, p. 13.

⁵³⁴ *Diario de Mallorca*, 1 de juliol de 1965, p. 7.

reconocemos que la calidad musical no es importante, sino que su valor está en su poesía, en su sinceridad”⁵³⁵.

La importància del text quedà reflectida en el fort vincle dels cantautors mallorquins amb els poetes contemporanis, seguint l'exemple d'altres músics catalans. Així, a la segona meitat de la dècada, Miquela Lladó⁵³⁶ posa música a texts de Josep Maria Llompart de la Penya, Guillem Colom o Miquel Costa i Llobera; Joan Ramon Bonet toca als seus recitals poemes de Joan Alcover, al mateix temps que Gerard Mates fa el mateix amb poemes de Pere Quart. Per la seva part, Guillem d'Efak utilitza poemes de Llorenç Moyà⁵³⁷ o Bartomeu Rosselló-Porcel, al igual que el jove Tomàs Horrach. Mentre, Maria del Mar Bonet, que s'havia donat a conèixer amb poemes musicats de Rosselló-Porcel⁵³⁸ i cançons tradicionals menorquines, aconseguí un dels seus majors èxits amb “Què volen aquesta gent?” (1968), del barceloní Lluís Serrahima, que acaba per convertir-se en un dels majors testimonis musicals antifranquistes de la Nova Cançó.

També cal destacar l'actitud d'altres cantautors mallorquins, com Joan Ramon Bonet, que mantenen la postura d'interpretar únicament texts propis: “Yo sólo puedo cantar lo mío. No es que tenga inconveniente, es que no sirvo. Digo mis canciones porque las siento, soy un intérprete pero no un cantante”⁵³⁹, afirmava. Bonet, que desenvolupà la seva trajectòria artística entre 1963 i 1968, va cercar una poesia pròpia i senzilla a partir de les seves pròpies vivències: “Estuve en la Marina mercante durante tres años; cuando empecé a cantar, lo hice con composiciones dedicadas al mar. Luego, con el tiempo, fui derivando hacia otros temas: el amor, el testimonio de mi época, algo que no quisiera se confundiera con la ‘canción protesta’ o la canción políticamente comprometida”⁵⁴⁰.

En el cas de Mallorca, la Nova Cançó va patir d'una sèrie de problemes que, en conjunt, van limitar la seva difusió entre el públic illenc.

⁵³⁵ *Diario de Mallorca*, 21 de juliol de 1967, p. 24.

⁵³⁶ La cantautora afirmava a una entrevista de l'any 1968: “Yo creo que la Nova Cançó es, más que nada, poesía, pero poesía que debe cantarse: por eso, la música también tiene mucha importancia, sin llegar a pasar nunca a un primer término” (*Cort*, núm. 562, 1 de març de 1968, p. 7).

⁵³⁷ Concretament, D'Efak posà música al poema “Ave Maria de Robines” del binisalemer Llorenç Moyà. No obstant, l'artista manacorí es contradia a una entrevista a l'any 1967: “Nunca se me ocurriría poner música a un poema. Si queda bien, es indudable que el poema es malo. O por lo menos no es bueno. El poema debe llevar la música consigo, sin más aditamentos. Yo lo que hago es hallar una letra con sentido, con fuerza, con expresividad, y luego ponerle la música adecuada” (*Última Hora*, 15 de juny de 1967, p. 13).

⁵³⁸ “Varem descobrir en Rosselló-Porcel gràcies a ella”, afirmava l'escriptor Miquel Cardell.

⁵³⁹ *Diario de Mallorca*, 10 de novembre de 1967, p. 19.

⁵⁴⁰ *Diario de Mallorca*, 19 de setembre de 1968, p. 7.

- Professionalització. Fou el gran dilema de la Nova Cançó; el sorgiment de la figura del cantautor va provocar que fos més senzill poder actuar damunt d'un escenari sense necessitat de professionalitzar-se com a músic o disposar del carnet del Sindicat d'Espectacles que es requeria per ser contractat. “Moltíssima gent de la Nova Cançó no eren professionals”, afirma Bartomeu Mestre. “Eren persones que ho feien com un esbarjo, per servir el país o com activitat de cap de setmana, però que continuaven anant a la Universitat a estudiar. Clar, aquests dos mons es compaginaven amb una certa dificultat”⁵⁴¹. Trobem, però, que el refús cap a la professionalització s'estén no només als cantautors més desconeguts, sinó a noms reconeguts com els de Miquela Lladó, Gerard Mates o fins i tot Joan Ramon Bonet. Ells refusaren fer-se professionals. “No tengo meta, nunca he intentado profesionalizarme”, afirmava Bonet, l'any 1967. “Canto por pura afición, no soy el mejor ni el peor... Estoy en medio, y ya sabes, los de arriba pueden decir no cuando es no, pero mi caso es distinto y tener que acatar lo que va contra mi voluntad no me interesa. He encontrado un mundo falso en el de la canción del que cualquier día saldré del mismo modo que me introduci”⁵⁴².
- Insularitat. La condició geogràfica de Mallorca dificultava tant la projecció exterior dels artistes illencs com l'arribada d'alguns artistes peninsulars. “Raimon i Ovidi Montllor, de València se'n varen tenir que anar a viure a Barcelona, i aquí, en Guillem d'Efak i na Maria del Mar Bonet, també. Si no, no haguessin pogut viure exclusivament de la Cançó”, afirma Mestre⁵⁴³.
- Manca d'estructures. A Mallorca no hi havia alguns edificis que poguessin albergar de forma regular els recitals de la Nova Cançó, especialment els campus universitaris. “Aquí no teníem un ambient universitari sòlid, i això és fonamental per a que la Cançó pugui créixer”, explicava Fernando Merino. “Hem de recordar que els grans concerts de l'etapa de la nova cançó i altres moviments de cantautors tenien els campus universitaris com a punt de referència... i aquí no en teníem”⁵⁴⁴.
- Manca de suport per part dels mitjans de comunicació. “A Mallorca els mitjans de comunicació no dediquen molt de temps a la Nova Cançó”, escriu Joan Manresa. “Potser pensen que és cosa de quatre esnobs o catalanistes i que es

⁵⁴¹ Munar, S. (Dir): *Cançons d'una illa* (documental). Palma: Govern de les Illes Balears i Obra Cultural Balear, 2010, capítol 5.

⁵⁴² *Diario de Mallorca*, 10 de novembre de 1967, p. 19.

⁵⁴³ Munar, S. (Dir): *Cançons d'una illa* (documental). Palma: Govern de les Illes Balears i Obra Cultural Balear, 2010, capítol 5.

⁵⁴⁴ *Ibidem*.

tracta d'una eufòria passatgera que aviat es desinflarà. Els “especialistes” musicals de la premsa i la ràdio estan prou ocupats amb les delícies musicals que produeix el país i no val la pena perdre el temps amb “Al vent” de Raimon, “Una guitarra” de Joan Manuel Serrat o “La gavina” de Joan Ramon Bonet. Quan s’hi dedica un poc d’atenció molt sovint es fa dins un racó del diari o de l’emissora que posa a la cançó dins d’un gheto desnormalitzador del tot”⁵⁴⁵. El mateix autor, escrivia les següents paraules, l’any 1967: “Las casas editoras y los cantantes se quejan de que la canción catalana tiene muy poca difusión en Mallorca”⁵⁴⁶. Certament, l’aparició dels artistes dedicats a la Nova Cançó era de caràcter irregular, però tampoc es podria qualificar d’estranya. Mostra d’això és que el propi Joan Manresa començà a escriure una secció quinzenal en castellà a *Última Hora*, anomenada “Mostrador de la nova cançó” i a on es recollien les darreres notícies de tot allò que passava a la Nova Cançó catalana, valenciana i balear. Altres publicacions imitaren l’exemple, com *Diario de Mallorca*, que a l’any 1968 va incloure una secció dedicada exclusivament a la música en català. Pel que respecta al panorama radiofònic mallorquí, la situació era igualment descoratjadora: “Tot el que es podia escoltar a la ràdio en català era alguna cançó popular, diguéssim “Sor Tomaseta”, “Ton pare no té nas”, “Pep Gonella”... Ara, escoltar cançons en català era impensable”, afirmà Miquela Lladó⁵⁴⁷.

- Censura i dificultats burocràtiques. A Mallorca, al igual que a Catalunya, l’engranatge burocràtic de permisos i llicències pel qual havien de passar els organitzadors de recitals i petits festival provocava que una part considerable d’aquestes iniciatives siguin prohibides per no complir els requisits o es trobin problemes que, d’alguna forma o l’altre, enrareixin la celebració de l’esdeveniment. “*Gobierno Civil* i també *Información y Turismo* són els llocs més visitats pels organitzadors que molt sovint han d’esperar fins darreríssima hora el SÍ o el NO. Si l’actuació es fa a un lloc no convencional (cosa molt normal, ja que és molt més fàcil poder comptar amb un pati, una escola, o el que sigui, que no amb un teatre com cal), aleshores tot s’embolica molt més. S’arriben a demanar extintors per a un camp obert i coses semblants (...) Les lletres de les cançons a interpretar s’han de presentar amb la deguda antelació i una que potser fou autoritzada a Girona, es prohibirà a Ciutat. El cantant, abans d’organitzar la línia del recital a fer, haurà de repassar les cançons considerades aptes pel censor de torn que podrà demanar a Ausiàs March, musicat per Raimon, que signi la seva lletra, o prohibir la cançó “Eivissa” d’Isidor Marí. Per

⁵⁴⁵ Manresa, Joan (1987): *25 anys de Nova Cançó a Mallorca*. Ed. Ajuntament de Palma, Palma, p. 25.

⁵⁴⁶ *Última Hora*, 14 de març de 1967, p. 6.

⁵⁴⁷ Munar, S. (Dir): *Cançons d’una illa* (documental). Palma: Govern de les Illes Balears i Obra Cultural Balear, 2010, capítol 2.

si algun surt del botador de les cançons autoritzades a cada recital hi ha el corresponent enviat, que es reconeix de seguida, repassant el material”⁵⁴⁸.

- Empatia social. Generalment es considera que la Nova Cançó no va arrelar amb tanta força a Mallorca com ho va fer a Catalunya per una connexió limitada amb el seu públic: tal vegada, la consciència nacionalista dels mallorquins no estava tan desenvolupada, la qual cosa convertia aquest tipus de cançó en un gènere més inaccessible en comparació a altres estils musicals. “Aquí crec que hi va haver un petit problema, i va ser que la gent va associar aquest moviment amb una certa intel·lectualització... i ja hem vist que, a Mallorca, la intel·lectualització no sol anar gaire bé”, afirmava el músic Biel Majoral⁵⁴⁹.

Alguns artistes illencs ja havien emprat el català a les seves cançons, com és el cas d’Els Valldemossa, però el primer artista mallorquí que es pot vincular amb la Nova Cançó fou el palmesà Joan Ramon Bonet, que a la tardor de 1963 començà a fer els seus primers recitals on barrejava versions de Georges Brassens amb algunes peces pròpies com “Dins els teus ulls” i “Quan jo mori”. Bonet, que havia debutat com a cantautor a unes conferències sobre la *nouveau roman* organitzades per son pare, recordava de la següent forma els seus inicis musicals: “A la segona conferència, m’havia dit que com m’havia sentit amb una guitarra cantar les cançons de Brassens, que les traduís, en català, i il·lustrés la seva conferència amb aquelles cançons traduïdes. A la tercera vegada, jo li havia dit: “N’he fet una, de cançó. I si la incloc ara?”. Aquí començà tot”⁵⁵⁰. Per primer cop, un artista illenc interpretava en públic composicions pròpies en la seva llengua materna que fugien del folklorisme i connectaven amb la realitat musical d’altres països (França, en aquest cas). “El futur membre dels “Setze Jutges” admira Brassens, com Josep M^a Espinàs, i canta en francès, com Raimon”, escriu Joan Manresa. “I la veritat és que el jove Bonet no deu tenir ni idea de l’existència d’Espinàs ni de Raimon”⁵⁵¹.

El primer panorama de la Nova Cançó a Mallorca es completa amb Queta i Teo i el manacorí Guillem d’Efak. Els primers foren un duo infantil formats l’any 1964, la qual cosa els converteix, en paraules del locutor Miquel Vives, en uns autèntics precursors a nivell de l’Estat Espanyol⁵⁵². Queta (10 anys) i el seu germà Teo (7 anys) s’uniren musicalment baix la tutela del seu pare, Nicolau Pizà, militar de professió i, alhora, representant de l’editora catalana Edigsa a Mallorca: fou ell mateix qui els va compondre un repertori en català i que aconseguí agradar tant a grans com a petits. Així

⁵⁴⁸ Manresa, Joan (1987): *25 anys de Nova Cançó a Mallorca*. Ed. Ajuntament de Palma, Palma, p. 30.

⁵⁴⁹ Munar, S. (Dir): *Cançons d’una illa* (documental). Palma: Govern de les Illes Balears i Obra Cultural Balear, 2010, capítol 5.

⁵⁵⁰ *Ibidem*, capítol 2.

⁵⁵¹ Manresa, Joan (1987): *25 anys de Nova Cançó a Mallorca*. Ed. Ajuntament de Palma, Palma, p. 23.

⁵⁵² Munar, S. (Dir): *Cançons d’una illa* (documental). Palma: Govern de les Illes Balears i Obra Cultural Balear, 2010, capítol 2.

parlava Nicolau dels inicis musicals dels seus fills, a una entrevista publicada a *Diario de Mallorca* a principis de 1965.

“Apenas sabían caminar ni hablar y cantaban ya, con afinación y ajuste sorprendentes. Comencé acompañándoles a la guitarra, medio en broma... Hace unos pocos años, Miguel Adrover –el ganador admirable del primer premio de la Canción Catalana– me transmitió el recado de una prestigiosa productora de discos barcelonesa que se interesaba por mis pequeños. Le llevó grabada una cinta magnétofónica con una canción a duo (...) Después, la primera intervención –siempre, para atender peticiones insistentes– en programas radiofónicos, en Barcelona y en Palma. Y nuevos discos. Hoy ya tienen tres, con doce obritas. Todos, en mallorquín”⁵⁵³.

Tot i que amb posterioritat Queta i Teo enregistraren un grapat cançons en castellà (“Estudiar con la yenka”, “El pollito Crispín” o “Los números”, entre d’altres), la importància del seu llegat musical radica en tot el material que gravaren en la seva llengua materna: “Els primers que van actuar a Santa Maria cantant en català van ser Queta i Teo”, afirma Joan Parets. “De fet, van ser dels primers a Mallorca en cantar en català cançons que no tenien res a veure amb la nostra música tradicional... El component subversiu que pogués tenir cantar en la nostra llengua pròpia quedava pal·liat a nivell públic amb la seva innocència. Eren uns nins petits i dolcíssims”⁵⁵⁴. Les cançons enregistrades pels dos germans entre 1964 i 1965 (“Es coret des cotxetet”, “Es pollet”, “Es cucú de l’avi”, “Angelets yé-yé” o “El camí del cel”, entre d’altres) fa que la seva carrera s’enlairi fins al punt de realitzar nombrosos concerts tant a Mallorca com a Catalunya. No obstant això, el seu ascens artístic quedà limitat per les traves derivades de la censura lingüística: un exemple força il·lustratiu fou quan a Queta i Teo se’ls prohibí cantar en català a Televisión Española.

Per la seva part, Guiem Fullana i Hada d’Efak, més conegut amb el nom artístic de Guiem d’Efak, fou la gran revolució de la música mallorquina de mitjans dels anys seixanta al tractar-se d’una figura totalment atípica: ser negre i, alhora, cantar en català. Nascut a Guinea Ecuatorial però criat a Manacor⁵⁵⁵, Guillem donà les seves primeres passes artístiques a la seva infància amb l’Orquestra Guinea per, posteriorment, acabar a l’escenari de La Cubana (Palma) acompanyant a cop de maraca i timbal l’orquestra de Max Woisky baix el sobrenom artístic de Príncipe Guillermo. Allà, a l’any 1960, fou descobert pel cercle d’intel·lectuals format per Josep Maria Llompart, Llorenç Moyà, Gilabert de la Portella, Miquel Àngel Riera i Jaume Vidal Alcover: “Aquest, per fer una gràcia al grup, els dedicà una cançó en català, “No me sap greu”, construïda sobre la música de la popular tonada mallorquina “Pitgem sa neu”. Els assistents xalaren i

⁵⁵³ *Diario de Mallorca*, 9 de febrer de 1965, p. 9.

⁵⁵⁴ Entrevista a Joan Parets, realitzada el 12 de gener de 2012.

⁵⁵⁵ “Yo soy barracaner, manacorí y mallorquín por este orden. ¿Que luego quieren que sea español? Bueno. La nacionalidad no es una cosa tan seria como se nos dice”, afirmava d’Efak a una de les seves darreres entrevistes per a la revista *Brisas*.

començaren a edificar un conte de la lletera que, sorprenentment, arribaria a bon port. Llompart (...) es mostrava entusiasmat amb el Guillem d'Efak cantant. Li explicà que tenia notícia d'un xicot de Xàtiva, un tal Peleguero, Raimon de nom, cantava en català i, a Barcelona, Josep Maria Espinàs havia traduït Brassens”, escriu Bartomeu Mestre⁵⁵⁶.

Malgrat l'oferta de Llompart i la predisposició del músic, l'idea d'iniciar una trajectòria artística íntegrament en català s'ajornà uns anys: “El projecte es va endarrerir un parell d'anys, perquè encara vaig viure una bona època, des del punt de vista professional, a Mallorca”, afirmava el músic⁵⁵⁷. L'escenari de La Cubana quedava enrere i el músic es dona a conèixer a Palma amb les actuacions que, regularment, ofería a les sales de cinema de Ciutat: “En els cinemes de Palma –escriu Mestre– va deixar de ser el cantant exòtic en llengües estrangeres per esdevenir un cantant en català professionalitzat. Varen néixer cançons i romanços, però, més important encara, es va bastir una personalitat sòlida i experimentada”⁵⁵⁸. La seva primera actuació a Catalunya, a novembre de 1963, marcà un punt i apart a la seva trajectòria artística: a partir d'aquest moment començà a actuar al Principat amb major freqüència i a ser requerit a totes les emissores de ràdio barcelonines o recitals i concursos dedicats a la Nova Cançó. La participació de Guillem d'Efak al II Festival Internacional de la Canción de Mallorca, l'any 1965, amb la cançó “Ma mare”, contribueix en gran mesura a fer més visible aquella nova proposta musical en català, però també l'aparició les seves dues primeres referències discogràfiques amb el segell en català Concèntric –una alternativa a Edigsa– en forma de dos EP's de quatre cançons cada un on hi trobem algunes de les seves cançons més emblemàtiques –“Avemaria de Robines”, “Balada d'en Jordi Roca”, “Dissabte” o “Blues en sol”– les quals aconseguen grans crítiques a la premsa insular. Un bon exemple és l'article que Almagro Martí li dedicà al manacorí aquell mateix any:

“A Guillem Fullana Hada de Efak, poeta, dibujante, músico, rapsoda, cantor (y supongo que otras muchas cosas así de atractivos) le debo una agradabilísima velada. Con su voz profunda, de acento mallorquín abierto de vocales, su sentimiento poético, su matiz de ironía y su musicalidad que adquiere a veces tonos de tragedia, ha cantado para mí, comprimido en disco, ocho composiciones tuyas que me gustaría que fueran escuchadas por todos los mallorquines. Esto es música de hoy y lo demás historias para ser contadas a niñas bobaliconas y jovencitas en trance. El negocio de los discos, quiero decir, el tráfico que los jóvenes de hoy llevan entre manos en este asunto del disco, me parece que se ha enriquecido sobremanera y que se le ha dado un buen varetazo a tanta tontería, analfabetismo, insuficiencia, depauperación, estupidez, histerismo y raquitismo imaginativo como suele nadar a sus anchas en el mar negro de los surcos de los discos. No les he dicho que Guillem

⁵⁵⁶ El mateix artista recordava aquest moment de la següent forma: “En Llompart em va fer un rentant de cervell i jo me'l vaig creure perquè m'anava bé. Em va pronosticar que la nostra llengua se n'aniria en orris si no ens mobilitzàvem (...) Ja m'anuncià que hauria d'anar a viure a Barcelona. No amagà que aquella feina seria un acte de militància absoluta amb la llengua i el país (Mestre, Bartomeu (2010): *Balada d'en Guillem d'Efak*. Ed. Documenta Balear, Palma, p. 55).

⁵⁵⁷ *Ibidem*.

⁵⁵⁸ Mestre, Bartomeu (2010): *Balada d'en Guillem d'Efak*. Ed. Documenta Balear, Palma, p. 58.

F.H. d'Efak es hijo de un mallorquín con una princesa negra de las tierras de Guinea. Esto es muy importante decirlo para comprender a cada del acervo folklórico: cuando canta, por ejemplo, ese tremendo drama al borde de la tragedia, de su “Balada d'en Jordi Roca” (...) Hay que saber ese origen racial de Guillem d'Efak para comprender la fuerza emotiva de esas canciones y, también, esa otra que brinca inesperadamente, como un latigazo de otra raza que te deja boquiabierto al escuchar sus blues. La raíz negra salta con profundidad poética en su “Blues en sol” y te cosquillea la sátira de su anecdótico “Dissabte”. Me quedé francamente pasmado. ¡Y pensar que andan por ahí esas canciones estúpidas que las ‘radios’ divulgan como si fueran piezas museables, ¡con perdón! En la moda actual de las canciones en catalán y sus variantes dialectales, me figuro que Guillem d'Efak ha entrado como un terremoto. Observo que en Barcelona, donde este tipo de música ha tenido tanta aceptación y donde ya existen idolillos. Guillem d'Efak ha sido recibido con caracteres extraordinarios. Me parece magnífico (...) Me parece justo. Sobre todo habiendo escuchado esas composiciones vernáculas tan espirituadas que circulan ahí con un aplauso que no comprendo. Si se aplaude eso, los blues de Guillem o sus cantables mallorquines han de descorchar las redomas de las más estruendosas ovaciones ¡Caramba cómo se despacha el paisano! También podría ser que me equivocase y sus discos resultasen un fracaso; pues de todos es sabido que resulta muy peligroso echar margaritas a los puercos para alimentarlos”⁵⁵⁹.

En aquest context, cal destacar la reflexió que Tomeu Matamalas fa a *Paradise of love* sobre la figura de Guillem d'Efak i l'impacte que tingué sobre el públic mallorquí: “Encara que acomplia tots els requisits de la Nova Cançó i n'era considerat un membre amb tots els honors, pens que la seva vertadera significació política la va tenir més a Catalunya que a Mallorca. En Guillem era un manacorí que vivia a Barcelona i enyorava el Manacor de la seva infantesa i joventut; moltes de les seves cançons, cantades en la modalitat catalán de Malloca, enfatitzaven aquesta enyorança. Aleshores, entre ell i la gent mallorquina (sobretot manacorina) de la seva generació, es creaven uns vincles que, tot i el contingut polític d'algunes lletres, estaven més relacionats amb la complicitat sentimental que amb la reivindicació nacionalista (estic parlant sobretot dels primers anys). És una opinió absolutament personal, però sospito que la idea popular que es tenia d'ell a Mallorca era la d'un negre de Manacor que cantava en “mallorquí”. Un cas exòtic, una raresa mirada amb gran simpatia. Crec que només un nombre limitat de mallorquins copsava aleshores la vertadera dimensió cultural d'en Guillem d'Efak”⁵⁶⁰.

1965 també fou recordat per ser l'any del debut discogràfic de Joan Ramon Bonet amb el segell Edigsa. El cantautor, ja membre de ple dret dels Setze Jutges, irrompia dins del panorama musical amb quatre cançons pròpies arrançades per Josep M. Martí. A la contraportada de l'EP hi trobem un text de presentació a càrrec de Baltasar Porcel que diu el següent:

“Un illenc, navegant de professió, que canta: és en Joan Ramon Bonet, de vint-i-un anys. Per això potser la seva veu té una força solitària i fonda, la dels espais il·limitats i la de

⁵⁵⁹ *Última Hora*, 25 de març de 1965, p. 2.

⁵⁶⁰ Matamalas, Tomeu (2012): *Paradise of Love: crònica d'una època*. Ed. Món de Llibres, Manacor, p. 141.

l'arrelament, empès tot per un instint jove i ferm. Les seves cançons parlen de mar i d'ansies, de l'ample existir. I sempre des de la mar i els elements que la envolten, de la circumstància del mariner. Vella temàtica, llunyana actitud, una manera d'ésser i de viure que ens arriba de molt enrere, d'uns altres illencs mediterranis que podrien ser els argonautes, Ulisses i els seus companys de l'edat mitjana. En Joan Ramon Bonet, en les llargues hores de navegar o en un moment d'exaltada inspiració davant un grup de gent, crea la lletra i el ritme i els cops de veu i de guitarra de les seves cançons. El resultat és aquesta obra d'expressió contundent i de matisos poètics, sense efectismes i sincera, carregada de personalitat i d'independència, nascuda, insisteixo, d'ell i de la seva vida en el seu món. Per tant, la seva qualitat i la seva manifestació artística –el que ha fet i farà, amb virtuts i defectes– són fruit absolutament de la seva vocació i voluntat. I això, en el meu petit país insular tan ple de moderacions, és important. I ho és també dins els vastos camins artístics, on tantes vegades la fórmula estereotipada substitueix la singularitat creadora. I en la navegació de la qual es troba en Joan Ramon Bonet⁵⁶¹.

L'èxit de Joan Ramon Bonet animà a la seva germana menor, Maria del Mar, a interessar-se també pel món de la música, amb el qual tenia un vincle més que destacable. “Ella està immersa dins d'un món musical –escriu Joan Manresa– perquè a més de formar part de la coral Stella Maris del mestre Galmés, va rebent classes de guitarra de Juanito Coll, també conegut com a Viejo Duque, i, per si això no fos prou, ara el seu germà va fent recitals i enregistra cançons. Amb les cançons menorquines apreses a la coral i una guitarra que li regala el pare, va cantussejant. Del cercle familiar va passant a actuacions un poc més públiques, malgrat que, a l'hora de la veritat, s'estimaria més anar-se'n a casa que no actuar⁵⁶². Una de les seves primeres actuacions importants la faria aquell mateix any, junt al seu germà, a una fita històrica per a la música en català a Mallorca: el I Festival de la Nova Cançó, celebrat el 26 de juny de 1965, i del qual també en formaren part Guillem d'Efak, Josep Maria Espinàs, Raimon, Queta i Teo, Los Valldemossa o Núria Feliu, entre d'altres.

Entre 1965 i 1966 es visqué un moment insòlit per a la música a Mallorca: de forma paral·lela a l'ascens i èxit de nous estils musicals importats de l'estranger, es publicaven nous EP's per part de Joan Ramon Bonet i Guillem d'Efak, al mateix temps que sorgeix una nova generació de músics mallorquins que utilitzen el català com a llengua d'expressió artística. D'altra banda, es celebraren un considerable número de festivals, certàmens i recitals –el II Festival de la Nova Cançó al Castell de Bellver o el I Festival de la Nova Cançó de Campos, entre els més destacats– que contribuïren a crear una petita però fidel base de seguidors de la música en català a Mallorca.

El moviment començava a adquirir unes dimensions suficientment grosses com per a que els locutors més importants del panorama radiofònic balear comencessin a dedicar-li, de cada vegada més, una major atenció. “Me llamaron la atención una vez porque puse tres temas seguidos, en catalán”, afirmà Miguel Soler. “Pero en aquel momento no era consciente de que estaba poniendo tres canciones en catalán: estaba

⁵⁶¹ Informació apareguda a la contraportada de l'EP “Joan Ramon Bonet canta les seves Cançons” (Edigsa, CM90, 1965).

⁵⁶² Manresa, Joan (1992): *Maria del Mar Bonet*. Ed. La Magrana, Barcelona, p. 19.

pensando que estaba poniendo tres buenas canciones”⁵⁶³. La visibilitat de la música en català augmentaria considerablement quan, a l’estiu de 1967, “Cançó de matinada” de Joan Manuel Serrat arribés al número 1 de les llistes de vendes de tot l’Estat, una fita que, anys enrere, hagués resultat inimaginable. El diari *Baleares* qualificava el seu èxit com “un boom cuyas ondas expansivas han arrollado barreras idiomáticas y ha impuesto sus canciones en todo el país”⁵⁶⁴. Serrat fou especialment influent per a una sèrie d’artistes mallorquins, com és el cas de Miquela Lladó: “Vaig veure cantar en Joan Manel... Jo no tenia res absolutament a veure amb la cançó, ni cantava cançons en català que no fossin de folk. Aleshores, vaig veure el meu destí: “Jo vull fer això”⁵⁶⁵. El panorama de la Nova Cançó a Mallorca aleshores havia patit una clara renovació: dels pioners –Joan Ramon Bonet, Queta i Teo i Guillem d’Efak– passem a una nova fornada d’artistes, com Tony Obrador, Antoni Parera Fons, Miquela Lladó i la citada anteriorment, Maria del Mar Bonet.

Obrador era força conegut a l’escena mallorquina des de principis dels anys seixanta, quan encapçalà nombrosos conjunts de música lleugera. La seva popularitat augmentà al participar en el II Festival Internacional de la Canción de Mallorca de 1965, participació que repeteix dos anys després amb una cançó en català: “Ella tornà”. El tema, de gran èxit, apareixeria en format single –amb “La nit antiga” com a cara B– i seria versionada per altres grups mallorquins com Los Telstars, Els Valldemosa, Los Javaloyas, Los Dogers i Los Bohemios. “Ella tornà” aconseguí un fort impacte tant a les ràdios mallorquines com a les emissores de Catalunya i Andorra⁵⁶⁶. Pocs mesos després, l’artista participà al IV Festival de la Cançó de Menorca amb “I ara, què?”, cançó original dels manacorins Parera i Mus, amb la qual aconseguí el tercer premi.

Tot i així, Obrador es convertiria en el centre d’una forta controvèrsia i malestar a la Nova Cançó mallorquina quan, a la tardor d’aquell mateix 1967, realitzi unes polèmiques declaracions als mitjans de comunicació madrilenys: “Los de la Nova Cançó catalana son unos hipócritas. Atacan con sus canciones a la burguesía y a la sociedad, y todos ellos son hijos de papá. No veo el objeto de su protesta”⁵⁶⁷. Obrador expressava també el seu desig de anar-se’n de l’illa per triomfar, però en castellà: “Mi idioma es el castellano, y quiero triunfar con él. Por eso estoy en Madrid”. El periodista Josep Maria Barceló va fer una lectura força crítica d’aquestes declaracions: “Hay que ser sinceros. Tony Obrador en Madrid es un ‘don Nadie’ (...) Comenzamos a comprender el ‘doble juego’ pero lo que ya nos huele a chamusquina es la frase final de

⁵⁶³ Munar, S. (Dir): *Cançons d’una illa* (documental). Palma: Govern de les Illes Balears i Obra Cultural Balear, 2010, capítol 5.

⁵⁶⁴ *Baleares*, 1 de juliol de 1967, p. 10.

⁵⁶⁵ Munar, S. (Dir): *Cançons d’una illa* (documental). Palma: Govern de les Illes Balears i Obra Cultural Balear, 2010, capítol 4.

⁵⁶⁶ *Baleares*, 17 de juny de 1967, p. 14.

⁵⁶⁷ *Diario de Mallorca*, 17 de novembre de 1967, p. 7.

nuestro cantante: “Pero mi idioma es el castellano”⁵⁶⁸. Anys després, a una entrevista, el cantant mallorquí reconeixeria que aquelles declaracions estaven influïdes per la contradictòria situació musical que s’havia trobat a la seva arribada a la capital espanyola:

“Cargado de ilusiones y con el disco “Ella tornà”, cogí el avión y me planté en Madrid. Ni corto ni perezoso, me presenté en la emisora donde Joaquín Prats realizaba un programa a gran escala. La acogida del locutor valenciano fue cordial, escuchó el disco y, poco más o menos me dijo: “¡Buen disco! Tienes condiciones, pero “xiquet”, si quieres hacer algo en este mundillo deja de cantar en tu lengua, hazlo en castellano...”. Aquello fue una ducha de agua fría. Salí decepcionado, no comprendía cómo se me cerraban las puertas de entrada, máxime teniendo en cuenta que, por aquel entonces, “Cançó de matinada” se vendía como rosquillas en Madrid”⁵⁶⁹.

Tot i aquesta controvèrsia, Tony Obrador és una figura a tenir present dins la història de la Nova Cançó a Mallorca per contribucions musicals d’importància com “Bona nit”, “M’és ben igual”, “I ara, què?” i l’emblemàtica “Ella tornà”. “Parera Fons i Obrador varen començar a cantar cançons que no tenien una implicació necessàriament política, però eren unes cançons cantades en un català literari i estàndar, d’una gran bellesa estètica”, afirmà el cantautor Biel Majoral⁵⁷⁰. Malgrat això, aquelles declaracions el condemnaren a l’ostracisme i indiferència del públic mallorquí al llarg dels següents anys, tal i com ho va reconèixer el mateix artista:

“Obstáculos que he encontrado en Madrid: NINGUNO. En Mallorca, a raíz de unas declaraciones que hice a un periódico madrileño, en las que textualmente decía que no era partidario de la Nova Cançó, ya sea por envidia o por alguna razón desconocida, ya que en Mallorca solo dejé amigos, se me cerraron todas las puertas. Ningún empresario me ha ofrecido trabajo y el 90 por ciento de las tiendas de discos de Mallorca no quieren ni oír mis últimas novedades discográficas, tratándome de MALLORQUÍN RENEGADO cuando tengo innumerables testigos de que, por lo menos, el 50 por ciento de mi repertorio está cantado en mallorquín y que todos los americanos que vinieron al Castellana Hilton se van cantando “Na Catalina de plaça” (...) Creo que tarde o temprano tendré que ser reconocido en mi tierra ya que tengo la razón por delante. Mi ilusión siempre ha sido predicar la amistad y cordialidad a través de la canción y me entristece enormemente que sean los míos los que me ataquen de esta manera”⁵⁷¹.

⁵⁶⁸ *Diario de Mallorca*, 19 de novembre de 1967, p. 10.

⁵⁶⁹ *Diario de Mallorca*, 12 de gener de 1974, p. 35.

⁵⁷⁰ Munar, S. (Dir): *Cançons d’una illa* (documental). Palma: Govern de les Illes Balears i Obra Cultural Balear, 2010, capítol 4.

⁵⁷¹ *Diario de Mallorca*, 8 de març de 1969, p. 31.

D'altra banda, tot i que el seu itinerari artístic “no vagi estretament lligat” – segons Joan Manresa⁵⁷²– amb la Nova Cançó, el manacorí Toni Parera Fons va desenvolupar també un paper important dins la renovació de la música en català a Mallorca a la segona meitat dels anys seixanta. Jordi Garcia Soler el definiria amb les següents paraules: “Cantautor i músic mallorquí (...) musicador expert, intel·ligent i sensible dels bells textos escrits pel poeta mallorquí Antoni Mus, es donà a conèixer com a intèrpret cap a mitjans dels anys seixanta, i ha continuat des d'aleshores en aquesta tasca dins d'un nivell qualitatiu sempre molt interessant, tot i que no ha aconseguit mai un èxit d'autèntica importància”⁵⁷³. Bona part del prestigi de Parera vindrà, precisament, per la seva associació musical amb el poeta manacorí Antoni Mus: entre 1964 i 1968 participaren ininterrompudament al Festival Internacional de la Canción de Mallorca com a compositors, aportant algunes de les seves cançons més emblemàtiques, com “Les muntanyes” (1964), “Ma mare” (1965), “Tot ja és mort” (1966), “Ella tornà” (1967) i “M'és ben igual” (1968).

No obstant això, a Parera se'l comença a conèixer també com a intèrpret a partir de l'any 1967, en el qual participà al IX Festival de la Canción Mediterranea i també edità la seva primera referència discogràfica, un EP on la cançó principal és la clàssica “T'estim i t'estimaré”. El manacorí augmentà la seva popularitat quan l'11 de febrer de 1968 fou convidat al programa “Gran Musical” de la SER, a Madrid, per fer un recital en directe: es tracta d'una fita històrica, ja que per primera vegada un mallorquí interpretava, des de la capital espanyola, un recital íntegrament en català per ser emès per tot arreu de l'Estat i amb una audiència potencial de sis milions de persones⁵⁷⁴. Parera, que també havia editat cançons en castellà⁵⁷⁵, va publicar aquell mateix any l'EP “A Aranjuez, pensant en tu” i, més tard, el single “M'és ben igual” amb “Calla, no diguis res...” com a cara B. Malgrat les bones crítiques que va aconseguir a la premsa, fou acollit amb certa fredor pel públic mallorquí, la qual cosa quedà reflectida en les baixes vendes dels seus discs. A una entrevista de l'any 1968, Parera contestava:

“Es posible que porque no tienen comercialidad, son sinceros, sin concesiones (...) El factor promoción es importante, básico. Pienso que si mis nuevas canciones se lanzan con otro sistema publicitario, el público se dará cuenta de su existencia y tendrá interés en conocerlas. Sinceramente, opino que de acuerdo con nuestras nuevas ideas y una promoción bien enfocada, se conseguiría el fin propuesto (...) Tengo la impresión

⁵⁷² Manresa, Joan (1987): *25 anys de Nova Cançó a Mallorca*. Ed. Ajuntament de Palma, Palma, p. 47. Fins i tot, el mateix artista va voler mantenir les distàncies respecte a la Nova Cançó, afirmant: “Con respecto a todos estos líos regionalistas, me mantengo al margen” (*Última Hora*, 26 d'abril de 1968, p. 15).

⁵⁷³ Manresa, Joan (1987): *25 anys de Nova Cançó a Mallorca*. Ed. Ajuntament de Palma, Palma, p. 47.

⁵⁷⁴ Així ho assegurava un anunci de *Última Hora*, publicat el dia anterior a l'esdeveniment.

⁵⁷⁵ L'any 1967 va aparèixer amb el segell Regal un EP de quatre cançons co-escrites juntament amb Antoni Mus: “No te resistas al viento”, “Que me importa”, “Mi amor y el mar” i “Un día”.

de que los mallorquines no han sentido una inquietud hacia las canciones mallorquinas semejante a la experimentada por los catalanes hacia los de la Nova Cançó”⁵⁷⁶.

L’any 1967 també marcà l’enlairament de nous valors mallorquins dedicats a la Nova Cançó. L’exemple més evident és el de Maria del Mar Bonet, una de les veus més importants de la música illenca i un dels rostres més identificatius de la Nova Cançó catalana. Tot i que els seus inicis musicals comencen a Mallorca, fou a Barcelona on començà a forjar la seva trajectòria artística: “Tot just arribada a Barcelona, la “germana del Joan Ramon” té, d’entrada, un vot de confiança i algunes portes obertes. Nova a la gran ciutat, va viure a casa del matrimoni Serrahima-Margarit, que ha conegut a través del seu germà durant unes actuacions a Mallorca (...) La mallorquina cuidarà un poc dels fills del matrimoni, estudiarà ceràmica a l’Escola Massana i cantarà”, escriu Joan Manresa⁵⁷⁷.

El contacte amb el matrimoni format per Lluís Serrahima i Remei Margarit fa que aquests, conscients de les possibilitats de la jove, la incloguin dins del grup dels Setze Jutges, al igual que el seu germà. El seu debut a nivell discogràfic vindria de mà del segell Concèntric, que apart de Guillem d’Efak, també havia editat la música d’altres figures vinculades, amb major o menor mesura, amb Nova Cançó, com Guillermina Motta, Martí Llauro, Mercè Madolell o Dolors Laffitte, entre d’altres. La primera referència discogràfica de Bonet seria l’ EP “Cançons de Menorca”, amb quatre tonades populars de l’illa que, anys enrere, havia après a cantar a la coral Stella Maris de Llorenç Galmés, a Palma. D’aquesta primera incursió en el món del disc, Manresa escriu:

“El seu primer enregistrament (...) tardà més del previst a sortir al mercat. La presentació, feta el 28 de gener del 67 a la Cova del Drac de Barcelona, hauria de comportar la sortida immediata del disc, però no succeeix així. Resulta que se n’han enregistrat els temes, però amb uns arranjaments “massa moderns” que fan que se’n replantegi una nova versió. De totes maneres, d’aquesta primera versió es posen uns pocs, molts pocs exemplars en circulació. No fa gaire gràcia a la Maria del Mar, però són tresor de col·leccionistes. Mesos després surt la versió definitiva i autoritzada per la mateixa cantant. S’ha fet amb harmonitzacions de Gracià Tarragó i acompanyada a la guitarra pel mateix Tarragó i per Laura Almerich (la que, més endavant, serà la guitarra inseparable de Lluís Llach). Quan es tingui la perspectiva suficient, serà divertit recordar que es refusaren uns arranjaments per “massa moderns”. El seu germà no està gens d’acord amb la foto de la portada, realitzada per Maspons-Ubiña, que presenta a la cantant amb un vestit sense mànegues, els cabells sobre l’espatlla dreta i un ram de tres margalides a les mans. Joan Ramon creu que se’n dona una imatge massa frívola. Com que de mica en mica es va donant a conèixer i les seves cançons interessin al públic, la casa editora la promociona així com pot.

⁵⁷⁶ *Última Hora*, 28 de febrero de 1968, p. 14.

⁵⁷⁷ Manresa, Joan (1992): *Maria del Mar Bonet*. Ed. La Magrana, Barcelona, p. 21.

L'enregistrament de presentació, sempre un EP amb quatre cançons, ella ja l'ha fet⁵⁷⁸.

L'edició del disc de Maria del Mar Bonet provocà que, de forma indirecta, el segell Edigsa es llençà a la recerca d'una figura de característiques semblants: “Fins aleshores la casa Edigsa havia monopolitzat els discs en català”, escriu Bartomeu Mestre. “L'aparició de Concèntric en el mercat provocà una acarnissada, però sempre sana, competència. Poc després de la presentació de Guillem d'Efak, Edigsa edità un disc a un altre cantant negre (...) Quan Maria del Mar Bonet enregistrà amb Concèntric, Edigsa presentà a Miquelina Lladó, una altra jove mallorquina⁵⁷⁹. Miquela, que l'any anterior havia fet la seva presentació pública al II Festival de la Nova Cançó de Palma, rebria la cridada de la prestigiosa discogràfica catalana a juny de 1967. D'aquells moments data el següent article:

“Extraordinariamente sorprendente resulta el caso de nuestra paisana Miguelina Lladó. Miguelina compone sus propias canciones, letra y música, sin tener las más elementales nociones de música. Tanto es así que, recientemente, con motivo de su viaje a Barcelona, llamada por la firma Edigsa (editora de los mejores de la Nova Cançó) para estudiar las posibilidades de grabación de la jovencita, al pedirle los técnicos de la casa las partituras de sus composiciones, Miguelina les miró con sus grandes ojos y les dijo que no las tenía, que su música la guardaba en su mente... y lo demostró. El resultado ha sido inmediato. Miguelina volverá a Barcelona a primeros de julio a grabar su primer disco. Ella no piensa en la comercialización de su voz ni sus cualidades de compositora; a Miguelina sólo le gusta cantar y poner su granito de arena para el prestigio de la Nova Cançó⁵⁸⁰”.

Uns mesos després apareix el seu primer –i únic– EP: quatre cançons pròpies (“El trobador”, “Pena”, “Jo som, tu ets”, “Quan vengui Déu a la Terra”) amb arranjaments d'Antoni Ros-Marbà i Salvador Gratacós. A la contraportada del disc, hi trobem un text de Pau Valls, a mode de presentació de l'artista: “Avui tenim la satisfacció d'escoltar el seu primer disc, que simbolitza la integració definitiva de na Miquelina en la branca mallorquina del moviment de la Nova Cançó, i de veure que nostre treball, anònim i silenciós, en pro d'una cançó més poètica i més nostra, està donant el seu fruit... com la llavor⁵⁸¹”.

Tot i les inqüestionables dots artístiques de la cantautora, el seu impacte quedà eclipsat arrel del gran èxit que va tenir Maria del Mar Bonet l'any següent amb “Què volen aquesta gent?”, inspirada en la mort de l'estudiant madrileny Rafael Guijarro Moreno, de vint-i-tres anys i militant en el grup maoista FAR. Inspirant-se en aquesta

⁵⁷⁸ Manresa, Joan (1992): *Maria del Mar Bonet*. Ed. La Magrana, Barcelona, p. 24.

⁵⁷⁹ Mestre, Bartomeu (2010): *Balada d'en Guillem d'Efak*. Ed. Documenta Balear, Palma, p. 67.

⁵⁸⁰ *Diario de Mallorca*, 23 de juny de 1967, p. 18.

⁵⁸¹ Aquesta informació es pot llegir a la contraportada del seu únic EP (Edigsa, CM181, 1967).

notícia, Lluís Serrahima escriu a gener de 1967 un poema al qual la pròpia Maria del Mar hi posarà música:

“Yo vivía entonces en casa de Lluís Serrahima. En aquel momento, se hablaba de hacer nuevos textos con música popular catalana (...) De repente, una tarde Lluís trajo un periódico con una noticia de poca apariencia, muy insignificante, pero con un fondo muy grave. Que se había caído por una ventana aquel chico, una noticia escueta que casi no decía nada. Nos impresionó más el afán de quitarle importancia que casi el hecho en sí. Hablamos mucho rato, y a la mañana siguiente Lluís trajo un poema que había escrito sobre eso. Había escrito cuatro estrofas de cuatro versos con la idea de hacer algo tradicional. Y yo saqué la música de un tema popular "La presó de Lleida", que es también un tema político, y lo adapté al poema. Logramos lo que habíamos hablado días atrás. Un día lo canté en el Fòrum Vergés –uno de los locales en los que actuaban Els Setze Jutges– y me quedé muy impresionada al ver como la gente lo aplaudió, se levantó en silencio todo el teatro. Fue muy emotivo, porque entonces no se podían manifestar ciertas cosas; estábamos llenos de policías por todas partes. Recuerdo que, como era en catalán, la censura y la policía tardaron mucho en darse cuenta de qué trataba; incluso la pude grabar, y luego vino la prohibición”⁵⁸².

Guillem d’Efak havia interpretat amb anterioritat cançons que amagaven subtils metàfores que es poden relacionar amb la realitat política d’aleshores, com “Balada d’en Jordi Roca” o “La cançó de Son Coletes”, però “Què volen aquesta gent?” és, decididament, la primera cançó política que produí la Nova Cançó mallorquina i, juntament amb “L’estaca” de Llach i “Diguem no” de Raimon, un dels punts culminants de la cançó antifranquista. La portada de l’EP –el dibuix d’un puny en moviment– suggeria que la cantautora mallorquina havia adoptat un registre més combatiu i desafiant, lluny de la innocència de la seva anterior referència, “Cançons de Menorca”.

Aleshores, Mallorca comptava amb un destacable número de cantautors amateurs (Tomàs Horrach, Esperança Ensenyat, Aina Planes, Josep Jaume, Maria Antònia Juan Garau o Martí Torrandell, entre d’altres), però de tots ells va aconseguir destacar el pintor i escultor Gerard Matas, possiblement la darrera figura destacable que donà la Nova Cançó a l’illa. Aquest jove palmesà, que havia coincidit a l’Escola d’Arts i Oficis de Palma amb Maria del Mar Bonet i Toni Roig (aleshores a Los Calafats posteriorment a Música Nostra i Al Mayurqa)⁵⁸³, tenia un fort vincle amb la Nova Cançó i mostra d’això eren les constants visites que rebia al seu estudi del carrer Bosch (Palma) per part de músics mallorquins i peninsulars. D’aquesta manera, poc a poc, es va introduir dins del món de la música, període que l’artista recordava de la següent forma a una entrevista de l’any 1986:

“De més jove anava per Felanitx, on vaig començar a conèixer altra gent amb inquietuds catalanistes; me’n record que solíem escoltar Raimon i els francesos

⁵⁸² Claudín, Víctor (1981): *Canción de autor en España*. Ed. Júcar, Madrid, p. 88.

⁵⁸³ *Revista Inca*, núm. 5, desembre de 1986, p. 25.

Jacques Brel i Brassens. Així ens passàvem els estius, compartint-ho amb un grup de mímica que havíem format amb en Joan Manresa i altres”⁵⁸⁴.

Per la seva part, Manresa recorda els inicis de Gerard Mates (batejat artísticament com “En Mates”) al full interior que incloïa el seu únic EP:

“Aquell capvespre, en Mates va agafar la guitarra, com ho havia fet tantes i tantes vegades: per a fer gresca. Feia anys, quan sortiren els primers discos de Raimon i la cançó catalana estava en els primers graons, ell ja guitarrejava, tant com podia, al seu estudi del carrer Bosch. Guitarrejava o bé escoltava discos dels Beatles, dels Rolling Stones, de Bob Dylan... Jo li deia: “Hauries de provar de fer cançons”. I ell no en feia cas. Seguien les reunions, bevent vi i cantant. Un dia el vaig trobar de vena i em demanà, per favor, que li fes una lletra senzilla, fàcil. Amb pocs moments sortí una cançoneta d’amor (...) Fou el començament. Llavors més lletres i més músiques: més cançons. O al contrari: primer la música i llavors la lletra. Però el resultat és el mateix (...) Si un dia, a posteta de sol, passeu pel seu estudi del carrer Bosch, i hi entreu, el trobareu pintant. La guitarra està a l’altra peça de l’estudi i ell la traurà per a cantar-vos una cançó, la més nova. La que tot just acaba i, per això, ha de penjar el full de la lletra a un fil del sòtil. Amb el seu crit semblarà que ha callat l’eixam de nins del carrer. Aquest capvespre en Mates ha agafat la guitarra, com ho ha fet tantes i tantes vegades: per a fer una cançó d’aquí, d’home preocupat, d’avui”⁵⁸⁵.

Manresa, conscient del potencial del seu company, envià una cinta magnetofònica a Guillem d’Efak, resident a Barcelona; el manacorí, gratament sorprès, s’apressà a convèncer al jove palmèsà per enregistrar un EP amb Concèntric i instal·lar-se a la capital catalana per tal de donar a conèixer la seva música. El resultat fou un disc amb disseny del músic Pau Riba, format per quatre cançons basades en poemes de Guillem Colom i del propi Manresa, autor d’un text introductor i a la contraportada del disc, on llegim: “En Mates impressiona per la seva autenticitat interpretativa. El seu accent és puríssim, i la seva veu té el veritable color de la seva terra. Lletres, músiques i interpretació formen, per tant, una creació admirable per la seva coherència i la seva qualitat”⁵⁸⁶. Malauradament, l’associació de Guillem d’Efak, Concèntric i Mates no arribà a bon port:

“Record del dia que ho gravàrem és que també gravava un disc na Guillermina Motta, pel que havíem de fer torns de gravació A mi em prometeren unes seixanta mil pessetes, aproximadament, pels drets d’autor, les quals ni he vist mai. el contracte també hi era inclòs que havia d’actuar durant un mes a la Cova del Drac de Barcelona, la qual cosa no em féu sentir bé, pel que vaig demanar per exposar-hi els meus quadres. No tingueren cap inconvenient, no hi havia exposat mai ningú. Però l’exposició no fou suficient perquè allò em sigues agradable. De cada dia m’anava

⁵⁸⁴ Aquesta informació es pot llegir al full interior del seu únic EP (Edigsa, 6078UG, 1968).

⁵⁸⁵ *Ibidem*.

⁵⁸⁶ Text del full interior de l’EP de Gerard Mates (Edigsa, 6078UG, 1968).

avorrint més cantant diàriament fins tard i per obligació, sense tenir en compte si jo aquell dia tenia ganes de cantar o no. A més a més l'esforç no em compensava: jo a Mallorca treballava a un taller d'escultura i guanyava tant com pogués guanyar allà. El dia que acabà el termini del contracte, l'angoixa i la ràbia quasi em feren plorar de la tensió que vaig arribar a acumular allà. Em vaig plantejar el meu futur dins la cançó; la conclusió fou el deixar-ho córrer i tornar a Mallorca per dedicar-me a pintar i a fer catalanisme, ja que urgia més que no al Principat”⁵⁸⁷.

L'any 1968 és especialment significatiu per la Nova Cançó, ja que, una vegada consolidat com a moviment musical i social, inicià una clara decadència que es pot explicar des de dues perspectives: la política i l'artística. Els incidents provocats per les revoltes estudiantils a l'anomenat *Maig francès* per tot arreu d'Europa provoca que s'intensifiquessin els moviments subversius contra Franco: la joventut de tot l'Estat començà a agafar una clara consciència política, de la qual se l'havia privat dècades enrere, i la Nova Cançó entesa ara com música protesta agafa més sentit que mai. “Què volen aquesta gent?” i la metafòrica “L'estaca” passen a convertir-se en autèntics himnes generacionals. Lluny de regenerar o fer créixer el moviment de la Nova Cançó, això provocà que la repressió i la censura es torni més inflexible. Per tant, a l'hora de muntar nous recitals o festivals, els organitzadors es troben amb fortes traves burocràtiques que dificultaven la seva celebració. Escriu Manresa, a forma d'anècdota: “Una nit que no s'ha autoritzat una cantada de Miquel Cors, Dolors Laffitte i Lluís Llach a Sóller es decideix anar a fer una torrada de llonganissa i botifarrons a una casa de camp. Es menja un poc, es beu vi i, quan en Llach comença el “Cant miner”, per animar un poc l'improvisat foc de camp a l'hortet de la casa amb dues dotzenes, més o menys, de gent asseguda i sopada, es presenten els municipals de Sóller i la guàrdia civil. Demanen el D.N.I. a tothom, ja que no els se'n poden dur a tots”⁵⁸⁸. Per la seva part, l'eclesiàstic Joan Parets recorda de la següent forma aquell clima de repressió:

“Els recitals començaren a ser vigilats a prop per la policia, que no anava de bromes. A mi m'encalçaren a un recital a Inca. Una manera de seguir fent concerts i recitals de la Nova Cançó era obrir-los les portes de les esglésies, perquè molts d'ells eren gent relacionada de l'Església... i dins d'ella, l'Estat no hi pot entrar. La policia no podia entrar a l'església, per fer detencions; ni a la sagristia ni tan sols als salons parroquials. Aleshores, ja podia venir la policia, el batlle o el governador civil que, tanmateix, a l'església hi comandava el rector o el bisbe!”⁵⁸⁹.

Arriba a ser tal la pressió exercida des de les altes esferes polítiques que, fins i tot, les activitats musicals en llengua catalana organitzades per les Juventudes Musicales de Pau Valls –vitals per entendre l'evolució de la Nova Cançó a Mallorca– comencen a minvar de forma alarmant, sent pràcticament inexistents en el tram final de la dècada

⁵⁸⁷ *Revista Inca*, núm. 5, desembre de 1986, p. 25.

⁵⁸⁸ Manresa, Joan (1987): *25 anys de Nova Cançó a Mallorca*. Ed. Ajuntament de Palma, Palma, p. 30.

⁵⁸⁹ Entrevista a Joan Parets. Realitzada el dia 12 de gener de 2012.

dels seixanta. Un símptoma força evident es que l'any 1968 es deixà de celebrar el Festival de la Nova Cançó, a Palma. Per la seva part, Valls seguiria el seu càrrec fins gener de 1971, per ser rellevat per José María Cortada⁵⁹⁰.

La crisi de la Nova Cançó també la provocà l'immobilisme que semblava patir des de feia uns anys; mostra d'això és el sorgiment a Barcelona d'un col·lectiu de músics que, parodiant als Setze Jutges, formaven l'anomenat Grup de Folk entre 1968 i 1969. Criticaven el seu conformisme i la seva arrel burgesa; d'entre els seus membres, hi destaquen Pau Riba, Jaume Sisa, Jordi Batiste, Jaume Arnella, Xesco Boix, Josep Maria Camarasa o Jaume Vallcorba, entre d'altres⁵⁹¹. I mentre uns criticaven als artistes reconeguts de la Nova Cançó pel seu estatisme, d'altres, com Joan Ramon Bonet, criticaven la incorporació al moviment de nous artistes que empraven el català amb un marcat matís snob⁵⁹². El mateix cantautor, a una entrevista de l'any 1968, assenyalava altres problemes, com el desig de fama i notorietat per part de nous artistes que es deixaven influir, més que res, per la moda:

“He decidido cantar con la mejor gente posible y con el número más adecuado de canciones. Cantidad que oscilará entre las siete y diez interpretaciones y ha de servir al público para el conocimiento de por dónde va Joan Ramon Bonet. Lo creo más adecuado y más justo si no queremos incurrir en el ‘vedettismo’ que amenaza a la Nova Cançó (...) En un principio, la Nova Cançó recurría a las parroquias para darse a conocer. Hoy, la tentación del autógrafo aparece con excesiva frecuencia y arroja por tierra las vocaciones poco sinceras. No se trata de convertirnos en cantores, sino en cantar lo que cada uno lleva dentro. Y son cosas muy distintas. (...) Hoy un ochenta por cien de los que se acogen al término de Nova Cançó canta por cantar, cultiva la ‘canción política’ por el simple impulso de la moda y se convierte en gente forzada por su misma ausencia de evolución. Si el cambio es deseado hay que saber hacia dónde se cambia y porqué. La deriva resulta lícita siempre que sea sincera (...) El resto, supone histerismo y escasa preparación”⁵⁹³.

La vellesa prematura de la Nova Cançó i la repetició constant dels seus propis clixés fa que es perdi el valor del seu significat, del seu missatge real, i la qualitat que es cercava per sobre de qualsevol altra cosa. Això queda reflectit a “La Nova Cançó y su rito”, un article crític signat per Margalida Capellà l'any 1968:

“Era un día festivo, en un local adaptado al caso se representaba una vez más un festival de la Nova Cançó. No quedaba ningún espacio libre, incluso en la puerta se arremolinaban grupos de jovencitos, en su mayoría con pretensiones intelectuales y tendencias izquierdistas confusas. En el escenario, un señor vestido de negro, guitarra

⁵⁹⁰ *Diario Mallorca*, 31 de gener de 1971, p. 13.

⁵⁹¹ Maria del Mar Bonet i Ovidi Montllor col·laboraren esporàdicament amb el Grup de Folk, si bé mai arribaren a aparèixer a cap de les seves gravacions.

⁵⁹² *Diario de Mallorca*, 10 de novembre de 1967, p. 19.

⁵⁹³ *Diario de Mallorca*, 19 de setembre de 1968, p. 7.

en mano, hablaba de la “justicia, la pau, la llum”, tres conceptos al parecer indispensables en estos que han venido imitando a los primeros intérpretes del movimiento artístico. Las canciones, casi todas, eran iguales y monótonas. Los finales, como siempre, eran aplaudidos a rabiar; si durante alguna interpretación se mencionaba la palabra libertad, se hacían comentarios y había intercambio de miradas maliciosas. La Nova Cançó, que a mi parecer es algo bueno, ha tenido sus derivaciones rastreras, pero con un agravante más: ese aire intelectualizado que le han pretendido dar sus seguidores. Existe la tendencia general, de que cuando se anuncia un festival de este tipo, indiscutiblemente tiene que ser bueno y se va allí dispuesto a aceptarlo y a ponderarlo todo, y no intentes mostrarte disconforme a sus opiniones, porque entonces te arrinconarán en el pelotón de los tontos, así, sin más. El absolutismo ese el común coordinador de estos grupos, que en el mismo momento que condenan se quejan de la falta de libertad. Es realmente una confusión de ideas y una falta de personalidad lo que ha conducido a este camino; actualmente surgen por doquier autores-intérpretes que se han lanzado con furia desorbitada a este nuevo decir y hacer, componen canciones sociales y de crítica queriéndoles dar un valor literario que a menudo no tienen. Hasta ahora los tiempos les han sido propicios, pero yo me pregunto, ¿hasta cuándo?”⁵⁹⁴.

Part d'aquests mateixos arguments queden reflectits a “¿Nova Cançó?”, un altre article crític publicat aquell mateix 1968 a *Diario de Mallorca*, on s'ens mostra un moviment més que consolidat, però dividit internament:

“Actualmente existe una clara división: unos que se enfrentan sinceramente a la problemática y a las realidades de un país. Otros que prefieren seguir el camino fácil de la canción esteticista comercial, que atrae a numeroso público, sobre todo a la clase, digamos alta, que para estar al día y decir algo se llama catalanista y toma dicha canción como bandera y como elemento imprescindible para su buena digestión (...) Entonces nos encontramos ante dos tendencias diferentes, casi antagónicas, con un único divisor común: la lengua. ¿Pero acaso basta eso? Recordemos que hay muchos cantantes en lengua catalana y no son de la Nova Cançó. Por lo tanto hay que preguntarse si la Nova Cançó no se habrá convertido en un campo de oportunistas que, sabiéndose respaldados por un público, se han encaramado al éxito fácil”⁵⁹⁵.

⁵⁹⁴ *Cort*, núm. 559, 15 de gener de 1968, p. 16.

⁵⁹⁵ *Diario de Mallorca*, 3 de juny de 1968, p. 13.

5.3.2. Festivals i recitals: les grans fites de la Nova Cançó a l'illa.

“Cotxe compartit, escenari mínim, amplificació modesta, promoció artesana són les bases de moltes actuacions. Quilòmetre a quilòmetre, cançó a cançó, s'arriba a molts indrets que, en la llengua pròpia, ofereix unes cançons diferents. Hi ha tota una xarxa, de la qual s'ha parlat poc, voluntariosa i eficaç, que amb totes les limitacions que es vulgui, fa possible la celebració de molts de recitals”.

Joan Manresa

A partir de l'any 1965 s'observa com la música en català comença a agafar força a Mallorca: tot i ser un fenomen minoritari en comparació a altres gèneres, la Nova Cançó arrelà poc a poc entre el públic illenc gràcies a la celebració de festivals i petits recitals que, d'altra banda, no deixaven de ser un acte de reivindicació cultural i lingüística més que militància política pròpiament dita. Amb pressuposts escassos, els organitzadors compensaven l'amateurisme amb projectes autogestionats, plens de bona voluntat. Dins d'aquest context, mereix la pena recordar, un cop més, les paraules de Joan Manresa :

“Són unes actuacions en certa manera promocionals, ja que els guanys són pràcticament inexistents. Serrat dorm en una mena d'estudi que els Bonet tenen llogat a l'entrada de la casa del carrer de Sa Pelleteria. Els amics hi posen el cotxe i, havent acabat el recital, cada nit hi ha sarau. La part econòmica de les actuacions és el menys important, molt sovint es canta gratis. O gairebé s'ha de pagar al final del recital. Alhora que neix la nova cançó es crea el que podríem dir una infraestructura per sostenir-la. L'organitzador, que ho fa per “fer país”, té més bona voluntat que coneixements per organitzar un recital. Però si els professionals no ofereixen actuacions, bones són les que poden fer a parròquies, col·legis i associacions. Cotxe compartit, escenari mínim, amplificació modesta, promoció artesana són les bases de moltes actuacions. Quilòmetre a quilòmetre, cançó a cançó, s'arriba a molts indrets que, en la llengua pròpia, ofereix unes cançons diferents. Hi ha tota una xarxa, de la qual s'ha parlat poc, voluntariosa i eficaç, que amb totes les limitacions que es vulgui, fa possible la celebració de molts de recitals. El seu únic premi i recompensa és anar, un cop acabada l'actuació, a fer una copa amb el cantant de torn. Aquesta, la dels incondicionals que no s'han perdut cap de les actuacions, és una llarga i bella història que molts de cantants han oblidat”⁵⁹⁶.

El mateix autor afirmava també que la Nova Cançó va servir per augmentar els lligams dels artistes mallorquins amb els catalans i valencians, molts dels quals actuaren amb gran regularitat pels escenaris de Mallorca: “La relació entre els cantants d'aquí amb els de Catalunya i el País Valencià és cordial, ja que persegueixen els mateixos objectius i es poden ajudar a l'hora de fer actuacions per aquí o per allà. A mesura que passa el temps, tot succeeix molt més ràpidament i quan es professionalitza, alguns

⁵⁹⁶ Manresa, Joan (1992): *Maria del Mar Bonet*. Ed. La Magrana, Barcelona, p. 23.

mànagers que vénen de Barcelona duen una llarga llista de noms i telèfons providencials. Així sempre es troba algú que té contactes a la premsa o bé a la ràdio. I qui podrà gestionar el permís, l'imprescindible permís, i l'autorització de les lletres. Una llarga llista de noms i telèfons que fins i tot servirà perquè algú ompli el seu pis de cantants i guitarres. I tots ben contents”⁵⁹⁷.

Entre 1967 i 1968, la Nova Cançó visqué els seus moments més dolços a Mallorca: parlem dels anys en els que més festivals, recitals i trobades es van celebrar, un període d'esplendor interromput a partir de 1969, quan augmentà novament la repressió cultural, política i lingüística va augmentar. Tot i així, s'havia creat una important base social que mantindria viu el seu esperit reivindicatiu fins el ressorgiment de la música protesta a les acaballes del franquisme.

Festival de la Nova Cançó de Palma (1965-1968)

Fou, possiblement, el major esdeveniment vinculat amb la Nova Cançó que s'hagi celebrat a Mallorca: a diferència dels festivals recolzats per iniciatives privades i amateurs, el Festival de la Nova Cançó de Palma fou organitzat per la Delegació de Joventuts Musicals de Palma per iniciativa del seu president, Pau Valls. Tot i la col·laboració d'institucions com com l'Ajuntament de Palma, l'Obra Cultural Balear, *Diario de Mallorca* o Radio Popular, Valls assegurava que aquella mostra de música en català era autogestionada al no rebre cap tipus de suport econòmic: “Que quede bien claro: no contamos con ninguna subvención y lo comercial no tiene ningún contacto con nosotros. El Festival de la Nova Cançó es muy nuestro, muy íntimo, desinteresado. No contamos con otros medios que nuestro entusiasmo dedicado. Si hay fallos, que los habrá, que no se nos echen en cara. Más no podemos hacer. Es un Festival de Mallorca y para los mallorquines”⁵⁹⁸. S'ha d'entendre el naixement del Festival de la Nova Cançó com a una reacció oposada a la comercialitat i grandiloqüència del Festival Internacional de la Canción de Mallorca: “Estamos convencidos que con su concurso, Juventudes Musicales nos borrará el mal sabor de boca que nos ha dejado el II Festival de la Canción de Mallorca después de la más mediocre creación e interpretación musical que se pueda dar por estos mundos”, afirmava Valls⁵⁹⁹. A un article posterior, publicat per *Diario de Mallorca*, llegim:

“Un festival que, Juventudes Musicales, preparan para que sea el arco y el germen de una canción más digna y mayor: de una canción que exalte la espiritualidad de nuestro pueblo y brinde a nuestras gentes canciones más bellas y evocadoras que la mayoría de canciones que con una visión más comercial que artística lanzan al mercado

⁵⁹⁷ Manresa, Joan (1987): 25 anys de Nova Cançó a Mallorca. Ed. Ajuntament de Palma, Palma, p. 35.

⁵⁹⁸ *Diario de Mallorca*, 21 de juliol de 1967, p. 24.

⁵⁹⁹ *Última Hora*, 26 de juny de 1965, p. 10.

algunas editoras de discos después de “premiarlas” en uno de tantos festivales en que solo se pretende hacer espectáculo y publicidad”⁶⁰⁰.

La primera edició tingué lloc el 26 de juny de 1965 a l’Hotel Jaume I de Palma; es tractava del primer esdeveniment musical íntegrament en català que no tenia a veure amb la música folklòrica mallorquina; per tal d’eludir la censura o que les autoritats prohibissin l’esdeveniment, el nom oficial del festival a un primer moment fou “I certamen de la cançión mallorquina”⁶⁰¹, una forma de burlar la censura ja que a l’interior del Jaume I la gran pancarta que es veia darrera l’escenari posava “I Festival de la Nova Cançó”. Podem comprovar a la premsa d’aleshores que dies abans del seu inici existia un fort clima d’expectació:

“Es enorme la expectación que ha despertado la final del I Certamen de la Canción Mallorquina y el Festival de la Nova Cançó no sólo en Palma, sino en toda la Isla como lo prueban las numerosas expediciones que desde los diferentes pueblos de la isla se han organizado, destacando entre ellas la de Pollença, que acuden a animar a su finalista Martín Torrandell, que defenderá la canción “Llum de Pau” (...) “Esta noche, mallorquines todos, acudid al festival uniendo vuestro esfuerzo al de todos los organizadores, para que (...) nuestra juventud apoye esta canción (...) tan española y nuestra”⁶⁰².

Junt als mallorquins Guillem d’Efak, Queta i Teo, Los Valldemossa i els germans Joan Ramon i Maria del Mar Bonet, al cartell original hi trobem artistes catalans (Josep Maria Espinàs, Duo Ausona, Núria Feliu) i valencians (Raimon, anunciat com el gran plat fort del esdeveniment). Poc després s’hi afegiren al cartell altres artistes com Tony Obrador, Aina Planas, Martí Torrandell, i els conjunts Los Cromáticos i Los 4 de Asís⁶⁰³. La gala fou presentada per Ramon de Chavería, cap de relacions públiques de l’hotel, i el propi Pau Valls. *Diario de Mallorca* informava a la seva crònica del gran èxit d’aquesta primera edició:

“Una gran velada, anoche, en el hotel Jaime I. Su terraza en el séptimo piso fue escenario espléndido de una espléndida noche de música, que presentó –sólo aciertos en el esfuerzo conjunto de todos– Juventudes Musicales. A ese nuevo y pujante movimiento artístico que la nueva canción catalana es, se suma, con ilusionado afán, la nueva canción mallorquina. “Por una canción mayor” es el lema. Lo muestra que anoche nos fue ofrecida se nos antoja, ante todo y sobre todo, esperanzadora. Hoy, en la inmensa mayoría de las composiciones que escuchamos, una enorme ilusión; y hay – en las letras de las canciones – un bello montaje poético; algo que se sale del campo trillado y ramplón, en el que, como en un círculo sin salida, perecen voluntaria y

⁶⁰⁰ *Diario de Mallorca*, 21 de juliol de 1966, p. 24.

⁶⁰¹ Pujals i Mas, Margalida (2002): *Oci als seixanta: música, cançó i sales de festa*. Cort, Palma, p. 38.

⁶⁰² *Última Hora*, 26 de juny de 1965, p. 10.

⁶⁰³ *Diario de Mallorca*, 27 de juny de 1965, p. 13.

contumazmente metidos la mayoría de letristas (...) Hoy, en esa pléyade de compositores y cantores jóvenes mallorquines, hay materia prima, ingenio y ganas de llegar; y en la mayoría, personalidad. Comienzan ahora, como quien dice, a avanzar por el camino. Pero van con buen paso. Y llegarán. Algunos lo hicieron ya. Congratulémonos que su plausible inquietud por un género recién brotó con fuerza y limpia alegría”⁶⁰⁴.

Un altre exemple de les excepcionals crítiques que va aconseguir aquesta primera experiència el trobem amb l'article que signà Gaspar Sabater a la revista *Cort*:

“Con un éxito tan rotundo que incluso ha sorprendido a muchos, se ha celebrado el I Festival de la ‘NOVA CANÇÓ’, precisamente cuando pocos días antes, apoyado en bien planeada organización, aprovechando experiencias de años anteriores, había tenido lugar el II Festival de la Canción de Mallorca, que dando lugar a que se cante en todas las lenguas, vienen organizando hoteleros y residentes de la justamente llamada Bahía de Palma. Mas para cualquiera que observe honradamente, serenamente, la vida mallorquina, no puede sorprender que en nuestras juventudes de hoy palpiten y se exterioricen inquietudes y afectos que han tenido una constante ejemplar, a lo largo de siglos, entre la gente mallorquina (...) Y lo que es todavía más importante, por voces jóvenes que si sienten –más o menos conscientemente– el legado de siglos de gloriosa historia, ahora en gozoso y alegre “aggiornamento”, cantan con aire nuevo y ritmos modernos cuanto ha estremecido y emocionado a los mallorquines de todos los tiempos. Un gran paso se ha dado en ese primer certamen de la Nova Cançó que seguramente, en ediciones sucesivas, ha de alumbrar las genuinas y actuales canciones que desean cantar hoy las juveniles gargantas mallorquinas, que no pueden ni deben conformarse con repetir las viejas canciones –poéticas, populares, cáusticas– que se han venido repitiendo durante lustros estériles, y que no obstante, surgen como si se trataran de emotivas canciones de ruta, apenas junas decenas de mallorquinas coinciden cualquier atardecer viajando por tierras continentales. No vamos a nombrar ni a organizadores ni a intérpretes del mallorquinísimo festival. Podemos decir gozosamente que todos triunfaron dignamente en ese campo de la canción moderna, saturado tantas veces de ingratos mercantilismos y de torpes esnobismos. Pues nuestro festival de la Nova Cançó fue una fiesta de nobilísima espiritualidad (...) Pasan cientos de miles de turistas por nuestra isla, más aunque nos influyan en no pocos aspectos, constituyen otro mundo, otro río junto al cual discurren las aguas de nuestra cultura de la manera de ser de Mallorca, como tan gozosa e inspiradamente han expresado con sus canciones estos mismos días de avalancha turística, auténticos jóvenes mallorquines”⁶⁰⁵.

La gran acollida que va rebre el I Festival de la Nova Cançó animà als seus organitzadors a donar-li continuïtat; per això, Pau Valls afirmava a una entrevista d'aquell 1965 que, per la següent edició, cercarien un escenari suficientment gran com

⁶⁰⁴ *Diario de Mallorca*, 27 de juny de 1965, p. 13.

⁶⁰⁵ *Cort*, núm. 496, 1 de juny de 1965, p. 3.

per poder albergar més de tres mil espectadors⁶⁰⁶. La necessitat d'unes instal·lacions àmplies per albergar una gran quantitat de públic fa que es comenci a especular amb diferents possibilitats: “El II Festival de la Nova Cançó de Palma no debería tener que desarrollarse en las terrazas de una sala de fiestas o de un hotel. Un marco más digno, el Castillo de Bellver, el claustro de San Francisco, la Cartuja de Valldemossa o algún lugar de igual categoría merece tener esta fiesta del espíritu, de las letras y del arte musical”⁶⁰⁷. Poc després, es confirmava la notícia de que l'Ajuntament de Palma va cedir el pati d'armes del Castell de Bellver per a la celebració d'aquesta nova edició del festival, celebrada el 14 d'agost de 1966. L'acte, novament presentat per Valls⁶⁰⁸, estava dividit en dues parts: a la primera hi participaren artistes que ja formaren part del cartell del any passat, com Maria del Mar Bonet, Duo Ausona i Los 4 de Asís. Com a noves incorporacions, hi havia la catalana Remei Margarit, el conjunt valencià Els 4 Sets, i una jove mallorquina, Miquela Lladó, que s'havia ofert voluntàriament per actuar-hi: “Quan preparàvem el II Festival de la Nova Cançó, al Castell de Bellver, l'any 1966, en el paroxisme dels tràmits burocràtics, d'organització, etc., es va presentar una al·lota mallorquina amb una guitarra a l'esquena. Era na Miquelina Lladó. Férem una pausa en el camí i la vàrem escoltar. Al dia següent va cantar al Castell la seva cançó “Quan vengui Déu a la terra”, de la qual era autora, de lletra i música. L'èxit va ésser rotund i el seu –el nostre– poble la va aplaudir amb un llarg deix d'esperança”⁶⁰⁹.

La segona part del festival estigué formada per les actuacions de Ladislao de Easo –sacerdot d'origen basc però que cantava en català– Joan Ramon Bonet, Francesc Pí de la Serra, Guillermina Motta i, finalment, els dos artistes més esperats: Raimon i Joan Manuel Serrat. La mescla d'artistes –nous valors amb cantautors consolidats, cançons més poètiques i costumistes junt a d'altres més polititzades, etc.– va formar un cartell atractiu que va gaudir d'una bona resposta per part del públic illenc. Retransmès íntegrament en directe per Ràdio Popular i cobert informativament per la resta d'emissores mallorquines, el II Festival de la Nova Cançó de Palma suposà un nou gran èxit, tal i com es documenta a les diferents cròniques de la premsa local:

⁶⁰⁶ *Diario de Mallorca*, 1 de juliol de 1965, p. 7. A la mateixa entrevista afirmava que la Nova Cançó a Mallorca estava provocant que sortissin “cantants com a esclatassangs”, en al·lusió al seu creixent número de joves artistes que empraven la llengua catalana.

⁶⁰⁷ *Diario de Mallorca*, 16 d'agost de 1966, p. 15.

⁶⁰⁸ Bartomeu Mestre, a mode d'anècdota, conta el següent fet, succeït a la mateixa presentació: “Al festival, en Pau havia tingut un doi de problema amb els que havien de posar les cadires i no ho havien fet. A la presentació va donar les gràcies a qui havia de donar les gràcies, i digué: “Y sobre todo, gracias a todos los que nos ponen obstáculos cada día, porque ellos son nuestro principal acicate para superarnos”. I quan davallà, tot content, perquè ell ja sabia per qui ho deia, el Delegado Governativo li diu: “¡Suba inmediatamente a rectificar! ¡Ahora mismo!”. Aquell homo es va trobar estret, i va haver de pujar a dir: “Lo de los obstáculos que he dicho antes no iba por nuestras autoridades”. Imaginau-vos: el públic va ser molt pitjor, perquè tothom va començar a cridar” (Munar, S. (Dir): *Cançons d'una illa* (documental). Palma: Govern de les Illes Balears i Obra Cultural Balear, 2010, capítol 4).

⁶⁰⁹ Aquesta informació es pot llegir a la contraportada del seu únic EP (Edigsa, CM181, 1967).

“¡Lleno a rebosar! (...) El II Festival tuvo como marco el escenario maravilloso del Castillo de Bellver, cuyo patio de armas fue insuficiente para albergar a todos los asistentes. Galerías y terrazas superiores fueron también invadidas por el numeroso público que asistió al festival”. *Última Hora*⁶¹⁰.

“El patio de armas presentaba un aspecto impresionante, repleto de un público selecto que, en todo momento, estuvo a la altura de la magnificencia de la velada y en el que abundaban los jóvenes. Un éxito de entrada que superó todas las previsiones y que hizo brincar de gozo los corazones de los componentes de la Junta Directiva de las Juventudes Musicales”. *Diario de Mallorca*⁶¹¹.

Un any després, es va repetir l'experiència amb la celebració del III Festival de la Nova Cançó; fou el 6 d'agost de 1967, de nou al pati del Castell de Bellver. El cartell estava format per artistes locals que, prèviament, havien actuat a anteriors edicions, com és el cas de Els Valldemossa, Miquela Lladó, Joan Ramon i Maria del Mar Bonet; també hi havia un important percentatge d'artistes peninsulars, com Joan Manuel Serrat, Francesc Pi de la Serra, Guillermina Motta, Els 7 d'Aquí, Enric Barbat, Maria Amelia Pedrerol i Lluís Llach, que actuava per primer cop a Mallorca. També s'ha de destacar l'aparició pública de la mallorquina Esperança Ensenyat, que feia el seu debut sobre l'escenari del castell.

Al cartell, originàriament, també hi havia estat inclòs el manacorí Antoni Parera, però al darrer moment no va poder actuar, tot i enviar des de Madrid un text de adhesió i suport al festival. També a un moment determinat es vulgué dur a Els Tres Tambors i Raimon, que ni tan sols van aparèixer a cap versió cartell. La premsa lamentà especialment l'absència del cantautor valencià, tal i com queda reflectit al següent article d'*Última Hora*, “Festival sin Raimon”:

“Indudablemente, este año el festival ha rayado a una altura media considerable, en cuanto a calidad artística superando en este aspecto a las ediciones anteriores. El éxito, sin embargo, no logra que olvidemos la ausencia de Raimon, que es el elemento más sólido y más claramente dirigido de la Nova Cançó. La ausencia de Raimon, a pesar de la calurosa acogida que le dispensó el público a Joan Manuel Serrat, estaba flotando en el aire. Ello viene a demostrarnos claramente una cosa: que aunque la canción de un pueblo no forzosamente debe ser canción protesta, la canción catalana está especialmente sostenida por un inconformismo claro y rotundo, representado especialmente por Raimon, cuya ausencia se debió a que, por aquellas fechas estaba en Cuba cantando al lado de Brassens, Yves Montand, Joan Baez, etc”⁶¹².

⁶¹⁰ *Última Hora*, 13 agost de 1966, p. 8.

⁶¹¹ *Diario de Mallorca*, 16 d'agost de 1966, p. 15.

⁶¹² *Última Hora*, 11 d'agost de 1967, p. 11.

Tot i així, la gran demanda de localitats setmanes abans de la celebració del festival que va provocar que les entrades s'exhaurissin amb rapidesa i que, novament, s'hagués d'instal·lar un servei d'autocars expressament per aquesta ocasió. Carme Riera i Joan Manresa van fer les presentacions en castellà i català, juntament amb Pau Valls. Novament, l'organització fou alabada a les diferents cròniques publicades després, sobre el festival:

“El castillo de Bellver lució sus mejores galas para recibir a una multitud que lo llenó por completo. Las banderas española y mallorquina figuraban en el fondo del escenario al postón de entrada al patio (...) Se desplazó mucha gente y, pese a haberse hecho público que se habían agotado las entradas y que resultaba inútil desplazarse a Bellver “a probar suerte”, se formó una gran cola en el exterior, que esperó el ansiado pase. Sin embargo, y por cuestiones de seguridad, ya que el recinto se hallaba invadido incluso en la terraza, esto no fue posible”. *Diario de Mallorca*⁶¹³.

“Se ha hablado, y se sigue hablando, de si la canción catalana es cosa de minorías, de si puede llegar a “hacer algo” (...) Creo que, suele decirse, el éxito sorprendió a la misma empresa. El sábado, en Bellver, nuevamente se demostró lo numerosas que son las supuestas minorías. Las localidades se agotaron una semana antes y, las fotos que ha publicado la prensa, nada tienen que envidiar a la del campo de deportes de Sarrià. ¿Minorías? ¿Mayorías? (...) El público lo pasó muy a gusto, a juzgar por los aplausos, y por el tiempo que aguantó en unas sillas sin demasiadas comodidades. Al final, por si fuera poco, solicitaban más canciones. Me parece que el público no provocó ni un incidente desagradable”. *Última Hora*⁶¹⁴.

Després dels tres grans èxits que havien suposat les tres anteriors edicions, el clima de positivisme canvia dràsticament a la seva quarta edició. A un primer moment, Pau Valls i les Juventudes Musicales s'anaven a encarregar de l'organització, però ben aviat la premsa comença a publicar que quelcom estrany estava passant: “El festival de la “Cançó catalana” este año en Palma, ha pasado por momentos difíciles. Peligró incluso su celebración. ¿Qué anomalías, qué inconvenientes, qué dificultades se plantearon para la organización del festival? De una manera oficial y cierta, nada se sabe; pero sí hubo rumores, medias palabras y medias verdades que si no clarifican por entero lo ocurrido, permiten una aproximación a la realidad”⁶¹⁵. Valls, inicialment, contava amb la participació de Raimon, que no havia pogut actuar a l'anterior edició, però el de Xàtiva es negà sistemàticament a participar-hi “al no querer cantar en compañía de quienes están en su lista negra”⁶¹⁶, tal i com va fer Pi de la Serra. Aquesta llista a la qual fa referència Bonet faria referència a Joan Manel Serrat i als artistes

⁶¹³ *Diario de Mallorca*, 6 d'agost de 1967, p. 10.

⁶¹⁴ *Última Hora*, 9 d'agost de 1967, p. 15.

⁶¹⁵ *Última Hora*, 13 de setembre de 1968, p. 18.

⁶¹⁶ *Diario de Mallorca*, 19 de setembre de 1968, p. 7.

propers a la seva figura, com Guillermina Motta i la seva pròpia germana Maria del Mar. Aquesta informació és confirmada pel *Diario de Mallorca*:

“Las Juventudes se desentendieron del festival cuando Raimon comunicó que no tomaría parte en él: Raimon había puesto sus condiciones para actuar: que fueran excluidos –tres o cuatro– determinados cantantes de la programación prevista. Entre estos, María del Mar Bonet. En caso que no se aceptara la propuesta, Raimon se retiraba, o sea, no intervenía y, con él, adoptando la misma postura Pi de la Serra. Ignoro los motivos de Raimon para ese, diríamos “apartheid” de determinados cantantes y si estos motivos obedecen, para ser justificados, a divergencias ideológicas. (...) Hay dos alternativas posibles (...) Primero: que Juventudes Musicales se solidarizaran con Raimon –sin duda, el hombre de la Cançó Catalana más comprometido social y políticamente– respecto a las divergencias ideológicas si estas existían en realidad: con lo que la decisión no sería censurable siempre que se diera a conocer públicamente. O en segundo lugar, que la decisión tuviera otro significado; o sea, que al fallar Raimon, la máxima figura, Juventudes Musicales nada quisieran jugarse en defensa y beneficio de cantantes más modestos –o teóricamente más modestos– con lo que intervienen ya aspectos que se relacionan con el prestigio y que deben ser condenados”⁶¹⁷.

Enmig d'una situació enrarida pels confrontaments entre els artistes, Valls pren la decisió de desvincular a Juventudes Musicales de la nova edició del festival tan sols dotze dies abans de la seva celebració. La responsabilitat recau en mans del col·legi CIDE, amb col·laboració directa de Nina Moll Marquès i Joan Ramon Bonet⁶¹⁸: “Quan un grup d'entusiastes (Nina Moll, Joan Ramon Bonet) agafen l'organització del de l'any 1968 –escriu Joan Manresa– tota la gent de la cançó s'ha fet gran, s'han professionalitzat, i les històries són molt diferents. Es preveu pagar tothom i, entre les despeses d'organització, als artistes i els bitllets dels viatges, el pressupost s'enfila molt amunt”⁶¹⁹.

La nova organització es trobà amb dues grans dificultats a l'hora d'afrontar el festival. En primer lloc, la manca de temps per organitzar de forma sòlida el festival i, en segon lloc, la seva total manca d'experiència a l'hora d'organitzar-lo. El propi Joan Ramon Bonet afegia que, aquest ‘amateurisme’ feia perillar el festival al “dejarse influir por cantantes que tienen vendidos doscientos o trescientos singles y que exigen cierta colocación en la lista de cantantes a participar”⁶²⁰. Això no va impedir que el dissabte 14 de setembre de 1968 es celebrés la IV edició al pati d'armes del Castell de Bellver, amb Miquel Àngel Riera com a presentador.

Tot i les absències dels artistes més reconeguts (Raimon, Joan Manel Serrat o Francesc Pi de la Serra), el cartell del IV Festival presentà un elevat número d'artistes,

⁶¹⁷ *Última Hora*, 13 de setembre de 1968, p. 18.

⁶¹⁸ Gran Enciclopèdia de Mallorca. Ed. Promomallorca, Palma, 1988-2004, Vol. 5, p. 297.

⁶¹⁹ Manresa, Joan (1987): *25 anys de Nova Cançó a Mallorca*. Ed. Ajuntament de Palma, Palma, p. 27.

⁶²⁰ *Diario de Mallorca*, 19 de setembre de 1968, p. 7.

molts d'ells no excessivament populars: Joan Ramon i Maria del Mar Bonet, Miquela Lladó, Els Valldemossa, Madò Buades, Josep Jaume, Toni Moreno, Gloria, Isidor Mari, Santiago Ausó, el conjunt Dos més Un, Gerard Mates, Marián Alberó, Rafel Subirachs i Enric Barbat. També estava prevista l'actuació de Guillermina Motta que, al darrer moment, es va ajornar: “Al abrir la segunda parte, Riera lee una nota de la organización, que lamenta la ausencia de Guillermina Motta, la cual, al parecer, salió de la isla a las nueve y media de la noche, sin mediar explicación. La concurrencia interrumpió la lectura con una gran pita”, diu la crònica d'Octavio Aguilera. “Dieciséis cantantes y conjuntos, con dos o tres canciones cada uno nos parece francamente excesivo y entra en el peligro –para los espectadores más “neutrales”– de una monotonía cansada”⁶²¹.

Malgrat el gran èxit de públic, que novament va estibar el pati d'armes, galeries i terrasses del castell de Bellver, el sentiment general era que el Festival de la Nova Cançó havia baixat de llistó: les diferents cròniques i articles que apareguren a la premsa coincidiren en assenyalar que l'esdeveniment havia resultat llarg, monòton i mediocre en comparació als anys anteriors. El propi Joan Ramon Bonet, que aparegué a l'escenari del pati d'armes de Bellver per interpretar un únic tema (“Nova cançó de l'amor perdut”), fou contundent amb les seves crítiques: “Flojo. El peor de los que se han realizado hasta ahora. Pecó de demasiado largo y de una baja calidad media en las canciones”⁶²². La premsa, fins i tot, destacà la gran actuació de Madò Buades, una figura que poc tenia que veure amb el món de la Nova Cançó i que just acabava de ser nomenada vencedora de la Feria del Campo de Madrid: “Madó Buades fue, hay que decirlo, lo más auténtico y reciamente popular de la noche, sin ningún resquicio a poses o esnobismos”, sentencià Aguilera⁶²³.

Aquella fou la seva darrera edició: ni les Juventudes Musicales, fermes en la seva idea de no repetir l'experiència, ni cap altre associació es va veure amb ànims per ressuscitar el Festival de la Nova Cançó de Palma. Certament, no només havien canviat els artistes de la Nova Cançó –ara professionalitzats i dividits– sinó que la mateixa situació política que es viu a partir de 1968 fa que les dificultats per poder organitzar esdeveniments musicals en català siguin de cada vegada majors.

Els principals recitals i festivals (1965-1969)

- 2 de gener de 1965: Raimon, al Saló d'actes de les Juventudes Musicales de Palma. El cantautor valencià interpretà, a un acte presentat per Antonio Pelegrín, divuit cançons, tres de les quals foren poemes de Salvador Espriu. A la crònica del dia següent, escrita per Joan Antoni Moll, llegim: “Con el salón del Estudio General abarrotado de público que, por cierto, interrumpió reiteradas veces a Raimon en sus interpretaciones ante ayer noche en el anunciado (recital) con prolongados aplausos (...) En resumen, un acierto el de Juventudes Musicales, al

⁶²¹ *Diario de Mallorca*, 15 de setembre de 1968, p. 9.

⁶²² *Ibidem*.

⁶²³ *Ib.*

ofrecer al público palmesano la ocasión de escuchar a un verdadero poeta de la canción»⁶²⁴.

- 13 de març de 1965: Guillem d'Efak, a l'Hotel Jaume I de Palma. El manacorí actua de nou a un dels seus escenaris predilectes de la capital, a un nou concert organitzat per les Juventudes Musicales. El concert resultà un èxit, tant en aflluència de públic com en qualitat artística.
- 4 d'abril de 1965: Raimon i Els Valldemossa al Teatre Principal de Palma. L'Escola de Turisme de Balears organitzà un matinal que es batejà com Festival Artístico Folkórico, i del qual Raimon i Los Valldemossa foren els seus màxims protagonistes. Dins del programa d'actuacions també hi figuraven les actuacions de El Parado de Valldemossa, el solista Juan Erasmo Mochi i el conjunt Phil and The Silvesters.
- 17 de juny de 1965: Joan Ramon Bonet a l'Hotel Jaume I de Palma. El cantautor palmesà presenta el seu repertori a una actuació especial, retransmesa en directe per l'emissora Ràdio Popular; el conjunt Los Cromáticos, inclosos també al cartell, actuaren després de la seva actuació.
- 29 de juny de 1965: Festival de la Nova Cançó de Sant Matgí (Palma). El gran èxit del I Festival de la Nova Cançó, a Palma, es va perpetuar en un altre petit festival, celebrat al saló d'actes de la parròquia de Sant Matgí baix l'organització de la Congregació Mariana de Santa Catalina. El cartell estava format per la majoria de participants del I Festival de la Nova Cançó: Núria Feliu, Guillem d'Efak, Duo Ausona, Aina Planas, Joan Ramon Bonet, Los 4 de Asís i Tony Obrador acompanyat pel seu conjunt. També hi participen, com a novetats, el cantautor Andreu Valls i el conjunt Los Pops.
- 3 de juliol de 1965: I Festival Barceló, a la Feria Balear de Muestras, Artesanía y Turismo de Palma. Malgrat no ser un esdeveniment directament lligat amb la Nova Cançó, la llengua catalana fou representada per Guillem d'Efak i Els Valldemossa. També hi actuaren els conjunts Los Chelines, Lao y Su Combo i Carlitos Romano. Aquest festival va rebre el seu nom del seu organitzador, Viajes Barceló S.L.
- 26 de juny de 1966: Joan Ramon Bonet a la Casa de Cultura de Sóller. Aquest un recital organitzat per les Juventudes Musicales de Sóller: Joan Ramon va oferir un recital on interpretà totes les cançons dels seus dos primers EP's , uns temes on posa veu i música a poemes de Joan Alcover i, també versions dels

⁶²⁴ *Diario de Mallorca*, 4 de gener de 1965, p. 16

catalans Francesc Pi de la Serra (“Els fariseus”, “L’home del carrer”) i Miquel Porter (“Les floristes de la Rambla”)⁶²⁵.

- 16 de març de 1967: Recital de la Nova Cançó al Celler Can Rabassa de Felanitx. Fou una de les dates destacades de la *tournee* dels germans Bonet amb Joan Manuel Serrat per l’illa de Mallorca, a la primavera del 67, amb actuacions previstes per Es Vivero, Campos, Felanitx i Inca. A l’actuació que van donar a Can Rabassa, a Felanitx, tot i no figurar al cartell, s’hi incorporà la jove Miquela Lladó. La crònica d’aquest esdeveniment, organitzat pel Centre d’Art i Cultura de la vila i presentat per Joan Manresa, la va fer el diari *Última Hora*: “Felanitx hace las cosas bien. El Centro de Arte y Cultura, de tanta tradición, montó anoche el festival de la “Nova Cançó”, con muchísima gracia, dentro del más apropiado de los ambientes (...) El recital quedó centrado en su verdad y su clima, alejado de toda teatralería (...) Los cuatro cantores estuvieron incansables y cuando sonaron las últimas canciones de Serrat, el local, que estaba totalmente ocupado con gente que no tuvo donde sentarse, todos a uno seguían reclamando nuevas canciones, cariñosa y entusiásticamente”⁶²⁶. Bartomeu Mestre, a mode d’anècdota, subratllava a una entrevista: “(Joan Ramon) Bonet era una ombra perillosa per Joan Manuel Serrat. Eren molt similars, en l’estil. A en Laso de la Vega, representant d’en Serrat, no li feia gens de gràcia que al mateix recital cantés amb en Joan Ramon, perquè tenia un parell de cançons, com “Alça la cara”, que després d’allò no podies sentir res pus de lo bona que era”⁶²⁷.
- 17 de març de 1967: I Festival de la Nova Cançó de Campos. El creixent interès per la Nova Cançó per part d’un grup de joves de Campos fa que, aquell març, aprofitant la petita gira mallorquina de Serrat i els germans Bonet, organitzin un modest festival al Salón Moderno del poble. “Com sovint passa en aquests casos, gairebé la meitat de l’activitat dels organitzadors era improvisada; amb petits riscs i amb el temor constant del poder dominant que controlava els fets i les actituds i ho podia tirar tot en orris en un instant”, escrigué Damià Huguet⁶²⁸. Amb l’assistència de prop d’un centenar de joves, les actuacions es van acompanyar amb la projecció d’una sèrie de diapositives de Robert Llimós⁶²⁹, sent aquesta una de les primeres actuacions a Mallorca en posar en pràctica aquesta posada en escena tan avantguardista. “Semblava estrany –era rarenc–

⁶²⁵ Manresa, Joan (1987): *25 anys de Nova Cançó a Mallorca*. Ed. Ajuntament de Palma, Palma, p. 26-27.

⁶²⁶ *Última Hora*, 14 de març de 1967, p. 6.

⁶²⁷ Munar, S. (Dir): *Cançons d’una illa* (documental). Palma: Govern de les Illes Balears i Obra Cultural Balear, 2010, capítol 2.

⁶²⁸ Huguet, Damià (1996): *Les fites netes*. Ed. Moll, Palma, p. 73.

⁶²⁹ Pujals i Mas, Margalida (2002): *Oci als seixanta: música, cançó i sales de festa*. Ed Cort, Palma, p. 50.

sentir cantar en català en un raconet de la vila de Campos i amb la Guàrdia Civil que vetlava tots els papers de la censura imposada”, subratllava Huguet⁶³⁰.

- 27 de març de 1967: Recital del Centre d’Art i Cultura de Felanitx. L’èxit de Can Rabassa es perllongà amb un nou recital nocturn, organitzat pel Centre d’Art i Cultura i novament presentat per Joan Manresa. Baix el títol “Noves veus, noves gents”, la màxima atracció de la nit fou Maria del Mar Bonet. L’acompanyaren Miquela Lladó i nous valors emergents de la cançó mallorquina, com Carme Barceló, Tomàs Horrach i Josep Maria Fornés. L’èxit fou suficientment gros com per arribar a exhaurir totes les entrades.
- 30 de juliol de 1967: Joan Ramon i Maria del Mar Bonet a Tagomago (Palma). Els germans Bonet van actuar junts al que s’anomenà “Recital para la juventud”, un acte celebrat per la tarda i que fou anunciat de la següent manera a la premsa: “Dos hermanos, dos guitarras, dos poetas cantan sus propias canciones mallorquinas”.
- 8-9 de juliol de 1967: Joan Manuel Serrat a Tagomago (Palma). Just quan “Cançó de Matinada” estava en les primeres posicions de les llistes de vendes espanyoles, Joan Manuel Serrat inaugura, amb clamorós èxit, les gales estiuenques de Tagomago actuant el cap de setmana del 8 i 9 de juliol.
- 4 d’agost de 1967: II Festival de la Nova Cançó de Campos. Només uns mesos després de la seva primera edició, el Festival de la Nova Cançó de Campos celebrà una nova nit de música en català que va servir per escalfar l’ambient just abans del III Festival de la Nova Cançó de Palma. Organitzat per la delegació local de Juventudes Musicales, hi participaren Joan Manuel Serrat, Francesc Pi de la Serra, Joan Ramon i Maria del Mar Bonet, Guillermina Motta i Miquela Lladó. Llegim la següent crònica al diari *Baleares*: “El pasado día 4, a las diez de la noche y en el acogedor marco del Patio del Recreo, con asistencia de un numeroso público llegado de diferentes poblaciones de la isla, se celebró el segundo Festival de la Nova Cançó, en el cual actuaron de forma magnífica y extraordinaria, cosechando un rotundo éxito interpretativo, María del Mar Bonet y su hermano Juan Ramón, Guillermina Motta, Francesc Pi de la Serra y Juan Manuel Serrat, interpretando un variadísimo programa grandemente aplaudido y celebrado, cuyo nuestro paisano Gori Mir, pronunciando unas acertadas palabras, glosando y ensalzando la magnífica labor desplegada por “Els Setze Judges” en pro de la Nova Cançó”⁶³¹.

⁶³⁰ Huguet, Damià (1996): *Les fites netes*. Ed. Moll, Palma, p. 73.

⁶³¹ *Baleares*, 6 agost de 1967, p. 9.

- 30 d'agost de 1967: I Gran Festival de Nova Cançó de Felanitx. Els èxits dels recitals de la Nova Cançó organitzats a Felanitx fa que, per les seves festes patronals s'organitzi una nit específica a la música en català. Fou al Parc Municipal de la Torre i, al escenari, novament es retrobaren Joan Manel Serrat, Maria del Mar Bonet i Miquela Lladó.
- 11 de setembre de 1967: I Festival de la Nova Cançó de la Bonanova (Palma). El barri palmèsà, en la celebració de les festes de la Nostra Senyora de la Bonanova, celebra en col·laboració del Ajuntament de Palma el seu primer (i darrer) festival de la Nova Cançó. Aquella nit de dilluns actuaren Francesc Pi de la Serra, Guillermina Motta, Joan Ramon Bonet, Miquela Lladó i Esperança Ensenyat.
- 1 d'octubre de 1967: Raimon a la Sala Born de Palma. Nou recital de Raimon a Palma, caracteritzat aquest cop per la forta vigilància policial i la prohibició de cinc cançons (“He deixat ma mare”, “Cançó del que es queda”, “No em mou el crit”, “Quan jo vaig néixer” i “Quatre rius de sang”). A la crònica d'*Última Hora*, es llegeix: “Lleno absoluto y total entrega del público (...) Todas sus canciones obtuvieron cálida acogida hasta el punto que los estribillos de algunas de ellas fueron coreadas por todo el público (...) Cinco fueron las canciones que en nuestra ciudad le fueron prohibidas a Raimon (...) Y quizá para vigilar si se cumplía lo ordenado, la Policía estuvo presente en el recital, personándose en el intermedio en el camerino del cantante para recordar los títulos prohibidos y pasar nueva revista al repertorio autorizado y hacer la sugerencia tanto al artista como al presidente de Juventudes Musicales de que el matinal no se prolongara demasiado”⁶³².
- 30 de desembre de 1967: Lluís Llach a l'Hotel Jaume I de Palma. El cantautor català ofereix un recital al saló del hotel Jaume I, on dos anys abans s'havia celebrat el I Festival de la Nova Cançó de Palma. El concert fou organitzat per la delegació de les Juventudes Musicales de Palma.
- 31 de desembre de 1967: I Festival de la Nova Cançó de Mallorca a la Sala Born. Aquest festival, celebrat al cinema Sala Born (Palma) va tenir com a 'objectiu' concentrar al major número d'artistes illencs dedicats a la Nova Cançó. Per això, junt als germans Bonet, Joan Ramon i Maria del Mar, actuaren aquell darrer dia de l'any Miquela Lladó, Esperança Ensenyat i una debutant Carme Barceló. L'únic artista de fora fou el cantautor valencià Marià Alberó.
- 2-3 de febrer de 1968: Antoni Parera Fons a Jartan's (Palma). L'artista manacorí ofereix dues actuacions consecutives al night-club Jartan's, que són publicidades

⁶³² Manresa, Joan (1987): *25 anys de Nova Cançó a Mallorca*. Ed. Ajuntament de Palma, Palma, p. 34-35.

a la premsa com “Gran homenaje de Mallorca a su extraordinario intérprete compositor”.

- 24 de febrer de 1968: Recital de la Nova Cançó a l’Hotel Jaume I de Palma. Les Joventuts Musicals organitzaren un petit festival al Hotel Jaume I, on actuaren Miquela Lladó i un nou valor emergent de la Nova Cançó a Mallorca: Gerard Mates.
- 25 de febrer de 1968: Recital de la Nova Cançó al Casal de Cultura de Sóller. Les Juventudes Musicales de Sóller organitzen una nova nit de la Cançó, on actuen Esperança Ensenyats, Maribel Pons, Gerard Mates i Miquela Lladó; aquests dos darrers, tornarien a coincidir tres dies després a un concert per als alumnes de Filosofia i Lletres, a Palma.
- 17 de març de 1968: Joan Ramon Bonet a Tagomago (Palma). Aparició especial en motiu de l’aparició del seu tercer disc, “Cançó de l’amor perdut”. Seria la darrera vegada que el cantautor actués sobre l’escenari d’aquest popular night-club palmesà.
- 19 de març de 1968: Joan Manel Serrat a Tagomago (Palma). Per celebrar el IV aniversari de l’obertura del night-club Tagomago, s’organitza per la nit de la festivitat de Sant Josep, un recital especial de Joan Manel Serrat, anunciat com “Únicas actuaciones en persona antes de acudir a Eurovisión” i “Rompe su promesa de no actuar en público antes de acudir a Eurovisión”.
- 15 d’abril de 1968: Raimon al Teatre Balear de Palma. El de Xàtiva, que aquell any havia publicat cançons com “Sobre la pau” o “Cançó de la mare”, visita novament la capital palmesana per un recital que s’inicià a les 11:30 h. del matí.
- 23 de juny de 1968: I Festival de la Nova Cançó del Poble Espanyol (Palma). El cartell d’aquest fallit primer festival, emmarcat dins les festes del Poble Espanyol, va incloure a Joan Manel Serrat com a màxim reclam, acompanyat per Antoni Parera, Maria del Mar Bonet, Marián Alberó, Conjunt 2.1 i la col·laboració del pianista de jazz Tete Montoliu. Aquest recital fou coordinat per l’escriptor Camilo José Cela i el locutor radiofònic Joaquín Soler Serrano. Diu la crònica d’*Última Hora*: “Si el éxito de la verbena fue grande, no lo fue tanto – y era de esperar – el del recital de la Nova Cançó. La gente, en estas fechas, sale a las playas y prefiere tomar el fresco por la noche (...) Es de agradecer, empero, que la dirección del Pueblo arriesgara sus dineritos en una empresa mucho menos popular pero de mucha más categoría que la verbena”⁶³³.

⁶³³ *Última Hora*, 24 de juny de 1968, pàg. 7.

- 28-30 de juny de 1968: Grup de Folk, gira per Mallorca (Palma, Sóller, Felanitx). La llibreria “Als 4 Vents” va coordinar una gira –la primera i la darrera– que va emprendre el Grup de Folk per l’illa de Mallorca. Amb Maria del Mar Bonet com a única representant mallorquina, acompanyada per altres membres tan destacats com Pau Riba, Ovidi Montllor o Jordi Batiste, fou una gira basada en preus populars i que tingué com a escenaris el Patio Fantasio de Sóller (dia 28), Col·legi Pius XII de Palma (dia 29), i finalment, en un mateix dia (dia 30) el Teatre Sant Francesc de Palma i el Parc Municipal de Felanitx.
- 11 d’agost de 1968: I Festival de la Nova Cançó de Palma Nova (Palma Nova). Dins del programa de les festes patronals de Palma Nova, és celebrat a les terrasses del hotel Morocco, aquest esdeveniment on hi participen Joan Ramon Bonet, Miquela Lladó, Gerard Mates i Marián Alberó: a més, es va comptar amb la participació d’una de les grans figures de la ‘nueva canción’ castellana: Paco Ibáñez.
- 25 d’agost de 1968: Joan Manel Serrat a Rosales (Palma). Debut del cantautor al escenari de Rosales, on, el mateix dia, ofereix dos recitals (tarda i nit).
- 16 de setembre de 1968: III Festival de la Nova Cançó de Campos. La sala París Cinema va albergar la tercera –i darrera– edició d’aquest festival; aquest cop, l’entitat organitzadora fou el Club Cultural de Campos, aleshores presidit per Bartomeu Roser. “Al enterarnos de que había probabilidades de celebrarse el anual festival de la Nova Cançó en Bellver, nosotros, como en años anteriores, decidimos tratar también de organizar un festival para este año aprovechando que varios de estos cantantes se encontrarían en Mallorca. Y la cosa se encaminó hacia adelante...”, declarava a una entrevista⁶³⁴. Al llarg de la nit, presentada pel locutor de Ràdio Popular, Joan Antoni Adrover, actuaren els germans Bonet, Guillermina Motta, Toni Moreno i Rafel Subirachs.
- 22 d’octubre de 1968: I Festival de la Nova Cançó de Sa Pobla. Potser aquest fou el major esdeveniment vinculat amb la Nova Cançó que es visqué a Sa Pobla a la segona meitat dels anys seixanta. La Sala Rex fou l’escenari a una nit en la qual actuaren Lluís Llach, Dolors Laffitte i Miquel Cors.
- 21 de setembre de 1969: Joan Manel Serrat a Tagomago (Palma). El doble recital (tarda i nit) de Serrat fou anunciat com: “Serrat vuelve a “su” escenario de Palma. Últimas actuaciones en España antes de su presentación en América”.
- 31 de maig / 1 de juny de 1969: Joan Manel Serrat al Teatre Principal de Palma. El cantautor català ofereix tres recitals –el primer, la nit del 31, mentre que els

⁶³⁴ *Diario de Mallorca*, 8 de setembre de 1968, p. 7.

següents l'horabaixa i la nit del primer de juny– en els quals l'actuació es divideix en dues parts: la primera, Serrat canta les seves millors creacions, mentre que a la segona, Serrat canta al poeta andalús Antonio Machado.

5.3.3. La missa *Pau als Homes*: una fita per la música en català.

“Em vaig decidir a compondre-la precisament perquè els mallorquins prenguessin consciència del que eren: cantar en mallorquí i temes mallorquins, i que es donessin compte de la seva identitat”.

Antoni Martorell

L'estrena del film *Jesus Christ Superstar* (1973) provocà una forta controvèrsia social per haver mesclat dos elements que, fins aleshores, semblaven antagònics: religió i música moderna. Aquesta contraposició té alguns precedents propers, com la coproducció espanyola-mexicana *Sor Yeyé* (1968), un film musical dirigit per Ramón Fernández i protagonitzada pel vocalista de Los Teen-Tops, Enrique Guzman amb Hilda Aguirre. Estem, doncs, a un moment de canvi social i d'una progressiva obertura religiosa que quedà reflectida a la nova cultura audiovisual: “Estamos asistiendo a una transformación profunda de la sociedad, incluso de la sociedad cristiana y de su levadura que es la Iglesia (...) Los impactos de esa transformación se están notando en todo lo que nos rodea”, subratllava Julià Prohens, vocal de la Comissió Diocesana de Litúrgia⁶³⁵.

No obstant, l'any 1968 es donà una passa més enllà quan un religiós mallorquí, amb el suport de la Comissió Diocesana de Litúrgia, començà a treballar en la música per una missa en clau de música moderna. El responsable fou Antoni Martorell Miralles, nascut a Montuïri l'any 1913; el 1922 ingressà en el Seminari Seràfic de la Porciúncula de Palma per estudiar piano, violí i harmonia amb Josep Picó Aguiló i Rafel Ginard Amorós⁶³⁶. “El pare Ginard, que era el qui es cuidava de la música a la Porciúncula, va descobrir en mi unes dots no indiferents, i en els 13 anys em feu començar a estudiar piano i violí (...) i em va inscriure al conservatori”, afirmava⁶³⁷.

Després de haver-se fet membre del Orde Regular de Sant Francesc (1929) i estudiar Teologia a L'Universitat Gregoriana de Roma (1931), tornà a finals dels anys trenta a Mallorca, on prosseguí amb els seus estudis musicals de la mà de Joan Maria Thomàs, Rafel Vich Bennàsser i Jaume Roig Pieras. Des d'aleshores, la trajectòria de Martorell fou ascendent: el 1941 guanyà el primer premi extraordinari d'harmonia; el 1943 es diplomà en el conservatori superior de piano de València; l'any 1954 fou nomenat director de música i professor de polifonia al Pontifici Col·legi Nord-americà de Roma, càrrec que ocuparia fins 1970. A partir de 1964, fins 1982, fou nomenat pel

⁶³⁵ *Diario de Mallorca*, 22 de juny de 1968, p. 23.

⁶³⁶ Gran Enciclopèdia de Mallorca. Ed. Promomallorca, Palma, 1988-2004, vol. 10, p. 298.

⁶³⁷ *Bona Pau*, núm. 394, desembre de 1985, p. 6.

papa Pau VI membre (i posteriorment director) de la Comissió Pontifícia de Música Sacra de la diòcesi de Roma,

Martorell, considerat un músic de prestigi dins de la música estrictament clàssica, va sorprendre a propis i estranys quan a la tardor de 1968 anuncià l'estrena d'una missa destinada als joves on es combinava la instrumentació tradicional amb la moderna, incloent guitarres elèctriques i bateries. Es tractava, doncs, d'una experiència sense precedents a Espanya i totalment inèdita, inspirada en una missa que es celebrava a l'església de San Alejo Al Gianicolo de Roma, destinada per als joves i a on hi formaven part músics procedents de bandes de beat, pop i rock. "La juventud se halla obsesionada por la música y la Iglesia no puede ignorar el fenómeno: ha de hablarles en el lenguaje de su tiempo", explicava el pare Martorell⁶³⁸.

Fou així com sorgeix la missa *Pau als homes*, una litúrgia musicada on, en paraules del propi pare Martorell, hi formen part tres trompetes, cinc trombons, tres saxos, procedents de la Banda de la Policia Municipal de Santa Margalida i tres guitarres elèctriques, un baix elèctric, un orgue elèctric i una bateria, interpretades pels membres del conjunt Los Olivers⁶³⁹. La intervenció d'aquesta banda va que es comenci a difondre, a peu de carrer, que el pare Martorell havia creat una missa ié-ié, cosa que ell mateix es va encarregar de desmentir poc abans de la seva estrena a una entrevista realitzada a *Última Hora*: "No se trata de música jazz, ni mucho menos de música "yé-yé" o beat al estilo de Rolling Stones o Monkees, sino que se trata de música tratada con estilo clásico y tradicional con recursos modernos, naturalmente al día, a la cual se puede incorporar un conjunto moderno de música ligera. Especialmente cuando esta misa va dirigida al público juvenil. Esta es la esencia de lo que es la misa"⁶⁴⁰. Julià Prohens, vocal de la Comissió Diocesana de Litúrgia, justificava de la següent forma la naturalesa d'aquesta nova forma d'entendre la missa:

"Se trata de un intento de renovación y modernización (...) para despertar el interés de la juventud y darle un medio de expresión de sus sentimientos religiosos adaptado a su peculiar sensibilidad musical. El Padre Martorell ha dado forma a una composición sin complicaciones fónicas y con efectos seguros. Una misa que une la calidad y técnicas perfectas, la modernidad de los acordes jazzísticos, dentro de la conocida y acreditada musicalidad del autor (...) Es una misa cuyo complejo instrumental le dará una técnica de frescor, capaz de despertar gran interés entre la juventud y en general, en las generaciones maduras, pero con una seriedad, dignidad y religiosidad difíciles de conjugar con los instrumentos modernos. Estamos seguros de que reunirá una viveza, mordiente y estimulante, muy apropiada para sacudir, aún religiosamente, muchos espíritus adormecidos de hoy"⁶⁴¹.

⁶³⁸ *Última Hora*, 26 d'octubre de 1968, p. 5.

⁶³⁹ *Ibidem*.

⁶⁴⁰ *Ib*.

⁶⁴¹ *Diario de Mallorca*, 22 de juny de 1968, p. 23.

Pau als homes també resultava innovadora pel fet d'escollir el català com la seva llengua. “Era la primera missa que es feia amb la nostra llengua, i fou a Mallorca: el pare Martorell fou el primer que s'atreví a fer tal cosa”, explica l'eclésiàstic Joan Parets. “*Pau als homes* fou la primera missa que obri les portes de l'Església a totes les llengües maternes per què, abans, totes es feien en llatí”⁶⁴². El propi Martorell argumentava de la següent forma per què va decidir emprar la llengua catalana:

“Em vaig decidir a compondre-la precisament perquè els mallorquins prenguessin consciència del que eren: cantar en mallorquí i temes mallorquins, i que es donessin compte de la seva identitat”, explicà el pare Martorell. “Va venir el post-concili i tothom va començar a adoptar repertoris castellans i cantar en castellà... “I que no som mallorquins, nosaltres?” Em vaig preguntar. Per què hem d'aprendre una fesomia d'una església castellana quan la nostra església local és la mallorquina; per què ens hem de despersonalitzar? Per què ens hem de vestir amb una capa de Sevilla, de Castella o de Madrid? Jo em deia: “Nosaltres tenim el nostre costum, la nostra llengua, la nostra manera de cantar, la nostra idiosincràsia...”. Idò, perquè no hem de viure amb aquesta cultura que Déu ens ha donat? (...) Siguem lo que som. I això va esser el meu tema. Em vaig dir: “Hem de fer una missa que sia una campanada...”⁶⁴³.

L'estrena de *Pau als homes* estigué ple de traves i dificultats pel seu mateix caràcter revolucionari i innovador. “Va dur molts de problemes, aquesta missa”, explica Parets. “Originàriament, s'havia proposat estrenar-la a la Seu, però no ho varen permetre de cap manera. Hi havia la ferma oposició de Bernat Julià: ell no podia consentir que a dins la Catedral s'hi possessin amplificadors, bateries i tot allò que caracteritzava la música moderna. Després miraren de fer-la a l'església de Sant Francesc, però hi tornaren a trobar problemes semblants. Al final, Bruno Morey, que representava la part més progressista de l'Església mallorquina d'aleshores, proposà la presentació de *Pau als homes* a l'església de Santa Margalida”⁶⁴⁴. Així doncs, la notícia de l'estrena de *Pau als Homes* a l'església de Santa Margalida provocà una forta controvèrsia; en pocs dies, el pare Martorell va rebre tota una sèrie d'anònims per part d'un grup de fanàtics que amenaçaven amb boicotejar la celebració:

“Ha habido “alguien” que ha intentad por todos los medios minar nuestra labor (...) Nos hemos dado cuenta de la labor oscura que se está haciendo para evitar el estreno. Incluso sé que se está buscando obtener copias de mis partituras. También he recibido cartas anónimas y una firmada por unos fieles que me anuncian que acudirán a silbar, patear y alborotar durante la celebración de la misa”⁶⁴⁵.

“Saps que me n'enviaren d'anònims! Fins i tot em deien “Emisario de Satanás”, declarà a una altra ocasió Martorell⁶⁴⁶. Però, tot i les amenaces i pressions, *Pau als*

⁶⁴² Entrevista a Joan Parets. Realitzada el dia 12 de gener de 2012.

⁶⁴³ *Bona Pau*, núm. 394, desembre de 1985, p. 8.

⁶⁴⁴ Entrevista a Joan Parets. Realitzada el dia 12 de gener de 2012.

⁶⁴⁵ *Última Hora*, 26 d'octubre de 1968, p. 5.

⁶⁴⁶ *Bona Pau*, núm. 394, desembre de 1985, p. 9.

homes es va estrenar el diumenge 27 d'octubre en un clima d'absoluta tranquil·litat. “El público fue más heterogéneo y entusiasta –dentro de los límites que el entusiasmo ha de desenvolverse en un acto religioso– y no se produjeron los anunciados alborotos”, deia una crònica al diari *Última Hora*⁶⁴⁷. El seu autor, el músic Gerardo Pérez Busquier, fa la següent anàlisi:

“Ayer, domingo, y en la remodelada iglesia de Santa Margarita del Hospital Militar, se ofició una misa en la que se interpretó “Pau als homes” del P. Antonio Martorell, composición que había sido muy comentada y que incluso armó su poquito de revuelo antes de su estreno, debido a ciertas particularidades de su orquestación y a su pretendida modernización en el espíritu de la música sacra. Digamos de entrada que la obra nos gustó, y bastante, como a casi todas las personas que pudimos entrar en el bello templo, pues la partitura está escrita con corrección y perfecto conocimiento del oficio. Su línea melódica posee siempre fuerza y belleza, la escritura polifónica es clara y firme y el autor sabe sacar magnífico partido de los elementos corales e instrumentales que emplea (...) Nos apresuramos a defenderlo con todo el calor porque nos parece mucho más auténtico cantar a Dios con nuestro propio lenguaje que con el de nuestros abuelos, y porque creemos que tan bellas obras se pueden escribir empleando guitarras eléctricas como órgano (...) Quizás esperábamos un mayor progreso en su modo de armonizar que sigue pareciéndonos demasiado simplista y blando (...) Desgraciadamente, el intento del P. Martorell sólo quedó en eso: en intento, loable intento. Sentimos como si el autor hubiera tenido miedo de lanzarse de lleno a un terreno que quizás encontró peligroso (...) Lástima que el autor sólo se decidiera a adentrarse en él una sola vez”⁶⁴⁸.

La sorprenent acollida de *Pau als homes* fa que l'abril de l'any següent es torni a representar a Sóller, coincidint amb la festivitat del diumenge de Pasqua: aquesta ocasió, la missa fou dirigida per Miquel Colom en substitució del pare Martorell i els intèrprets foren el conjunt Estel d'Or. La premsa, novament, publicà la notícia destacant que la cerimònia estigué plena de “ritmes moderns”, formant-hi part “trompeta, saxofón, guitarra eléctrica, bajo eléctrico, órgano eléctrico y batería”⁶⁴⁹.

Pau als Homes no deixa de ser una petita raresa a la trajectòria d'un músic com Antoni Martorell que, lluny d'aturar el seu ritme, va seguir creant misses per a cor i orgue, com *Àgape* (1972), *A la taula del pare* (1974) o *Poble peregrinant* (1977). El 15 de desembre de 1985 fou nomenat fill il·lustre de Montuïri i en el seu nom es dedica el carrer on va néixer. A aquests mèrits s'hi sumen rebre la Medalla d'Or de la Comunitat Autònoma de les Illes Balears (1999) i la investidura com doctor honoris causa per la Universitat de les Illes Balears (2002): va mantenir la seva activitat musical fins la seva mort, a febrer de l'any 2009. A Martorell se li deu el mèrit d'haver estat el primer en unir a un mateix format la missa tradicional amb la instrumentació i els ritmes dels nous temps amb el català com a indiscutible protagonista: “Pau als Homes” no sols fou un

⁶⁴⁷ *Última Hora*, 28 d'octubre de 1968, pp. 4-5.

⁶⁴⁸ *Ibidem*.

⁶⁴⁹ *Baleares*, 12 d'abril de 1969, p. 26.

èxit material, sinó moral. Molt de clero pareixia que s'havia endormissat o sumat a la causa dels castellans, però després es varen despertar, es sumaren a la nostra causa i es varen convertir en pioners de la causa mallorquina, d'aquesta causa de formació d'església local i nostra”⁶⁵⁰.

5.4. Naixement, vida i mort del Festival Internacional de la Canción de Mallorca.

“Tengo la completa seguridad de que ese Festival va a constituir un éxito más a añadir a los que llevan conseguidos los hombres que, en nuestra isla, se han preocupado de atraer al viajero y hacerle agradable la estancia entre nosotros. Tengo la completa seguridad de que este Festival constituirá uno de los jalones más importantes en la marcha y evolución de la Canción en los momentos actuales”.

Gaspar Sabater

Res va ser fortuït ni deixat a l'atzar; per això, la creació del Festival Internacional de la Canción de Mallorca únicament es pot entendre com una conseqüència més de l'expansió turística i un altre element més a tenir present a l'hora de valorar la gestió promocional que es va fer de l'illa a mitjans dels anys seixanta. La celebració del Certamen de Bellesa Internacional “Miss Naciones Unidas”, celebrada mesos enrere, havia demostrat que es podia fer un festival de gran envergadura a Mallorca provocant un doble efecte: que resultés rendible econòmicament i que generés el suficient impacte propagandístic com per fer d'ell tota un esdeveniment sociocultural pels mallorquins. L'idea parteix del manacorí Antoni Galmés Riera, director de l'agrupació Aires de Muntanya; a febrer de 1960, en el transcurs de la sessió plenària de l'Assamblea Turística, plantejà la possibilitat de crear un certamen musical propi, però de caire internacional. Poc temps després era entrevistat a *Última Hora*, on el folklorista exposà obertament la seva idea:

U.H: *¿Cree interesante organizar un Festival de la Canción?*

A.G: Me parece interesante y, además, necesario. Con el tiempo podría ser una base de atracción turística de primera calidad.

U.H: *¿Cómo debería ser este Festival?*

A.G: Estamos en lo de siempre. Darle la máxima autenticidad y originalidad. Huir de todas las imitaciones: que no tenga que ver, por ejemplo, con los festivales de San Remo y Benidorm.

U.H: *¿Debería incluirse algún autor mallorquín?*

⁶⁵⁰ *Bona Pau*, núm. 394, desembre de 1985, p. 9.

A.G: ¿Por qué no, siendo bueno? Sin embargo, yo reservaría la música mallorquina para algo más sensacional (...) La particularidad estaría en que antes de la canción propiamente dicha se diera a conocer la melodía popular escueta que ha servido de base a la canción o sobre la cual se hubiese inspirado el autor.

U.H: *¿Habría concursantes para darle categoría internacional?*

A.G: Yo creo, sinceramente, que sí. Habría autores e intérpretes nacionales y extranjeros en cantidad suficiente para que Mallorca subiera a un primer plano de actualidad que nos habría de beneficiar mucho (...) También podría combinarse con alguna marca de discos de solera para las correspondientes grabaciones que supusieran el aliciente para los futuros concursantes y, de paso, obtener unos beneficios que ayudarían a la organización.

U.H.: *¿Concurrirían buenos autores?*

A.G: Si al festival se le da un tono de seriedad y de verdadera categoría, no veo ninguna razón para que no concursen los mejores autores⁶⁵¹.

Antoni Galmés tornà a exposar la seva idea a juny de 1963 al Comitè Executiu del Foment de Turisme: el seu objectiu era celebrar el Festival Internacional de la Canción de Mallorca a octubre d'aquell mateix any. L'idea novament fou descartada per l'escàs marge de temps, però la decisió no va minvar els ànims de Galmés, que convertit en el president del comitè organitzador de l'esdeveniment, començà a treballar amb la Junta de Veïns i Industrials de Can Pastilla i S'Arenal per donar forma a aquell ambiciós projecte. Les bases del certamen que es van presentar al Ministeri d'Informació i Turisme van rebre el vistiplau del seu ministre, Manuel Fraga Iribarne, que el denominà "festival de la canción netamente española"⁶⁵². A aquestes mateixes normes reguladores s'establia que s'hi podia presentar qualsevol autor, independentment de la seva nacionalitat, tenint sempre present que "el estilo y género de las canciones a presentar será el denominado de música ligera en sus diferentes ritmos; cada canción no debe sobrepasar los tres minutos". El segon punt, tal vegada el més important, és essencial per entendre la naturalesa del concurs en el seu plànol musical i artístic: "Se facilitarán a los compositores cinco melodías populares mallorquinas, que deberán forzosamente ser tomadas como base para la composición de las canciones a presentar, desarrollando el autor el tema a su albedrío, según su inspiración y gusto artístico, o bien, tomando algunas frases de mayor relieve o carácter en ellas comprendidas"⁶⁵³.

⁶⁵¹ *Última Hora*, 12 de març de 1960, p. 6.

⁶⁵² *Cort*, núm. 465, 15 de febrer de 1964, p. 9.

⁶⁵³ Aquestes bases s'han extret concretament del programa de la III edició del Festival. No obstant, observant la resta de programes de les diferents edicions observem que ambdós punts romanen pràcticament inalterables, any rere any.

Malgrat això i les similituds que pogués compartir amb els festivals de Benidorm o San Remo, darrera d'aquest esdeveniment hi havia una clara pretensió econòmica. Tot estava ben cavilat: el Festival Internacional de la Canción de Mallorca havia de ser un gran espectacle del qual tothom es pogués beneficiar: botiguers, hotelers, músics i, òbviament, els turistes. Per això, la Platja de Palma fou escollida pel comitè organitzador, al ser la zona que majors possibilitats oferia: “No deja de ser un acierto. Y lo es porque en realidad es la gran playa de la ciudad, la playa a la que tienen todavía –¿hasta cuándo?– acceso los mallorquines”, escribia Gaspar Sabater. “Por otra parte, es la más amplia de la isla y la que, por su proximidad a la capital, ofrece mayores comodidades de transporte. Porque no hay que olvidar que la mayoría de los turistas buscan los lugares de reposo situados, precisamente, en las cercanías de las ciudades. La necesidad de hacer las compras, de hallar unos ratos de solaz y esparcimiento, de visitar monumentos y lugares de interés artístico, obliga a esa cercanía. La Playa de Palma tiene en su haber esas condiciones que la hacen apetecible”⁶⁵⁴. L'espai escollit, més concretament, fou el luxós escenari construït sobre les aigües del Hotel Cristina Palma, descartant la idea inicial de celebrar-ho al Cortijo Vista Verde, també situat a la capital mallorquina⁶⁵⁵.

A febrer de 1964 es confirmà de forma definitiva la celebració del Festival Internacional de la Canción de Mallorca: la notícia fou reproduïda per tota la premsa i ben rebuda per tots els seus periodistes. Com a exemple, destacarem l'editorial que, baix el títol “Mallorca tendrá su Festival Internacional de la Canción”, signava el propi Sabater:

“Parece que tendremos Festival Internacional de la Canción. Y de la canción de Mallorca. Con ello, el nombre de nuestra isla sonará en los ambientes internacionales del mismo modo que suena el nombre de San Remo y Benidorm (...) Mallorca se incorpora a esa faceta de la atención mundial y que estoy seguro que el papel que desempeñará en ese aspecto marcará un hito en la marcha de la canción en el mundo. Y ello es así, porque Mallorca tiene un no sé qué que la hace deseada y apetecible. No sé si será el encanto de su paisaje, la calma de sus calas o el embrujo que se desprende de todas y cada una de sus piedras, de todos y cada uno de sus trozos de cielo y de sus trozos de mar. Pero lo cierto es que la canción de Mallorca sonará muy alto y muy fuerte en el ámbito del mundo por lo que a ese aspecto se refiere (...) Ya tenemos Festival de la Canción de Mallorca. Ya tenemos otra puerta abierta a ese mundo que tanto gusta de la isla y que tanto la busca y la desea. Tengo la completa seguridad de que ese Festival va a constituir un éxito más a añadir a los que llevan conseguidos los hombres que, en nuestra isla, se han preocupado de atraer al viajero y hacerle agradable la estancia entre nosotros. Tengo la completa seguridad de que este Festival constituirá uno de los jalones más importantes en la marcha y evolución de la Canción en los momentos actuales. Cuando existe en el mundo una revalorización tan profunda y absoluta de la canción y cuando los ídolos de la canción van desplazando, poco a poco, a los ídolos de la pantalla, es muy significativo el hecho de organizar en

⁶⁵⁴ Cort, núm. 465, 15 de febrer de 1964, p. 5.

⁶⁵⁵ Pujals i Mas, Margalida (2002): *Oci als seixanta: música, cançó i sales de festa*. Cort, Palma, p. 87.

Mallorca un Festival de esta naturaleza (...) El I Festival Internacional de la Canción de Mallorca está en marcha. Un nuevo triunfo para la isla y para sus organizadores. No es que Mallorca necesite de estos festivales para ser lo que es. Pero siempre es agradable el constatar las inquietudes de unos hombres y de unos organismos que han sabido poner todo su dinamismo y todo su entusiasmo en hacer de Mallorca lo mejor y más querido. De hacer de Mallorca esa meta turística que es y que debe seguir siendo. De esa meta turística que constituye una ambición y un deseo”⁶⁵⁶.

La promoció de Mallorca fou el principal leitmotiv del Festival; per això, els seus organitzadors posaren com a requisit indispensable per a la participació en el festival que les cançons participants estiguessin basades a nivell harmònic en melodies típicament mallorquines, com el “Bolero”, el “Copeo” o “Sa figueralera”. Tot i que de forma oficial no s’exigia que les seves lletres parlessin de Mallorca, el fet de parlar dels encants de l’illa afavoria clarament al seu compositor.

D’aquesta forma, per a la primera edició del festival, celebrat entre el 7 i l’11 de juliol de 1964, es presentaren un total de 496 cançons de les quals se’n preseleccionades vint⁶⁵⁷: “Mallorca, Mallorca” (Mario Clavell, Argentina), “Añoranza Balear” (Enrique Ulierte Bernal / Carlos Guadalupe, Madrid), “Mallorca y tú” (Ricardo Ceratto / Antonio de Jaén, Madrid), “Voy a Soñar” (Ángel Maria Garijo, València), “Mallorca, Isla de Ensueño” (Deseado Mercadal / Gumersindo Riera, Barcelona), “Isla de Amor” (José Luis Navarro / Amadeo Regueiro, Madrid), “Canto a Palma” (José Luis Navarro / Sabela, Madrid), “Table for one” (David Armstrong / Carolyn Swift, Irlanda), “Tot el que soc” (León Borrell / Josep Maria Andreu, Barcelona), “Noches de Palma” (Luís Araque Sancho, Madrid), “Palma” (Alci Agüero / Agustín Romo, Madrid), “Añoranza” (Alfredo Domenech / Esteban Durán, Barcelona), “Les Montanyes” (Antoni Parera Pons / Antoni Mus, Manacor), “Paradise of Love” (Bernat Pomar, Palma), “Quieres Volver” (Martín Belaza / Mariano Méndez Vigo, Madrid), “Yo no me marchó de aquí” (Gregorio García Segura / Alfredo Gargía Segura, Madrid), “Recordaré” (Miguel Aller / Alfredo Cresencio, Palma), “Veraneo en Palma de Mallorca” (Rafael Gayoso, Barcelona), “A Palma, A Palma” (Nina Zacha / Vassilisky Zacha, Grècia) i “Quand Palma Chantait” (Jean Claudric / Pierre Court, França)⁶⁵⁸.

A nivell d’interprets, només es limità a artistes solistes, procedents principalment de Madrid i Barcelona: Lorenzo Valverde, Luís Recatero, Franciska o Sonia, entre d’altres. No obstant, hi trobem algunes excepcions, com el popular cantant

⁶⁵⁶ *Cort*, núm. 465, 15 de febrer de 1964, p. 5.

⁶⁵⁷ A *Cort* podem llegir respecte aquest punt: “Creemos que su labor nos merece todos los respetos. Creemos que su labor ha sido eficiente y honrada, cosa que no podemos decir de todos los jurados que pululan en estas latitudes. El mero hecho de que este jurado haya tenido la valentía de cargarse a nombres conocidos internacionalmente –Algueró y Solá, entre ellos– si sus obras no estaban a la altura del festival, dice mucho en su favor. La esperanza en la dignidad de nuestro primer festival está más que fundada. No dudamos de su honradez ni de que se quiera premiar en él a la obra mejor, a fin que a través de todos los vientos pregone la paz de Mallorca, su ambiente y su indiosincrasia”. (*Cort*, núm. 472, 1 de juny de 1964, p. 9.

⁶⁵⁸ *Cort*, núm. 474, 1 de juliol de 1964, pp. 16-17.

argentí Alberto Cortez (que defensà les cançons “Mallorca, Mallorca” i “Yo no me marchó de Aquí”), l'eivissenc Juan Erasmo ‘Mochi’ (“Recordaré”), la irlandesa Mary Sheehan o la catalana Salomé (intèrpret de “Isla del Amor”), que juntament amb la francesa Frida Boccara⁶⁵⁹ (“Quand Palma Chantait”) guanyà la controvertida final de Eurovisión de l'any 1969. Només un únic intèrpret mallorquí participà a la I Festival Internacional de la Canción de Mallorca: Lluís Garau, en substitució de la catalana Salomé, defensà “Les Muntanyes” dels manacorins Parera i Mus. El vocalista s'havia donat a conèixer per ser un dels precursors del twist a Mallorca i haver format a principis de la dècada el grup Luís Garau y su Conjunto⁶⁶⁰. El recolzament musical d'aquests artistes va córrer a càrrec d'una orquestra melòdica formada per vint-i-sis músics, dirigits pel reconegut compositor i arranjador Alfredo Domènech. També hi va haver espai per a la participació de dues orquestres mallorquines: Florida i Sabor Hit.

Televisat a nivel internacional, el Festival de la Canción Internacional de Mallorca fou presentat per José Luís Uribarri i Irene Mir amb la col·laboració del nord-americà Andy Russell, encarregat de dirigir-se en anglès a la resta de televisions estrangeres. Pel que respecta al jurat, aquest estava format per Gerardo Pérez Busquier (músic), Enrique Sancho i Joaquín Alonso (editors discogràfics), Eduardo Sancho (locutor de Televisión Española), i Lluís Aguiló (crític)⁶⁶¹. A la primera gala, celebrada el 8 de juliol, es varen seleccionar deu cançons finalistes, entre les quals no es trobava l'emblemàtica “Paradise Of Love”⁶⁶². Sandro Fantini argumenta la següent raó per explicar aquesta sorprenent eliminació:

“Efectivament, “Paradise of Love” fou descalificada: mai s'ha entès perquè es va descalificar una cançó tan emblemàtica, tan significativa per la nostra historia musical. Doncs bé: es va descalificar perquè les normatives de les bases del festival especificaven clarament que les cançons havien d'incloure determinats compasos d'algun bolero mallorquí. La cançó de Bernat Pomar, originalment, no duia aquells compasos... Després els va dur! I així la recordam! Però el dia que fou interpretada per primera vegada al I Festival Internacional de la Canción de Mallorca no els duia.

⁶⁵⁹ Inicialment, estava previst que aquesta cançó fos interpretada per una altra cantant francesa: Sylvie Clément (*Última Hora*, 13 de juny de 1964, p. 8), que, per motius desconeguts no va poder actuar per defensar “Quand Palma Chantait”.

⁶⁶⁰ Al llibre de Margalida Pujals es documenta la curiosa elecció de Garau: “Aquesta cançó va estar ben prop de no sonar al festival. En un primer moment els organitzadors havien atorgat la seva interpretació a la cantant catalana Salomé, però aquesta, a darrera hora, es va negar. Aleshores va començar tot un periple per trobar un intèrpret fins que, finalment, fou el mallorquí Lluís Garau l'encarregat d'interpretar-la” (Pujals i Mas, Margalida (2002): *Oci als seixanta: música, cançó i sales de festa*. Cort, Palma, p. 89).

⁶⁶¹ Pujals i Mas, Margalida (2002): *Oci als seixanta: música, cançó i sales de festa*. Cort, Palma, p. 89.

⁶⁶² Escriu Manuel Santolaria sobre l'inesperada eliminació de “Paradise of Love”: “Hay, como es natural, varios casos discutibles. Por ejemplo, el caso de la canción original del mallorquín Bernardo Pomar, titulada “Paradise of Love”, canción bonita de verdad, pero eliminada de las diez finales por misteriosas razones. Nosotros podemos decir, sin señalar, que el comentario oficioso sobre dicha eliminación era que “Paradise of Love” tenía bastante de plagio sobre otra canción original de Paul Anka. No tenemos pruebas, pero sí decimos lo que oímos” (*Cort*, núm. 474, 1 de juliol de 1964, pp. 16-17).

Jo hi era i me'n record d'això. I quines coses que té la vida, que un any i mig després es convertiria en el primer disc d'or que hi va haver a Espanya”⁶⁶³.

La final del certamen es va resoldre de la següent forma: la francesa “Quand Palma Chantait”, absoluta guanyadora, se'n va dur Caragola d'or i 120.000 pessetes, seguida per l'argentina “Mallorca, Mallorca” (Caragola de plata i 45.000 pessetes) i la grega “A Palma, a Palma” (Caragola de bronze i 30.000 pessetes). La cançó mallorquina “Les muntanyes” fou premiada amb la Caragola de ferro i 15.000 pessetes, mentre que l'argentí Alberto Cortez rebé el premi especial al millor intèrpret, concedit per l'Associació de la Premsa de Balears. Si bé és cert que no tots els guardons foren aplaudits de la mateixa forma, a la premsa abundaren les bones crítiques al festival; els pocs comentaris crítics els trobem dirigits als intèrprets. Un exemple força il·lustratiu és l'article “El festival de la Canción de Mallorca en sus dos caras”, escrit per Manuel Santolaria:

“Si es norma de algunos buscarle siempre tres pies al gato y normal parece que todo lo que se guisa en casa no va con nuestro paladar, nosotros somos de los que admitimos lo que sea, cuando sea, siempre que tenga valores positivos. Y el Festival de la Canción en su primer año ha estado lleno de valores. Valores en montaje, en selección, en organización, en participación, en intérpretes, en asistencia, en enfoque turístico, en altura letrística... Valores diversos y numerosos que obligan a formar esperanzas. Incluso hubo sus “espías” extranjeros que tienen su negocio de discos en su país que estuvieron presentes para ver qué tal se portaba Mallorca organizando festivales de la canción (...) Lo que culminó esa serie –a veces inevitable – de discusión fue la de colocar dentro de las diez finales la canción titulada “Yo no me marcho de aquí”, a la que luego se le concedió el premio “a la mejor letra que ensalce el nombre de Mallorca”. Realmente absurdo, por muy comercial que la canción vaya a resultar luego. Se trata de un ritmo moderno, monótono y machacón con una letra tonta y huérfana de valores poéticos. Alberto Cortez que seguramente sospechaba lo que iba a ocurrir con esa canción, quiso animar la público invitándole a hacer palmitas, lo que representó un patinazo para el bueno de Cortez, que ante semejante público no tenía que descender a esa cosa simple de las palmitas de fiesta de pueblo. El festival tenía demasiada altura para tomarla a broma. Así lo entendió el público que no le hizo apenas caso con las palmas. Pero claro, la canción tenía que ser “arropada” de alguna manera (...) La canción catalana “Tot el que sóc” no se clasificó y aunque es buena de verdad, nos pareció justo el fallo del jurado, porque en ella no se habla de Mallorca. Y la mallorquina “Les muntanyes” nos gustó sin reservas, tanto en su línea melódica como en su letra. El primero, tercero y cuarto premios, muy justos y merecidos”⁶⁶⁴.

El considerable èxit de la primera edició animà als seus organitzadors a repetir l'experiència d'un festival que s'aniria consolidant amb el pas dels anys. Novament, a

⁶⁶³ Entrevista a Sandro Fantini. Realitzada el dia 13 de setembre de 2011.

⁶⁶⁴ *Cort*, núm. 474, 1 de juliol de 1964, p. 17.

febrer de 1965 es confirmava que la celebració de la seva segona edició, provocant un clima de gran expectació a l'illa. Aquesta tingué lloc el 16, 17 i 18 de juny, a la part baixa de les murades de Palma: allà, a l'esplanada front del passeig Uruguai, es va muntar un teatre de pedra i fusta que no va ser del grat de tothom: "Sobre el lujo o el aspecto del teatro de Festivales se han dicho muchas cosas", llegim a un article de *Cort*. "Unos sostienen que estaba mejor el Festival de la Canción en su primer emplazamiento del Hotel Cristina, un emplazamiento a precario, pues un establecimiento hotelero, en plena temporada de turismo, no se puede comprometer a tener en su casa tanta gente durante tres días cuando tiene que contar con sus propios clientes. Y, por otra parte, la distancia de Palma al Arenal no siempre es cosa que invite a la asistencia por más que se diga que todos vamos motorizados. Creemos, en contra de los que opinan lo contrario, que en el centro de Palma queda mejor el escenario del Festival de la Canción. Invita más"⁶⁶⁵.

Paral·lelament als canvis respecte a la primera edició, Manuel Santolaria, –el periodista que més a prop va seguir la marxa i evolució del Festival Internacional de la Canción de Mallorca– fou el primer en denunciar la manca d'implicació per part dels empresaris mallorquins, molts d'ells poc favorables a finançar l'esdeveniment pels seus alts costos:

"Falta la colaboración económica de todos los que desean que Mallorca siga teniendo su Festival como lo tienen Benidorm, Barcelona, el Duero. Es evidente que aquí comenzamos las grandes obras con un entusiasmo realmente contagioso. Parecemos poseídos de una fiebre convulsiva que nos hace trabajar los primeros momentos con un afán desbordante. Todos decimos que sí, que hay que hacer. Se nombra en primera instancia una comisión o un comité ejecutivo a base de veinte o treinta señores. Y se trabaja bien... durante cierto tiempo, durante el primer período. Luego, poco a poco, el comité se va haciendo pequeño en asistencia. Todos siguen siendo los mismos en el comité, pero los que trabajan son menos. Y el número se encoje hasta no haber "quorum". El trabajo aumenta a medida que van aumentando las obligaciones del proyecto que, por razón de vida, se va haciendo grande. Pero los hombres son menos. Los que arriman el hombro están y no están. Y se acaba con el que nosotros llamamos Comité Fantasma de hombres invisibles que figuran, pero no están presentes en ningún momento. En esas grandes obras debemos hallarnos implicados todos porque a todos nos afectan (...) El Festival de la Canción de Mallorca pide la ayuda de todos y se la debemos dar abiertamente pensando que hacemos una inversión que luego nos dará dinero y trabajo. Si el nivel de vida que ahora disfrutamos ha de persistir, debemos alimentarlo. Hace falta que sepamos buscarle unos dividendos que sepamos sembrar para recoger. La postura de negar un duro pensando que no nos van a dar nada a cambio es la postura del hombre de mentalidad obtusa sin sentido práctico ni espíritu financiero. Lo inteligente es saber en qué se invierte el dinero. Y cuando se sabe, invertirlo sin vacilación. Lo contrario es quedarnos sin Festival, sin renta, sin cosecha y sin nivel económico"⁶⁶⁶.

⁶⁶⁵ *Cort*, núm. 498, 1 d'agost de 1965, p. 2.

⁶⁶⁶ *Cort*, núm. 495, 15 de maig de 1965, p. 19.

La nova convocatòria de cançons despertà un clima d'eufòrica participació, molt més que l'anterior edició: en poc temps, es van rebre unes 350 cançons de les quals se'n seleccionarien, novament, un total de vint. Els compositors italians i francesos començaren a agafar un protagonisme més que destacat: Itàlia queda representada amb cinc cançons com "La sorte" (Luciana Medini, Mario Mellicer), "Perché i tuoi occhi non brillano" (Mario Robbiani), "Oh Dolce mia cancion" (Federici Vittorio), "Tornero a Mallorca" (F. Cerbino, Renato de Carli) i "Io non so" (Aldo Sorrentino). Per la seva part, els francesos presentaren "La chanson de Majorca" (Charlotte Green, Gerard Gustin) i "Cour au soleil, soeil au coeur" (Jacques Chaumelle, Jean Claudric). També cal destacar les participacions d'autors grecs, amb "Su nombre es Mallorca" (André Alexandrato) i "Chica de Mallorca" (Takis Athineos). Argentina seria novament representada per Alberto Cortez, en aquest cas intèrpret i compositor de "Me lo dijo Pérez"⁶⁶⁷. Cal afegir la participació de tres cançons mallorquines: per una banda, Antoni Mus i Antoni Parera repeteixen novament la seva classificació, aquest cop per partida doble amb una cançó en castellà ("Ese adiós") i una altra en català ("Ma mare", interpretada per Guillem d'Efak i Cristóbal). Per l'altra, Lucio San Eugenio participa amb "Volverás a Mallorca".

El nivell d'intèrprets solistes augmentà respecte l'any anterior: destacaren els argentins Elder Barber i Alberto Cortez, les italianes Stelvia Ciani i Laura Casale, la grega Clio Denardou, els francesos Patrick Jaque i Marie Christine, l'eivissenc Juan Erasmo "Mochi", o l'andalusa Karina, que posteriorment fou considerada com la gran revelació del festival amb la seva interpretació del "Me lo dijo Pérez". Hem de destacar l'alta participació d'intèrprets mallorquins a aquesta segona edició; Guillem d'Efak, considerat com un dels majors valors de la música illenca, hi participà amb l'única cançó en català del festival, "Ma mare"⁶⁶⁸. També hi trobem la representació de quatre joves vocalistes mallorquins, aleshores dels màxims representants de la cançó lleugera a Mallorca: Tony Obrador, Cristòfol Ferragut (Cristóbal), Martí Torrandell i Lonn (Lucio San Eugenio). Part d'ells foren seleccionats per les tres principals ràdios mallorquines d'aleshores (Ràdio Mallorca, Ràdio Popular i Ràdio Juventud), a una gran gala organitzada pel Comité executiu i a benefici de l'Associació de Lluita contra el Càncer l'11 d'abril d'aquell mateix any, al Teatre Líric (Palma)⁶⁶⁹. Obrador era el més conegut

⁶⁶⁷ Jaume Sureda afirma el següent: "Quan Alberto Cortez arribà a Mallorca amb la cançó, aquesta es deia originalment "Me lo dijo López", però, quan ja era a Mallorca, algú li va dir que uns dels membres del jurat es deia Pérez de llinatge i que probablement tindria més possibilitats de vèncer si canviava el nom de la cançó. Cortez, aleshores, va decidir canviar López per Pérez" (Entrevista realitzada el dia 2 de març de 2011). L'annècdota que narra Sureda té, com a mínim, una base prou consistent: un dels membres del jurat de l'anterior edició del festival fou el músic Gerardo Pérez Busquier.

⁶⁶⁸ Guillem d'Efak va fer dues interpretacions a la segona gala del Festival: a la primera cantà "Ma mare" i a la segona "Un piano", tema en castellà compost per Juan Mariné i Eduardo García Beitia.

⁶⁶⁹ L'esdeveniment fou presentat per Luis Aguilé i va contar amb l'actuació dels grups Los Pops i Els Sonadors. D'altra banda, al concurs s'hi presentaren un total de nou artistes classificats: Àngel Juan, Cristòfol Ferragut (Cristóbal), Martí Torrandell, Rafel Canyelles, Tony Obrador, Santiago Francia, Lidia Muray, Gabriel Ensenyat i Paquita Canyelles. D'aquests, Ràdio Popular, Ràdio Mallorca i Ràdio Juventud van escollir tres classificats (un, per emissora) per participar al II Festival de la Canción.

dels tres: des dels inicis de la dècada, havia encapçalat alguns conjunts musicals fins el punt de convertir-se un dels rostres més habituals de l'escenari del Líric; per la seva part, el pollencí Torrandell s'havia guanyat cert prestigi com a vocalista amb el conjunt D'Ariant.

L'orquestra barcelonesa Maravella, dirigida per Lluís Ferrer, fou l'encarregada de formar la secció melòdica del festival; mentre, la rítmica la formà el grup palmès Los Beta baix la direcció del músic català Ramon Farrán. “Nos temíamos que el pequeño conjunto de Farrán resultara pequeño al lado de la orquesta Maravella, pero no fue así, ya que sus actuaciones resultaron de un nivel muy aceptable y si de algo hay que censurar a los chicos del “Beta” es de que sus amplificadores tenían a veces el volumen demasiado alto”, diu una de les cròniques de *Cort*⁶⁷⁰. Concloues les gales, s'organitzà un final de festa amb les actuacions dels conjunts Los Pecos, Los Cromáticos, Los Bohemios i Los Pops⁶⁷¹.

Televisión Española s'encarregà de la retransmissió en directe de la segona edició del festival: es desplaçà des de Barcelona l'equip emisor format per quatre càmeres que, aleshores, s'utilitzava al programa “Noche de estrellas”. Les gales foren presentades per José Luís Uribarri i Irene Mir, mentre que la grega Carlota Paskarbis actuà de co-presentadora, en substitució de Andy Russell. El jurat, en canvi, fou totalment renovat i estructurat en dos blocs: per una banda, els membres que valorarien la qualitat de la música i que, en aquest cas, van ser Manuel García Matos, Miguel Querol, Juan Dotras Villa, Mariano Méndez Vigo, Carlos Marimón, José María Quero i Kuldip Singh (*El Príncipe Kuldi*). Per l'altra banda, el jurat encarregat de valorar les lletres fou representat per Alfons Barceló, José María Almagro Martí, Jaume Vidal Alcover, Ignacio Montes Jovellar i Joan Bonet: així mateix, es nomenà com a secretari de l'esdeveniment al periodista esportiu Lamberto Cortés. El locutor Miguel Soler fou de les poques persones que, al seu moment, criticà la composició d'aquest jurat: “¿Por qué no se encuentra entre el jurado una personalidad joven, dentro del actual gusto y las actuales tendencias? No hay que olvidar que se trata de un festival ligero y, mientras no se demuestre lo contrario, los jóvenes tienen mucho que decir sobre la música de hoy”⁶⁷².

Una diferència destacable respecte a la primera edició és que el segon Festival Internacional de la Canción de Mallorca només premià als compositors de la cançó, i no als seus intèrprets. Aquell any 1965, la gran triomfadora fou l'espanyola “Recordar” (Manuel Clavero – Carlos Céspedes), que se'n portà la Caragola d'Or i 120.000 pessetes; la resta de cançons premiades foren “Me lo dijo Pérez” (Alberto Cortez), “Su nombre es Malorca” (André Alexandrato), “Torneró a Mallorca” (F. Gerbino – Renato Carli) i, com a millor lletra, “Coeur au soleil, soleil au coeur” (Jacques Chaumelle). Ninguna cançó mallorquina aconseguí un premi, ni tampoc cap dels seus intèrprets

⁶⁷⁰ *Cort*. núm. 498, 1 d'agost de 1965, p. 3.

⁶⁷¹ Estava prevista també l'actuació de la cantant italiana Cocky Mazzetti que, per causes desconegudes, ajornà la seva participació al festival dies abans del seu inici.

⁶⁷² *Última Hora*, 19 de juny de 1965, p. 4.

aconsegüí una menció especial a la premsa⁶⁷³. En aquest aspecte, la cançó que pràcticament aclaparà tot el protagonisme fou “Me lo dijo Pérez”: Cortez, el seu autor, va aconseguir una de les cançons més recordades de la història del festival, mentre que Karina, la seva intèrpret, enlairava definitivament la seva carrera musical. Tot i així, la cançó fou durament criticada per la premsa illenca, al considerar-la excessivament comercial i frívola. Fou tanta la repercussió i la polèmica que, paradoxalment, es provocà l'efecte contrari: eclipsar totalment a la cançó guanyadora, “Recordar”. Aquestes són algunes de les opinions que van ser publicades, dies després, a les cròniques de l'esdeveniment:

“Se nos ha preguntado durante el Festival y después del Festival cual era nuestra opinión respecto a la calidad de las canciones. Y hemos tenido que digerirlas un poco para llegar a ciertas conclusiones. Como simples informadores debemos dar por válida la tarea del jurado. Como aficionados a la canción moderna, el fallo del jurado no nos ha satisfecho de un modo absoluto (...) Las diez canciones que pasaron a la finalísima no eran, a nuestro juicio, las diez mejores. Como ocurrió el pasado año, hubo este año una canción sudamericana que se llevó dos premios y, lo que dijimos el año pasado, decimos ahora. Ni aquella canción ni la de este año, que como saben es la de Alberto Cortez, “Me lo dijo Pérez”, merecían tales honores. Esta canción será comercial todo lo que se quiera (...) pero no tiene nada de melodía, ni poesía. Es una canción festiva, alegre, pero superficial, vacía. Luego no es canción para que se le dé el segundo premio de un Festival Internacional de Canciones (...) Las dos canciones mallorquinas, originales del tándem Parera-Mus, que el pasado año obtuvieron el cuarto premio por “Les Muntanyes”, tituladas “Ese adiós” y “Ma mare” no merecían haber quedado olvidadas en la segunda. Y menos lo merecían cuando se nos canta un segundo premio a base de un latiguillo del señor Pérez (...) ¿Por qué se las despegó de la final? ¡Ah!”⁶⁷⁴.

“Me lo dijo... ¿Quién? (...) Capítulo aparte merece esta letra que alcanzó el segundo premio del festival. Nos referimos a “Me lo dijo Pérez”, de Alberto Cortez (...) Es una canción ramplona y pegadiza, muy apta para porteras. Se hará popular, si Dios no lo remedia, en menos que canta un gallo. Está inspirada en el “Copeo de Manacor” – tema número dos de las bases– y se puede oír una vez como simple divertimento. Posee la letra más larga del festival (...) La canción no es premiable”⁶⁷⁵.

⁶⁷³ Trobem a *Cort* aquesta curiosa apreciació: “Cuando el presentador de TVE dijo que “El jurado marcha a deliberar” nosotros teníamos en el bolsillo los resultados definitivos y no éramos los únicos. Incluso algunos intérpretes lo sabían” (*Cort*. núm. 498, 1 d'agost de 1965, p. 5) A la completíssima crònica que efectuà la revista *Cort*, hi ha lloc per anècdotes com la protagonitzada pel Beta Quartet i el presentador José Luís Uribarri: “Ramón Farrán (...) conductor del “Beta Quartet” se lamenta de que el presentador de TVE en el Festival cada vez que anunciaba al pequeño conjunto mallorquín dijera “Beta Quarter” con erre final en vez de te final. Farrán le hizo a Uribarri la indicación correspondiente y éste le respondió: “A mi no me tienen que dar lecciones de dicción”. Y se quedó tan tranquilo” (*Ibidem*).

⁶⁷⁴ *Cort*. núm. 498, 1 d'agost de 1965, p. 3.

⁶⁷⁵ *Ibidem*, p. 5.

“El pasado año tuvimos un petardo musical llamado “Yo no me marchó de aquí” que se llevó premio doble. Este año, otro petardo de nombre Pérez, se ha hecho con el segundo premio. ¿Razones? Dicen que es comercial”⁶⁷⁶.

“El Festival ha terminado dejándonos (...) un segundo premio, “Me lo dijo Pérez”, del que vale más no hablar (...) Si mediocre ha sido la inspiración que ha guiado la mano de los autores, especialmente la de las dos triunfadoras (...), mediocre ha sido también el cuadro interpretativo”⁶⁷⁷.

A nivell de públic, les diferents cròniques destaquen la gran quantitat de públic tant a les tres gales oficials com la gran cloenda en forma de festa; aquest darrer esdeveniment, a benefici de la Associació de Lluita contra el Càncer, es celebrà la nit del dissabte 19 a la Plaça de Toros de Palma. Hi actuaren bona part dels artistes que havien participat al festival, acompanyats d'altres atraccions com Bonet de Sant Pere, Los Javaloyas, el propi Alberto Cortez o les germanes Benítez, entre d'altres. Malgrat la bona organització, ens trobem que diversos mitjans comencen a qüestionar la qualitat artística del Festival, des des de la selecció de les cançons a les interpretacions dels artistes, passant per les mateixes instal·lacions. Escriu a Cicerón a *Cort*:

“Después de celebrado el II Festival de la Canción de Mallorca, se desencadenó un huracán de críticas por parte de la prensa peninsular, señalando defectos habidos y por haber. Se produjo un desborde de comentarios encendidos para indicar que Palma de Mallorca había llevado a cabo un Festival de la Canción sin contar con un escenario, sin contar con intérpretes de altura, sin contar con una verdadera organización, sin contar con nada de nada. Estos escritores entusiastas (...) están un poco saturados, o si queremos un poco indigestados de Festivales de Canciones... Y van a parar, sin poderlo remediar, al terreno de las comparaciones. Comparaciones que siempre son odiosas, como dice el sabio. Lo peor es hacer crítica destructiva. Las críticas que hacen los que nosotros llamamos criticastros son críticas sin importancia. Criticar sin construir es criticar de un modo gratuito para darle salida a la bilis que no segrega por su vía normal. Claro que criticar sin orientaciones, es la manera más cómoda de salir del paso (...) Lo que tratamos de exponer es que el llamado Palacio de Festivales, no ha tenido ni puede tener la altura que los actos llevados a cabo dentro de su recinto merecía. No la ha tenido por tratarse de un tinglado montado con maderas con mejor voluntad que medios, tanto económicos como materiales. También es cierto que los artistas que tomaron parte en nuestro II Festival de la Canción de Mallorca no eran, en general, nombres consagrados, con garra y cartel para dar prestigio a un acto de esa envergadura. Pero hay que establecer antes una premisa. El Festival de la Canción no es un festival rico en dinero. Hay buena voluntad, pero faltan medios. Y faltan medios porque los que deben ayudar no lo hacen con la espontaneidad y el desprendimiento que debieran (...) Lo extraño es que existan señores que llegan para ver nuestro II Festival de la Canción con el ánimo dispuesto a hundirlo, condimentando artículos que

⁶⁷⁶ *Cort*. núm. 498, 1 d'agost de 1965, p. 3.

⁶⁷⁷ *Última Hora*, 19 de juny de 1965, p. 4

son la pura negación de la crítica. Señores que reciben todas las atenciones por parte del comité organizador; señores a los que se les invita con hidalguía y luego pagan su hospitalidad con andanadas de mal tono. Cada día nos convencemos más de que Palma de Mallorca, si tiene un defecto, es que no sabe organizar nada sin contar con la presencia de gente extraña, con el beneplácito de gente ajena a la isla que tras la sonrisa esconde una premeditada indiferencia por lo que vayamos a realizar y sólo piensa esa gente, en el modo de sacarle jugo a la cosa, de exprimir el limón de nuestra buena fe, siempre creyendo de que fuera de Mallorca está lo mejor (...) Ciertamente que hay que cambiar muchas cosas en el Festival, hay que corregir y enmendar. Pero sobre todo, hace falta nuestro propio apoyo. No soñemos con el consejo ajeno. Confíemos en nuestra propia inteligencia. Con estudios y trabajo, llegará el éxito”⁶⁷⁸.

Si aquest article ‘excusa’ els problemes com a conseqüència de la manca de recolzament i el controvertit paper dels crítics musicals, *Última Hora* ens dóna una versió diferent, més àcida i contundent, amb un reportatge molt significatiu (“...Y ha pasado, con más pena que gloria, el II Festival de la Canción”) on es qüestionà el criteri de l’organització a l’hora d’escollir les cançons finalistes:

“Fueron bastantes los comentarios que coincidieron en afirmar que lo mejor de la retransmisión que TVE hizo de nuestro Festival de la Canción fueron las vistas de nuestras bellezas naturales o arquitectónicas (la bahía, el castillo de Bellver, la Catedral...) (...) Por nuestra parte, no vemos el rendimiento publicitario que pueda reportar a nuestra isla el Festival Internacional de la Canción de Mallorca mientras las piezas concursantes hagan gala de tan poca inspiración musical, inspiración que como en el caso de “Recordar” se remonta a una época musical ya rebasada; nos referimos a los años en que imperaban los boleros, y Lorenzo González y Machín derretían el corazón de las damiselas. Al igual que en el pasado año la canción triunfadora va a tener una zona de cierta expansión que no sobrepasará ni los Pirineos por el norte, ni Portugal por el oeste, ni Gibraltar por el sur. Queremos decir, con esto, que tenemos canción con premio pero para andar por casa y que quizá lleguen a tararearla las “fans” valencianas, catalanas, mallorquinas o madrileñas de Mochi, y pare usted de contar (...) Nos tememos que si el Festival sigue por estos derroteros, la publicidad que se intenta conseguir va a resultar contraproducente ya que, si un posible visitante de Mallorca, escucha alguna de las canciones que hasta ahora ha dado al mundo nuestro festival, presentimos que va a perder las ganas de venir a nuestra isla, que es, indudablemente, superior a las absurdas letras y ramplonas melodías con que se intenta ensalzarla. Afortunadamente, empero, como ya hemos dicho antes, por esta parte no debemos preocuparnos mucho, ya que más allá de Radio Andorra es poco probable que sean difundidas”⁶⁷⁹.

Ens trobem, doncs, que tot i tractar-se d’un espectacle jove, el Festival Internacional de la Canción de Mallorca era criticat i posat en entredit: així doncs, a partir de la seva segona edició es planteja no només la seva línia artística com la seva

⁶⁷⁸ *Cort*, núm. 500, 1 d’agost de 1965, p. 48.

⁶⁷⁹ *Última Hora*, 19 de juny de 1965, p. 4.

pròpia naturalesa, sinó també demanar-se si realment compensava a Mallorca organitzar un festival d'aquestes característiques per cridar l'atenció del turisme europeu. El comitè organitzador, ara amb Mateu Galmés al capdavant, prengué nota de totes les mancances i debilitats de l'edició anterior i va decidir introduir correccions per tal d'aconseguir un major èxit a nivell crític: des d'introduir una persona jove al jurat –a petició del locutor Miguel Soler– a cercar intèrprets de major renom musical per tal de donar prestigi al Festival. “Este año la calidad de los intérpretes y orquestas –subratllava Galmés– demostrarà que el festival va adquiriendo categoría de una forma ascendente”⁶⁸⁰.

Un altre dels objectius també era aconseguir una major implicació del públic local; Galmés lamentava a la roda de premsa de presentació de que “no hemos logrado aún que Mallorca, y al decirlo nos referimos al público insular, siga de cerca el Festival. Se habla más en Italia, Francia o Bélgica que entre nosotros”⁶⁸¹. El patrocini del diari *Baleares*, l'Ajuntament de Palma i el Foment de Turisme fou també un estímul econòmic important, que va fer que hi hagués un major pressupost i, per tant, mitjans tècnics. L'emplaçament de la murada de Palma, tan qüestionat l'any anterior, fou canviat i el festival es traslladà a un nou escenari: la terrassa de l'emblemàtic Tito's.

La tercera edició del Festival Internacional de la Canción de Mallorca –novament amb José Luís Uribarri com a presentador– partia amb un clar avantatge: la criticada “Me lo dijo Pérez” havia suposat un èxit musical sense precedents, suficientment gros com per generar una gran promoció turística per l'illa: apart de les versions de Karina i Alberto Cortez, se'n enregistren d'altres a càrrec d'artistes com Los 3 Sudamericanos, Juan Erasmo ‘Mochi’, Renata, María Manuela, Los Jois o el conjunt mallorquí Los Millonarios. Tal fou l'efectivitat de la cançó que les males crítiques de l'any anterior havien donat pas a les bones paraules: “¡Ojalá cada año el Festival nos depare un “Me lo dijo Pérez”, que está marcado de dar vueltas al mundo llevando el nombre de Mallorca en sus labios”, llegim a un article d'*Última Hora*, de l'any 1966⁶⁸².

Al igual que les dues edicions anteriors, el III Festival apostà per cançons basades en tonades mallorquines que, en aquest cas, foren el bolero “Toni Moreno”, “Ball dels nevaters”, “Copeo”, “Sa ximbomba” i “Cançó d'esterrossar”. Novament el comitè organitzador va rebre aproximadament quatre-centes cançons⁶⁸³ de les quals se'n seleccionaren un total de vint-i-sis per al certamen incloent països que, fins aquell moment, no hi havien participat com és el cas de Alemanya o Japó. A nivell d'intèrprets, hi va haver una major varietat, principalment d'intèrprets estrangers: hi trobem sobretot italians (Nicola di Bari, Tony Dallara, Rochy Roberts, Wilma Goich) i francesos (Jean Paul Cara, Sabrina, Liz Sarian, Erik Montry i un encara desconegut Georgie Dann), però també argentins (Alberto Cortez, Eugenio, Marty Cosens), grecs

⁶⁸⁰ *Baleares*, 5 de juny de 1966, p. 23.

⁶⁸¹ *Ibidem*.

⁶⁸² *Última Hora*, 21 de juny de 1966, p. 4.

⁶⁸³ *Baleares*, 5 de juny de 1966, p. 23.

(Zoi Kurukli), austríacs (Hannelore Auer), portuguesos (Madalena Iglesias) o japonesos (Teiui Janaky)⁶⁸⁴. D'entre els intèrprets espanyols cal destacar al duo de bessones Pili i Mili, i a la madrilenya Massiel (María de los Ángeles Santamaria), una jove pràcticament desconeguda que defensà a aquella edició “Rufo, el Pescador”, una de les cançons més aclamades pels crítics musicals. Cal destacar, també, que l'edició de 1966 va obrir la porta a la participació interpretativa als conjunts música-vocals: d'aquesta forma, hi participen Los Rivero, Los Cuatro de la Torre, The Brisks, i Los Javaloyas. El grup mallorquí participà interpretant dues cançons: “Reir, reir, reir” i l'única cançó en català seleccionada, “Tot ja és mort”, nova peça d'un tàndem força conegut com el dels manacorins Mus i Parera.

El III Festival va tenir lloc els dies 16, 17 i 18 de juny. Malgrat aconseguir exhaurir les localitats, el gran problema d'aquesta edició fou la composició del jurat encarregat tant de seleccionar les cançons com escollir les guanyadores. La seva complexa morfologia feia que estigués estructurat en diferents branques: representants de companyies discogràfiques, ràdio, premsa, televisió, músics i, finalment, compositors⁶⁸⁵. El problema estava en que cada sector del jurat tenia un valor de vots diferents, la qual cosa provocà un desequilibri i evidencià els nombrosos conflictes d'interessos que s'ajuntaven a dintre del Festival Internacional de la Canción de Mallorca. Pérez Busquier, membre del jurat, subratllà: “El de las casas de discos estaba formado por nueve personas que podían otorgar, en total, noventa puntos; las casas editoriales, sesenta puntos; nosotros, cincuenta puntos... Me parece que no hace falta decir nada más. Esta desproporción es lo que no se puede aceptar”⁶⁸⁶. Manuel Santolaria afegia al respecte: “Los entendidos en música se vieron en inferioridad a la hora de votar ya que su número de votos no podía desbordar al número de los jurados comerciales. El Comité, con buena fe, quiso hacer un jurado diverso con representación multitudinaria, pero salió mal. Ni hubo jurado serio ni se calibraron las canciones con la atención y consideración debida”⁶⁸⁷.

El conflicte d'interessos comercials sumat a un sistema de votació força qüestionable provocà que, a la gala final del 18 de juny, s'arribés a una situació gairebé delirant al concloure en un empat de cinc primers premis i cinc segons premis. Guanyaren la anhelada *caracola de oro* “Margarita” (Jorge Morell / Ricardo Ceratto), “Tot ja és mort” (Antoni Parera / Antoni Mus), “Cuando termine el verano” (César Nuño de la Rosa), “Nur mein herz bleibt in Mallorca” (Wilden) i “Hatsukoi” (Cesar Nuño de la Rosa / Hiroshi Iwasaki). El segon premi fou per “Occhi Inamorati” (Mogol / Pataccini), “Vuelo 502” (Jorge Morell / Ricardo Ceratto), “Reir, reir, reir” (Juan

⁶⁸⁴ Al igual que la granadina Gelu, estava també prevista la presència de l'italiana Nella Colombo que, per motius desconeguts, no hi participà.

⁶⁸⁵ En aquest cas, els compositors foren Joan Dotras i Vila, Manuel García Matos, Miguel Querol, María Luisa Lungo i Gerardo Pérez Busquier.

⁶⁸⁶ *Última Hora*, 20 de juny de 1966, p. 4.

⁶⁸⁷ *Cort*, núm. 522, 1 de juliol de 1966, p. 22.

Sarracant / Alfredo Doménech), “Primer amor” (Aurora Claramunt / Alfredo Doménech) i “Puesta de Sol” (Miguel Portolés / Mario Sellés). Hi va haver altres premis dins del festival, com el que concedí l’ Institut de Cultura Hispànica a la millor lletra en castellà –en aquest cas, per “Vuelo 502”– o el premi de la crítica, organitzat per la revista *Ondas*, que consistí en un Sant Jordi d’argent i que anà a parar a Manolo Díaz, compositor de “Rufo, el Pescador” com a millor cançó espanyola. Tot i les controvèrsies que generà la decisió del jurat, un dels fets més significatius fou que, per primera vegada, una cançó mallorquina havia aconseguit el primer premi, tot i haver estat a punt de ser eliminada a la primera ronda al ser una cançó en català, “que nadie entiende en castellano”⁶⁸⁸. Miguel Soler assenyala altres motius per demostrar que explicaven el sorprenent èxit de “Tot ja és mort”:

“Anoche se presentó al Festival la mejor canción de las 26 seleccionadas. Una canción de la que apenas se había hablado. Una canción que, para muchos, llegaba sin pretensiones. Una canción que parecía derrotada de antemano puesto que ningún comentarista la incluía entre las favoritas. Solamente sus autores y sus intérpretes habían depositado fe y esperanza en esa canción. Su ‘handicap’ podría ser eso: la ignorancia de su existencia. Es evidente que nuestros compañeros de Madrid y Barcelona tal vez no se habían molestado en sopesarla y darle un margen de confianza... Decimos esto porque, hasta el momento de ser presentada, esta canción al público, la mayoría de ellos la desconocían o apenas la recordaban. El aparato publicitario montado en torno a otras había apagado las luces que ahora iluminan con fuerza espléndida a “Tot ja és mort”. Sí, una canción mallorquina, escrita por mallorquines y defendida –¡admirablemente!– por un conjunto de la isla, es para nosotros la gran favorita. Y no es nuestro corazón el que nos dicta estas frases. Es una realidad palpable. “Tot ja és mort” es una canción perfecta (...) Para esa canción fueron los mayores aplausos de las dos veladas. Desde estas líneas nuestra felicitación a Antonio Mus y Antonio Parera, que eligieron el camino difícil de la composición, el estilo mal llamado anti-comercial, para ofrecer canciones dignas de un gran festival”⁶⁸⁹.

Però tot i l’èxit de “Tot ja és mort”, la caòtica final fou centre de befes i crítiques tant per part dels mitjans tant mallorquins com peninsulars. La mala organització i la

⁶⁸⁸ *Ibidem*. A la mateixa publicació, el periodista Manuel Santolaria escriu el següent: “El mejor ejemplo del dislate del jurado comercial lo tenemos en el hecho de ese miembro que dijo que la canción “Tot ja és mort” de Mus y Parera no podía tenerse en cuenta porque es una canción que nadie entiende en castellano. Mientras tanto ese mismo señor edita canciones extranjeras. ¿Será que todos somos políglotas?” (*Ib.*). D’altra banda, cal assenyalar respecte al mateix tema els motius que exposava Miguel Soler des de les pàgines d’*Última Hora*. “Ante esto y, por conversaciones escuchadas, temimos que se tratara de apartar de la final a “Tot ja és mort” por el puro hecho de ser una canción “en mallorquín” (...) Parece ser que su letra mallorquina no es aceptada, principalmente por los de Madrid. Nos da muchísima risa que se diga esto y en cambio veamos continuamente cómo se habla de canciones francesas, inglesas, italianas, etc. Solamente una segunda versión de la canción, en castellano, podrá hacer variar de opinión a esos compañeros críticos (...) ¡Si ninguno de ellos se había tomado la molestia de oír la canción mallorquina! Estaba descartada de antemano para todos” (*Última Hora*, 20 de juny de 1966, p. 4).

⁶⁸⁹ *Última Hora*, 19 de juny de 1966, p. 4.

retransmissió, plena de talls i errades per part de Televisión Española⁶⁹⁰, contribuí a magnificar el desastre. D'altra banda, periodistes mallorquins, com Miguel Soler, Manuel Santolaria o Joan Antoni Moll criticaren obertament les nombroses irregularitats viscudes al festival: la paraula “frau” començà a agafar força mentre els titulars de la premsa illenca reflectien una situació gairebé còmica (“Quin bollit!”, “Con el festival, ‘s’ha armat un bon fester’: 5 primeros y 5 segundos premios”, etc). El diari peninsular *El Noticiero Universal* denunciava amb grans titulars l’escàs interès del públic i les nombroses irregularitats del jurat⁶⁹¹, mentre que la revista *Quid* dedicava tres números a un reportatge especial titulat “La verdad de la gran mentira del Festival de Mallorca”⁶⁹². Especialment destacable és l’article que Miguel Soler publicà a *Última Hora*, on denuncià obertament les irregularitats del sistema de votació del festival:

“El Festival ha terminado. Con él concluyen también una serie de combinaciones organizadas por los más interesados directamente en el mismo. Poco prestigio puede ganar nuestro Festival si de una forma tan vergonzosa evidencia las maquinaciones de unos cuantos que llegan a nuestra isla dispuestos a ganar como sea y lo que es peor, hacer ganar “lo que sea”, que en este caso concreto son las canciones presentadas por sus respectivas empresas discográficas (...) Hemos de retroceder a la primera gala del Festival, es decir, la del jueves, para apreciar perfectamente el planteamiento y puesta a punto de la “organización” secreta cuya única finalidad era ir eliminando a los más directos enemigos. Así hemos ido observando en las dos tandas eliminatorias cómo se quitaban de en medio canciones como “Ti chiedo in nome dell amore”, “Rufo el Pescador” y “Y sabes que vi” y alguna otra que no quiero recordar. (...) Señores, aquí hay demasiados intereses. Aquí se han reunido demasiados hombrecillos importantes que han enarbolado la bandera de una falaz verdad para ocultar los intereses que traían guardados en su maleta antes de llegar a nuestra ciudad (...) A la hora de votar para los catorce finalistas, los que el día anterior se habían repartido los votos en beneficio conjunto, observaban cómo los perjudicados por esta unión repartieron los suyos de una forma preconcebida para devolverles la maniobra. De esta forma, y mientras se iban haciendo públicas las votaciones, pudimos apreciar situaciones de verdadero recochineo como, por ejemplo, la puntuación que iba alcanzando la canción japonesa –que había pasado a la final más bien por cortesía– y que, si se descuidan, gana el primer premio. La cosa estaba clara. Los que ya no tenían intereses que defender no daban sus votos a las mejores canciones sino a las que no tenían posibilidad. Tan lamentable es lo que se les hizo a estos en la votación de selección, como lo que estos hicieron después en la final. Si por lo menos algunos se hubieran portado como caballeros... (...) Con todo lo dicho se deja constancia de la poca competencia, escasa

⁶⁹⁰ *Cort*, núm. 522, 1 de juliol de 1966, p. 22.

⁶⁹¹ *Última Hora*, 23 de juny de 1966, p. 1.

⁶⁹² Tal i com va aparèixer reflectit a diversos mitjans mallorquins, a la revista *Quid* es podia llegir. “Se liquida asilo de ancianos, sordos y ciegos, para jurado de cualquier festival de la canción que se celebre en España (si el sitio tiene playa y está soleado, mejor que mejor)” o “Señores: promocionen turísticamente sus villas, pueblos, aldeas y demás aglomeraciones humanas. ¡Organizen un festival de la Canción! Incrementarán sus ingresos y harán una obra de caridad... lo que no harán por ese procedimiento es elevar la música española”.

buena voluntad, parcialidad y otras muchas cosas, que evidenció parte del jurado discográfico. Ante esta situación se impone un cambio radical. No más intereses directos dentro del Festival. Hay que cortar de una vez para siempre. Las empresas discográficas deben limitarse a presentar canciones y cantantes. En modo alguno deben tener derecho al voto. El jurado debe ser UNO. El único jurado formado por señores que no estén mediatizados”⁶⁹³.

La composició heterogènia d'aquell jurat, on cada representant tenia diferents interessos, provocà un clar enfrontament entre els seus propis membres. A una de les cròniques, el *Baleares* destacava: “Vimos tremendas broncas entre bastidores y pudimos oír bien claro como un significado miembro del jurado decía a voz en grito a otro no menos significado miembro era un “sinvergüenza”⁶⁹⁴. D'altra banda, *Última Hora* recull una entrevista de Pau Llull al músic Gerardo Pérez-Busquier, aleshores Director de l'Orquestra Sinfònica i de la Societat de l'Òpera, l'únic membre del controvertit jurat que va parlar, alt i clar, de les diferents irregularitats viscudes al festival: “En este festival no ha habido, ni justicia musical, ni justicia comercial (...) Nos falló uno de los compañeros, supeditado a unas instrucciones recibidas de antemano (...) Esta misma persona me lo manifestó. Me dijo: “Yo tengo instrucciones de la Sociedad General de Autores para votar las canciones que sean más comerciales (...) Se llama Dotras Vila, es compositor y estaba en el Jurado representando a la Sociedad General de Autores (...) No se puede tolerar que un músico como es Dotras Vila se desplace con instrucciones preconcebidas y que nada tienen que ver con la música (...) Todo ha sido muy lamentable, mucho”⁶⁹⁵. Cal destacar que Pérez Busquier presentà la seva dimissió com a membre del jurat després de la primera gala, dimissió que no fou acceptada pel comitè organitzador encapçalat per Mateu Galmès.

El festival havia demostrat per primer cop ser una potentíssima arma de doble full: si per una banda podia ajudar a engrandir i promocionar el nom de Mallorca per tot arreu del món, tots els aspectes negatius la seva tercera edició crearen una mala imatge pública, suficientment grossa com per allunyar-lo de referents com San Remo o Benidorm. Les contínues crítiques als mitjans de comunicació provocaren que periodistes com Manuel Santolaria acudeixin a defensar la continuïtat –i consegüent millora– de la gran cita de la cançó a Mallorca:

“Si a estas alturas hay algo que nos molesta es, sencillamente, hablar del Festival en ningún sentido. Entendemos que es agua pasada y hemos comprobado que todos se despacharon a gusto hasta lo exhaustivo para que nosotros vayamos ahora a poner leña a los rescoldos (...) No lo vamos a destruir ni a devorar, porque somos mallorquines, sentimos lo nuestro y amamos el Festival como hijo nuestro, con sus virtudes y defectos (...) Ha sido negativo el gran revuelo que los comentaristas han armado en sus respectivas columnas para decir que todo fue un fraude: que nuestro Festival ha

⁶⁹³ *Última Hora*, 20 de juny de 1966, p. 4.

⁶⁹⁴ *Baleares*, 21 de juny de 1966, p. 5.

⁶⁹⁵ *Última Hora*, 20 de juny de 1966, p. 5.

sido el festival de las Casas de Discos⁶⁹⁶... ¡No, señores, no hay para tanto! Nuestro Festival, que es nuestro y que ha nacido en nuestro lar, forma parte de nuestra forma de ser, de nuestra mentalidad, de nuestra buena fe. Podemos decir que tiene defectos, pero digámoslo con tono paternal, sin agresividad: como se lo diríamos a nuestro hijo. Debemos darnos cuenta que con nuestra actitud intransigente –pidiendo siempre la cabeza del réo– damos pábulo a los demás, engordamos la fiera ajena que siempre siente gozo por lo que ocurre en casa del vecino (...) ¿Se construye algo repartiendo palos con saña a lo tonto y a lo loco” (...) Invitamos al Comité a que recapacite, a que no se subordine a intereses ajenos, a que haga borrón y cuenta nueva, a que piense que por encima de intereses está Mallorca y sus canciones. Y si no sale un “Pérez” cada año, no importa. Tampoco lo necesitamos. Nada es imprescindible, ni nada definitivo. Que no se comience por seleccionar sandeces tan grandes como “¿Quién me puede aconsejar?”, que es la suprema memez musicada. Que no nos impresionen los exotismos orientales a base de traje típico y sombrilla. Que si los aires de San Remo y Eurovisión están enrarecidos no contaminen nuestra atmósfera mediterránea, clara y brillante. No seamos tan deprimentes ni estemos tan deprimidos pensando que nuestro Festival es un mundo lleno de defectos, que no tiene salvación”⁶⁹⁷.

Així doncs, per primera vegada, el Festival Internacional de la Canción de Mallorca presentava una imatge clarament perjudicada tant per l'escàndol de l'anterior edició com pel dèficit econòmic que deixava: més de mig milió de pessetes en pèrdues. Aquest segon aspecte posà sobre la taula un greu problema com era la rendibilitat del festival; així doncs, la manca de finançament fou una de les majors dificultats a les quals s'hagué de fer front per tal de donar continuïtat al Festival Internacional de la Canción de Mallorca. El fet de que l'any anterior s'hagués transmès una imatge tan negativa va acabar per espantar a molts dels possibles inversors. Per això, la quarta edició va estar marcada per un clima d'austeritat i la gran cura a l'hora d'invertir el pressupost: “Los organizadores siempre se quejan de que el Festival anda escaso de fondos, de que necesitan ayuda”, llegim al *Baleares*. “Tanto, que muchos han de ser los que pregunten ¿Por dónde se va el dinero? Interrogante al que se podría anteponer este otro: ¿Qué dinero?”⁶⁹⁸.

Per això, al comitè organitzador d'aquesta edició hi va tenir un pes fonamental Joan Casals, director de l'Hotel Jaume I, que s'encarregà de la comissió econòmica del IV Festival. El seu objectiu fou ajustar-lo a un pressupost de dos milions de pessetes, la qual cosa obligà a emprendre mesures d'estalvi, com per exemple canviar novament l'emplaçament per traslladar-lo al Palau de Congressos del Poble Espanyol de Palma (cedit de forma gratuïta per l'empresa Conextur), aconseguir que els empresaris hotelers cedissin habitacions dels seus hotels per allotjar als artistes⁶⁹⁹ o contractar una única

⁶⁹⁶ Manuel Santolaria fa referència al periodista Carmelo Martínez, aleshores director de la revista *Teleradio* que declarava a *Última Hora*: “Dejó mucho que desear (...) El Festival fue de las casas discográficas” (*Última Hora*, 20 de juny de 1966, pàg. 4).

⁶⁹⁷ *Cort*, núm. 522, 1 de juliol de 1966, p. 22.

⁶⁹⁸ *Baleares*, 26 de maig de 1967, p. 16.

⁶⁹⁹ *Ibidem*.

orquestra, dirigida en aquest cas per Adolfo Ventas. Tot això, en conjunt, suposà un estalvi de 400.000 pessetes. El capital per finançar el festival vingué principalment per part de Foment del Turisme (500.000 pessetes), però també de l'Ajuntament de Palma (300.000 pts.), Línees Aèries Ibèria (100.000 pts.), Associació Platja de Palma (100.000 pts), Sub-comissió provincial de Turisme (50.000 pts) i el Ministeri d'Informació i Turisme (30.000 pts)⁷⁰⁰. La resta de pressupost vingué de diferents marques comercials, a mode de patrocini, fins arribar a un pressupost en metàl·lic de 1.112.000 pessetes.

Una altra diferència respecte a la edició anterior són els importants canvis que presenta l'estructura del jurat: el IV Festival Internacional de la Canción de Mallorca va prescindir de membres lligats a segells discogràfics per tal d'aconseguir un esdeveniment on triomfés allò artístic i no allò comercial. A més, per primer cop, el festival no es celebrà a juny, sinó que es va reduir a dues úniques gales celebrades el 26 i el 27 de maig, amb unes entrades que oscil·laven entre les 100 i les 300 pessetes. A la primera s'interpretaren les vint cançons seleccionades per l'organització i, finalment, a la gala final del dissabte 27, les quinze finalistes. Pel diumenge dia 28 es programà també una cloenda en forma de sopar, on les cançons guanyadores foren novament interpretades.

Un altre aspecte que va fer diferent la quarta edició respecte els anys anteriors fou la pèrdua d'interès per part de Televisió Espanyola: ni es veia econòmicament rendible traslladar els equips de retransmissió de Barcelona ni molt manco realitzar una retransmissió en directe. Per tant, mantenint els seus presentadors habituals –Uribarri i Mir– es decideix enregistrar el festival i emetre'l en diferit al programa “Escala en HI-FI”. “Aquesta retransmissió creà polèmica entre els organitzadors i la premsa, ja que semblava que així es penalitzava al festival després dels darrers escàndols”, escriu Margalida Pujals⁷⁰¹.

A les cançons seleccionades a concurs novament hi tornem a trobar una àmplia representació de cançons franceses, italianes i, òbviament, espanyoles. També cal destacar la presència de cançons sud-americanes, austríaques, gregues i, per primer cop, la participació d'Anglaterra i Holanda, la qual cosa acabà per donar a l'esdeveniment un to més internacional. De la mateixa forma, es convidaren a intèrprets que, tot i no ser primeres figures de la cançó internacional, sí que tenien un prestigi que podia ajudar a engrandir el nivell del cartell. És el cas de Marino Marini, que juntament amb Lucia Valeri i Giorgio Gaber s'encarrega de representar a Itàlia. Holanda debutava enviant a una de les seves principals bandes de beat-pop: The Motions. Altres figures que hi participen són el francès Georgie Dann, la grega Clio Denardou o una sèrie de joves intèrprets espanyols com Cristina i Los Stop, Jaime Morey, Luís Varela, Alfredo o la canària Lea Zafrani. Estava prevista també l'actuació de l'austríac Udo Jürgens, guanyador d'Eurovisión l'any anterior, però al darrer moment ajornà la seva assistència al festival i fou substituït per la cantant alemanya Marion. Pel que respecta a la

⁷⁰⁰ *Baleares*, 26 de maig de 1967, p. 16.

⁷⁰¹ Pujals i Mas, Margalida (2002): *Oci als seixanta: música, cançó i sales de festa*. Ed Cort, Palma, p. 99.

participació d'artistes mallorquins, ens trobem a Tony Obrador amb la cançó “Ella tornà”, i Antoni Parera amb “Bona nit”, co-escrita amb Antoni Mus.

Novament, el festival va haver de fer front a dos grans inconvenients. El primer de tot fou l'escàs número d'assistents que va tenir, especialment la primera gala: “La primera noche del Festival, el patio del Palacio de Congressos presentaba un aspecto desolador por la gran cantidad de localidades vacías”, llegim a la crònica de *Cort*⁷⁰². Certament, els reclams publicitaris s'havien reduït respecte anteriors edicions i això va tenir, com a conseqüència, la seva escassa promoció entre el públic illenc. En segon lloc, la mateixa acústica sonora del Palau de Congressos fou una dels altres punts febles de l'edició de 1967, la qual cosa queda reflectida a les posteriors cròniques: “El Palacio de Congressos del Pueblo Español, que no por magnífico, se le debe negar el gran defecto de su acústica, que es infame para una demostración de canciones donde interesa mucho oír y entender las letras, que es lo que, por desgracia, no ocurrió (...) Los equipos de sonido del Palacio de Congressos estaban tan rabiosamente altos (...) o estaban tan rabiosamente distorsionados, que las sillas preferentes más cercanas al escenario quedaron casi desiertas: todo el público evacuó hacia las últimas filas”⁷⁰³.

Malgrat algunes petites controvèrsies⁷⁰⁴, la labor del jurat no fou tan criticada o qüestionada respecte l'any anterior. D'aquesta manera, foren elegides com a guanyadores del festival “Mallorca, non ti diminticheró” (Giorgio Gaber), seguida per “Le mer et le soeil” (Pierre Court / Jean Claudric), “Bona nit” (Antoni Parera / Antoni Mus), “L'apuntamento” (Marino Marini) i “Ella tornà” (Antoni Obrador). Així doncs, arribem a un punt insòlit dins la història del Festival Internacional de la Canción de Mallorca: dues cançons en català aconseguen situar-se entre les guanyadores. No obstant això, la gran guanyadora a nivell comercial seria “El turista 1.999.999”, un tema original de Jorge Morell i Ricardo Ceratto que fou interpretat per Cristina i Los Stop i, posteriorment, seria enregistrat per grups mallorquins com Los Doger's o Grupo 15.

El clima general, reflectit a les posteriors cròniques, era força positiu: el festival havia aconseguit resoldre alguns dels seus problemes més greus i aconseguir transmetre una imatge de serietat. Santolaria, a *Cort*, escriu: “La llegada de este cuarto festival nos tenía llenos de esperanzas en cuanto a la organización. Y debemos repetir en lo artístico el Festival ha cumplido bien. Habrá tenido sus más y sus menos como en toda cosa humana, pero no nos duelen prendas al decir que “artísticamente” las canciones fueron

⁷⁰² *Cort*, núm. 544, 1 de juny de 1967, p. 22.

⁷⁰³ *Ibidem*, pp. 22 i 26.

⁷⁰⁴ Per exemple, es criticà que la cançó grega, “Stassou Fegari”, de Ilia Iliopulos i Kosta Xenaki, no quedàs entre les primeres, quan la francesa, “Le mer et le soeil” (Pierre Court / Jean Claudric), fou la segona classificada. De la mateixa forma, la premsa interpretà que l'eliminació a la primera gala de “Una oración” i “Cuenta uno, dos y tres”, de Marisa Medina i Luís Varela fou clarament intencionada en resposta a Televisión Española per no haver volgut retransmitir la gala en directe. Així, llegim a la crònica del *Diario de Mallorca*: “A la primera de cambio, el Jurado eliminó las canciones de la presentadora de televisión Marisa Medina y del cantante de “Escala en HI-FI”, Luís Varela. ¿Sería como réplica a la televisión por no querer retransmitir el Festival en directo?” (*Diario de Mallorca*, 2 de juny de 1967, p. 17).

seleccionadas con cierto gusto y las premiadas –salvo algún pero– fueron buenas. El festival terminó (...) felizmente sin ruidos, con una tónica de calidad”⁷⁰⁵.

La cinquena edició del Festival Internacional de la Canción de Mallorca tornà a marcar la clara distància existent entre el glamour de les tres primeres edicions i el clima d’austeritat que, per força, s’havia acabat imposant des de l’any passat: mancava, en definitiva, pressupost per fer un esdeveniment de transcendència internacional, però les pèrdues econòmiques i la manca d’inversions limitaren fortament la projecció del festival mallorquí. D’altra banda, un altre problema al qual s’hagué de fer front fou la indiferència del públic local: els mallorquins havien perdut l’interès en el festival. Així doncs, per tal de reactivar-lo i cridar l’atenció al major número de públic possible, el preu de les entrades oscil·là entre les 40 i 60 pessetes.

Malgrat aquell marcat clima d’austeritat, l’organització va rebre la xifra rècord de 479 cançons inscrites, de les quals se’n seleccionaren un total de 25. La participació es fa extensible novament als països habituals (Itàlia, França o Argentina, per exemple), però també altres indrets com Polònia, Suïssa i Iugoslàvia. A nivell d’artistes, s’apostà per intèrprets internacionals, tot i que els escollits eren uns grans desconeguts per al públic mallorquí: Humberto Bindi, Ricardo Pascale, Alberto Falces, Irene Santor, Ervina Stelch, David Lara, Bobby Hannae, Wyn Hoop, Achille Togliani, Little Tony, Luciana Wolf... Veient que noms com aquests tindrien poc poder de convocatòria entre el públic illenc, també hi participen artistes locals com Los Valldemossa, Los 5 del Este, i els solistes Antoni Parera i Tony Obrador, que al igual que l’any passat aconsegueixen classificar cançons seves. També repetí el seu presentador, José Luís Uribarri, però aquest cop acompanyat per la popular Marisa Medina.

Cercar un nou emplaçament on celebrar l’esdeveniment fou un altre dels problemes més importants: les males condicions acústiques del Palau de Congressos feien inviable repetir l’experiència, així que es va optar pel Teatre Principal de Palma. No obstant això, les males condicions del so tornaren a deslluir la celebració de l’espectacle. Així ho va descriure Manuel Santolaria a la seva crònica de *Cort*:

“Primera intervención de Los 4 Ros que no se oye. Hay igualdad de volumen en los altavoces de orquesta y cantantes. No nos enteramos de nada. Suponemos que el Jurado tampoco. Hasta la segunda o tercera intervención de artistas, no se aclara el sonido. Hasta la segunda o tercera intervención de artistas no se aclara el sonido. Luego, a partir de ahí, la cosa marcha mejor. En las partes altas el público, a pesar de disponer de unos altavoces, sólo oye “chin, chin, chin”. No se distingue voz, ni instrumentos solistas. La cosa es clara. Por la tarde se habían hecho las pruebas correspondientes a teatro vacío. Todo muy bien. Luego por la noche, a teatro lleno, la cosa fue distinta”⁷⁰⁶.

Cal afegir que, paradoxalment, malgrat el poc escàs interès que pogués despertar el cartell i l’escassa publicitat, els baixos preus van fer que l’objectiu es complís i que hi

⁷⁰⁵ *Cort*, núm. 544, 1 de juny de 1967, pp. 22-23.

⁷⁰⁶ *Cort*, núm. 567, 15 de maig de 1968, pp. 3-5.

hagués pràcticament un ple absolut tant a la primera gala (“Teatro Principal, lleno. Gran ambiente. Gente hasta la bandera”) com la segona (“El Teatro Principal, más lleno si cabe que la primera noche”)⁷⁰⁷. La retransmissió de Televisió Espanyola fou un altre dels punts problemàtics: la direcció rebutjà retransmetre el festival –fos en directe o en diferit– comproment-se únicament a emetre un breu resum de la gala final, una vegada conclòs l’esdeveniment. Aquest xoc es pot interpretar com una nova resposta a l’eliminació en primera ronda de Marisa Medina i Luís Varela, a la pasada edició⁷⁰⁸. “La televisión, prácticamente, brilló por su ausencia. Los que se imaginaron que habría en el patio de butacas un tinglado armado de cámaras y cables para tomas de televisión en video se equivocaron. Todo despejado y TVE no hizo retransmisión en diferido”, es denunciava a *Cort*⁷⁰⁹. *Última Hora* es sumava a la polèmica amb “Un tema ridículo”, un contundent article contra la tasca de Televisió Espanyola:

“Sí, ridículo. Este es el calificativo más suave que puedo aplicar a ese deslavazado e insulso “programa” que el domingo ofreció Televisión Española con el inadecuado título de “V Festival Internacional de la Canción de Mallorca”. Inadecuado porque no se justificó en modo alguno con lo que, después de la aburrida y poco brillante presentación que hizo José Luís Uribarri, tuvimos el disgusto de ver. Esta vez, TVE nos ha defraudado. No sólo privó al Festival de la enorme difusión que habría tenido de haber estado emitido en directo si no que la “filmación”, a la que en un alarde de fantasía se había llamado “retransmisión diferida” se limitó a un “trailer” –en malo– de la final (...) La belleza de nuestra bahía, las calas, los maravillosos rincones, etc. No venían a cuento, ni estaban justificados, al menos en la intensidad y continuidad con que el nefasto programa las presentó. No era la ocasión ni el momento. Si querían enseñarnos Mallorca que eligieran el espacio “Conozca usted España” u otro por el estilo. Ni siquiera nuestro orgullo regionalista nos hace disculpar esa insufrible cantidad de panorámicas de la isla. Nosotros nos habíamos preparado, como tantos mallorquines, y supongo que también los espectadores de otros lugares de España, para ver una “retransmisión diferida” de la gala final del Festival. Lo que vimos no fue ni mucho menos esto. La retransmisión pasó a ser un pequeño reportaje en el que ni siquiera se dieron las diez finalistas (...) TVE nos ha defraudado. Nos hizo tomar un tremendo berrinche el domingo. Esta vez suponemos que nuestra opinión está compartida por todos y por ello creemos hacernos portavoces del sentir general al enviar desde estas páginas nuestra repulsa y nuestro descontento hacia los responsables del programa”⁷¹⁰.

El V Festival Internacional de la Canción de Mallorca tingué lloc els dies 2 i 3 de maig; a la primera gala s’interpretaren les 25 cançons classificades amb la

⁷⁰⁷ *Cort*, núm. 567, 15 de maig de 1968, pp. 3-5.

⁷⁰⁸ Apart de les càmeres de TVE, també hi havia les càmeres de un equip de televisió de Polònia tan sols per seguir l’actuació de Irena Santor, que hi participava amb el tema “Sol de Mallorca, List Z. Majorki” (Adams Stawinski / Wojciech Mlynarski).

⁷⁰⁹ *Cort*, núm. 567, 15 de maig de 1968, pp. 3-5.

⁷¹⁰ *Última Hora*, 7 de maig de 1968, p. 15.

participació especial, fora de concurs, de Los 5 del Este, Los Talaiots, Z-66 i Los Santos. A la gala final s'interpretaren les 10 cançons finalistes, amb una actuació d'Els Valldemossa com a cloenda. Novament, el paper del jurat resultà polèmic, tot i que sense arribar als límits de la controvertida tercera edició. L'anglesa "Written on the wind" (Ivon Raimonde / Mike Hawker) se'n va dur el primer premi, seguida per les mallorquines "M'és ben igual" (Antoni Parera / Antoni Mus) i "Ets tu" (Tony Obrador), la francesa "La froide pluie" (Henri Saenz Sacha), l'argentina "El puente" (Jorge Morell / Ricardo Ceratto) i l'italiana "Romanza" (Nisa Pallavicini / Umberto Bindi). Tot i haver-se manifestat que el jurat no tenia objectius comercials, el seu dictamen fou tremendament discutit fins el punt d'insinuar-se un nou frau per part de l'organització⁷¹¹. Manuel Santolaria manifestà clarament la seva disconformitat amb la cançó guanyadora: "El primer premio, ese "escrito en el viento" cantado por Bobby Hanna, nos parece que tiene muy poca promoción para Mallorca. Es eso sí, una canción tal vez comercial, pero de unos alcances muy limitados. Ojalá nos equivoquemos. Su defensor no es ninguna cosa del otro jueves"⁷¹².

El descontent també es traslladà a l'àmbit dels intèrprets i dels compositors ("No quedaron satisfechos ni los vencedores ni los vencidos"⁷¹³, la qual cosa quedà reflectida a les cròniques publicades a la premsa mallorquina⁷¹⁴. En conjunt, els diferents mitjans seguiren destacant molt més els diferents aspectes negatius d'aquesta cinquena edició, i molt especialment la baixada de la seva qualitat musical i artística. "No exageramos si decimos que, honradamente, este es el año donde hemos visto un nivel de calidad más bajo en las canciones del Festival de Mallorca", escriu Santolaria. "Tal vez sea por la cuestión de la austeridad tan repetida, pero puede que no, porque la austeridad no tuvo nada que ver con la cuantía de los premios. Quizás tuviese que ver en la calidad de los intérpretes"⁷¹⁵. Les finalistes "M'és ben igual" i "Ets tu" foren les úniques cançons que es van salvar de les nombroses crítiques⁷¹⁶; pel que respecta a "Written in the wind",

⁷¹¹ Cort, núm. 567, 15 de maig de 1968, p. 6.

⁷¹² *Ibidem*, pp. 3-5.

⁷¹³ *Ib.*

⁷¹⁴ Els titulars del *Baleares*, en aquest context, foren prou clars: "Bobby Hanna: eufórico, sonriente y nervioso. Parera, Mus y Obrador: decepcionados". La mateixa publicació inclou breus entrevistes als protagonistes. Parera declarava el següent, responent si estava satisfet amb el segon premi: "¿Qué quieres que te diga? No sé si llegará a ser una verdadera obsesión ser el vencedor moral de cada año. A cada nuevo festival dicen que mi canción es la mejor, que es estupenda, que es la vencedora moral... pero no gano". Mus, més breu, afirmà: "No opino nada, excepto de lo único que no padece el festival es de 'chauvinismo'". (*Baleares*, 4 de maig de 1968, p. 4).

⁷¹⁵ Cort, núm. 567, 15 de maig de 1968, p. 5.

⁷¹⁶ "La canción, la de Parera-Mus, tiene, como todas laas de ese "tándem" mallorquín, ese punto que la hace más apetecible cuanto más se escucha (...) La garra de esas composiciones se halla en oírlas media docena de veces. Así calan hondo y llegan a imponerse. Algo así como la belleza escondida que, por estarlo, hace falta descubrirla poco a poco para quedar prendidos en ella (...) La de Tony Obrador, es, para nuestro gusto, la mejor que ha compuesto Tony. La cantó con emoción, con teatro en su primera parte y con más serenidad en su segunda versión, pero demostró Tony que la canción lleva amor dentro, afectos, ilusiones" (*Ibidem*).

aquesta fou completament eclipsada per l'argentina "El puente", una de les cançons que més va sonar l'estiu de 1968. Els seus intèrprets, els val·lisoletans Los Mismos, foren catapultats la fama i el tema en qüestió adaptat al repertori d'un bon grapat de grups mallorquins, com és el cas de Los Talayots, que aquell any l'arribaren a enregistrar en format single.

Certament, el gran problema de la quinta edició fou la austeritat, la qual cosa va repercutir en la seva qualitat: mitjans peninsulars com *Nuevo Diario*, *El Noticiero Universal*, *La Vanguardia*, *El Alcázar* o *Tele-Express* publiquen en grans titulars el nou fracàs que havia suposat la celebració del Festival Internacional de la Canción de Mallorca, incidint en la seva pobresa, vulgaritat i provincianisme. L'efecte de crear una imatge positiva a Mallorca havia quedat frustrada, de nou, a l'edició de 1968. "Si es posible, que no se haga uso y abuso de la famosa austeridad porque si no, se van a reir del Festival hasta en las islas Feroe", sentenciava Santolaria. "Nosotros entendemos que hasta para ser pobres hay que tener una cierta elegancia. Hay que saber ser pobres y disimular para que luego, en lugar de lástima, no causemos gracia. Y si hace falta hacerse el señor dentro de la pobreza o la austeridad, hay que saber serlo"⁷¹⁷.

"Written in the wind", que suposadament anava a ser la cançó que promocionaria Mallorca per tota Europa, fou un desastre comercial: just va vendre 2.000 còpies⁷¹⁸. La seva fallida, sumada a la indiferència del públic mallorquí i les nombroses critiques per part de la premsa nacional, posà a sobre de la taula la necessitat de qüestionar-se el sentit del festival. No obstant això, la gestió de la seva anterior edició⁷¹⁹ van permetre la continuïtat de l'esdeveniment, tot i que amb un pressupost considerablement reduït. "El Festival no puede seguir como iba", destaca un article d'*Última Hora*. "Algunas entidades oficiales (...) ya dieron señales alarmantes de desfallecimiento, como el Ayuntamiento, que rebajó la asignación"⁷²⁰. Per això, es van haver de cercar nous inversors, com la marca de cigarrets Peter Stuyvesant o el diari *Majorca Daily Bulletin*.

L'emplaçament del Festival fou traslladat per sisena vegada al Teatre Romà del Poble Espanyol. No canviava el seu presentador, José Luís Uribarri, acompanyat de nou per Irene Mir ("Como siempre, demasiado seria y estática"⁷²¹ dins d'un context on es tornaren a evidenciar les males relacions entre els directius de Televisión Española –que no va retransmetre l'espectacle– i el Comitè organitzador del Festival.

⁷¹⁷ *Cort*, núm. 567, 15 de maig de 1968, p. 5.

⁷¹⁸ Pujals i Mas, Margalida (2002): *Oci als seixanta: música, cançó i sales de festa*. Ed. Cort, Palma, p. 102.

⁷¹⁹ La cuidada gestió de la pasada edició va fer que el V Festival Internacional de la Canción de Mallorca comencés sense cap deute econòmic que fes trontollar la seva celebració o, fins i tot, la seva possible continuïtat el festival comencés sense cap deute econòmic que fes trontollar la seva celebració i la seva possible continuïtat (*Cort*, núm. 593, 15 de juny de 1969, p. 20).

⁷²⁰ *Última Hora*, 17 de gener de 1970, p. 18.

⁷²¹ *Cort*, núm. 593, 15 de juny de 1969, p. 20.

Novament, el festival apostà per escollir 25 cançons de països que anteriorment havien estat representats al certamen, a excepció de Bèlgica, Noruega i Brasil⁷²². De nou, mancaren grans atraccions internacionals, i a excepció de Los 3 Sudamericanos o Los Mismos, tots els intèrprets eren absoluts desconeguts pel públic mallorquí: Radoika (Iugoslàvia), Andee Silver (Anglaterra), Mirla (Veneçuela), Lil Malmkvist (Noruega), Franca Galliani i Angela Bi (Itàlia), Litsa Sakellario (Grècia) o Johnnie White (Bèlgica), entre d'altres. Els Calafats van ser els únics representants de Mallorca amb “Una parella”, que junt a “Si el nostre amor s'en va” de Jack Carmelo, foren les úniques que es van cantar en català aquell any. Per tal de fer un poc més atractiu un cartell tan discret s'afegiren, fora de concurs i com a cloenda de la primera gala, les actuacions del nord-americà Eddie Lee Mattison amb els conjunts Los 5 del Este, Los Condes i Los Ros.

A la sisena edició es van poder superar algunes dificultats que havien perjudicat la imatge del festival, com per exemple l'afluència de públic –en aquest cas, alta– o els problemes de so⁷²³. En canvi, el gran problema fou que el jurat escollís com a guanyadora una cançó que, a priori, havia passat pel festival sense pena ni glòria fins el punt de parlar-se més de la minifaldilla de la seva intèrpret (Andee Silver) que no de la seva qualitat musical: parlem de l'anglesa “Te quiero, I love you”, de la qual Manuel Santolaria va escriure:

“En el ambiente se masticaba el nombre de la canción inglesa “Te quiero, I love you” como posible ganadora del Festival (...) Al anunciarse la canción como la tercera, la española como segunda y la inglesa como gran vencedora se acabó la historia del Festival (...) El público aplaudió a rabiar a “Isla del amor” y a su intérprete yugoslava Radoika, pidiendo más. Aplaudió hasta cansarse la canción española “Oh Danny, oh Danny” y a su intérprete, la venezolana Mirla. Y cuando tuvo que cantar la inglesa Andee Silver, el “Te quiero, I love you” hubo frialdad, silbidos y casi silencio al terminar de cantarla (...) Esta canción nos ha recordado aquello de “Tira-li cosetes en es davantal”. El autor no se ha exprimido la cabeza en buscar línea melódica. La canción suena un poco a tachín-tachín-tachín de fiesta mayor (...) Fue recibida con una soberana pita. El público quería, en su mayor parte, que el primer premio fuera para “Oh Danny, oh Danny”. Y a nuestro juicio, tenía razón el público”⁷²⁴.

Per tant, el Festival Internacional de la Canción de Mallorca tornava a passar amb més pena que glòria; els escassos beneficis –tant econòmics com promocionals– que generava produïren un clima d'incertesa que va fer perillar la setena edició. La manca de suport econòmic provocà que la seva data de celebració s'ajornés fins el 13 i 14 de novembre. Per sèptim any consecutiu es canvià l'emplaçament de l'espectacle,

⁷²² Pocs dies abans del seu inici, es va retirar del festival per motius desconeguts.

⁷²³ “Todo funcionó bien. El sonido, según de qué ángulos, tal vez se difuminase un poco, pero, en general, se pudo seguir bien el orden de las canciones, su color y sus matices” (*Cort*, núm. 593, 15 de juny de 1969, p. 20).

⁷²⁴ *Cort*, núm. 593, 15 de juny de 1969, p. 20.

situant-se finalment a l'Auditorium de Palma. “Ahora se habla de que el Auditorium va ser por fin el escenario definitivo”, llegim a *Cort*. “Nosotros ni asentimos ni negamos. En estas cosas tenemos nuestra propia opinión y nuestra propia experiencia. Por ahora nos basta que haya escenario. El año o los años venideros, ya veremos. No seamos triunfalistas”⁷²⁵.

És significatiu destacar el descens de composicions rebudes, que aquell any es situà al voltant d'unes dues-centes⁷²⁶: se'n seleccionaren un total de 21 cançons on, apart d'Espanya, tenien representació Argentina, Brasil, Itàlia, França, Irlanda, Grècia i, per primer cop, Suècia, Hongria i Estats Units. Es repeteix la mateixa dinàmica d'anys anteriors i, a excepció de l'italià Tony Dallara –guanyador del mateix festival a la polèmica edició de 1966– la resta eren absoluts desconeguts pel públic illenc: Laida Westersund (Suècia), Nelly Manu (Grècia), Karoky Swiff (Irlanda) o Paul Muggleton (Estats Units) són uns quants dels exemples. Mallorca fou representada amb la cançó “D'alt Murada”, a càrrec del duo folk Carmen i Alberto. Com a cloenda de la primera gala, actuaren Los Tres Sudamericanos acompanyats per Los de Tauro, i al dia següent, l'anglesa Billie Davis.

Les dues gales, amb uns 2000 espectadors, van ser presentades per Uribarri, acompanyat aquest cop per Marisol González⁷²⁷. La retransmissió aquest cop es va fer en directe, però emès per la segona cadena de Televisión Española, fet que tampoc agradà als periodistes mallorquins. Tampoc va agradar l'acústica que ofería l'Auditorium, on les deficiències sonores tornaren a deslluir la celebració del Festival: “La cosa sonó bien, como para enterarnos todos de que había orquesta, de que había cantantes y a ratos coros”, assenyalava la crònica de la revista *Cort*. “Decimos a ratos coros, porque el volumen orquestal a veces anulaba los coros y también a los cantantes. En la primera gala de sonoridad resultó estridente, tal vez porque los organizadores pensaron que había que subir los tonos cuando en realidad lo que hacía falta era equilibrarlos y saber hallar la medida adecuada del local. Claro que como todos los años las cosas del sonido para que el publico pudiese enterarse de algo, no rodaron demasiado bien, esta vez nos pasamos un poco. Es decir, antes había defecto por defecto, y este año el defecto ha sido por exceso”⁷²⁸. Més dur, el locutor Miguel Soler: “Pitidos para los que montaron el sistema acústico amplificador, fatal, como ya va siendo característico del Festival todos los años. El sonido de la orquesta, especialmente de los instrumentos, se comía a los cantantes. ¿Cuándo subsanará la Dirección del Festival este fallo?”⁷²⁹.

⁷²⁵ *Cort*, núm. 625, 15 d'octubre de 1970, p. 22.

⁷²⁶ *Ibidem*. A les bases de la convocatòria, les cançons que havien de servir com a base eren “Jota pagesa”, “Bolero del amor”, “Una revetlla”, “Cançó de segar” i “Copeo” (*Cort*, núm. 619, 15 de juliol de 1970, p. 6).

⁷²⁷ “No estuvo, en el Festival, más allá de regular” (*Cort*, 627, 15 novembre de 1970, p. 21).

⁷²⁸ *Cort*, 627, 15 novembre de 1970, p. 22.

⁷²⁹ *Última Hora*, 16 de novembre de 1970, p. 6.

D'altra banda, la qualitat de les cançons presentades a concurs fou posada en entredit, i moltes d'elles, durament criticades: un exemple clar és l'argentina "Cocktail mallorquí", defensada per Los Dos Españoles i que, en paraules de Miguel Soler, era "una canción mala de caerse, ramplona, horripilante"⁷³⁰. Manuel Santolaria tampoc estalvià crítiques, i es referí a ella amb els adjectius de "cursi, comercial y ratonera"⁷³¹. Les crítiques es van fer extensibles al jurat, que donà el triomf, la caragola d'or i un primer premi de 70.000 pessetes a "E'colpa mia" de Tony Dallara, seguida per "Balada del Marinero", de Nuevas Amistades i "D'alt murada", del duo Carmen i Alberto⁷³². La discutida decisió fou criticada obertament a la premsa: un clar exemple és l'article "¡Hay que cambiar el jurado!", signat per Miguel Soler:

"Tengo la impresión de que el jurado calificador del Festival de la Canción de Mallorca se ha quedado viviendo en la época de su juventud. O sea, en la de hace más de veinte años. Sólo así puede explicarse de una forma lógica los tremendos desaguisados que estos señores (...) están cometiendo año tras año y, sobre todo, en esta última edición (...) Uno llegó a pensar que ciertas irregularidades tenían un fundamento en la idea promocional de cara a los países de más interés turístico hacia la isla como podrían ser Suecia, EEUU, Inglaterra, Irlanda, Francia, etc, aunque no acertamos a ver todavía el verdadero efecto que este presumible trato de favor puede reportar a los intereses comerciales de Mallorca (...) Sin embargo, esta idea queda borrada cuando observamos que Italia, un país que, por cierto, no presta la menor atención a los artistas españoles en sus festivales (en especial, el más importante, el de San Remo) y con escasa aportación a los intereses turísticos de la isla, coloca nada menos que tres canciones en la final y se lleva el primer premio. Francamente decepcionante (...) El jurado se deja impresionar por el público y el público, a su vez, cae en el fácil truco de un tema cantado por un profesional y experto 'trotafestivales' como es Tony Dallara (...) Una vez más este jurado al que hay que cambiar TOTALMENTE, y no me refiero a unos señores concretos, si no a la mentalidad con que puntúan estos señores (...) Estoy atacando al jurado, cuando en realidad debería dirigir mi censura a la organización, que es quien designa a los miembros que califican. Por eso, una vez más, antes de que el Festival de Mallorca se pierda en la oscuridad de unos gustos que no encajan con la mentalidad del público de hoy, pido desde esta sección, a voz en grito: ¡Cambien el jurado!"⁷³³.

La setena edició fou la darrera del Festival Internacional de la Canción de Mallorca: a diferència dels referents de San Remo o Benidorm, el festival illenc era

⁷³⁰ *Última Hora*, 16 de novembre de 1970, p. 6.

⁷³¹ *Cort*, núm. 627, 15 de novembre de 1970, p. 23.

⁷³² Llegim a *Cort*: "Otra consideración nos merece el premio al mejor intérprete que haya recaído en Carmen y Alberto. No sabemos por qué. No se lo vemos por ninguna parte. Fueron intérpretes discretos, tan discreos como puedan serlo unos muchachos que canten "folk" sin atisbos de profesionalidad y, por tanto, sin atisbos de "tablas" ni nada que se le parezca" (*Ibid*, p. 22).

⁷³³ *Última Hora*, 16 de novembre de 1970, p. 6.

contemplat com un esdeveniment menor i decadent que ni interesava com a espectacle a Televisión Española ni tampoc com a negoci per a les cases editores que, com Belter o Columbia, havien donat fort suport al festival des dels seus inicis. Els esforços per dur a terme l'edició de 1970 havien estat massa grossos com per poder afrontar una nova edició: així que, desgastat, aquest gran espectacle de la cançó desapareix enmig d'un silenci absolut. "El Festival Internacional de la Canción de Mallorca ha hecho mutis", escrivia Pere Comes. Sin decir nada, sin declaraciones de prensa, sin explicaciones, ha finalizado el año y la VIII edición no se ha celebrado. ¿Por qué? ¿Por qué lado se ha perdido?"⁷³⁴.

A setembre de 1971 es confirmava que el Festival Internacional de la Canción de Mallorca no tindria continuació. La seva desaparició del no fou més que la crònica d'una mort anunciada des de que començà el seu desgast progressiu, anys enrere. Fent un balanç, el que és cert és que cançons com "Paradise of Love", "Me lo dijo Pérez" o "El puente" foren grans èxits musicals que van donar a l'illa aquella promoció turística que tan insistentment cercava; no obstant, l'objectiu de convertir l'espectacle en un nou San Remo fou, ens grans termes, un fracàs rotund.

A l'hora d'analitzar la seva fallida s'han d'observar una sèrie de causes que, en conjunt, provoquen que fos inviable seguir amb el festival un any més: "La cuestión que dificulta su montaje es el presupuesto económico. Mejor dicho, la carencia del presupuesto suficiente para organizarlo"⁷³⁵. El gran problema de rerefons, per tant, sempre fou econòmic: malgrat les ajudes per part del Foment de Turisme i l'Ajuntament de Palma, mai s'aconseguí un recolzament uniforme entre els empresaris mallorquins sinó que, per contra, cada any el seu suport minvava. Això queda reflectit clarament en les crides que, any rere any, van fer els mitjans de comunicació per cercar el major recolzament possible per part dels inversors illencs. "El Festival de la Canción no es un festival rico en dinero. Hay buena voluntad, pero faltan medios. Y faltan medios porque los que deben ayudar no lo hacen con la espontaneidad y el desprendimiento que debieran (...) Hace falta nuestro propio apoyo", llegim a *Cort*⁷³⁶.

Davant d'aquesta situació, la manca de capital a l'hora de muntar un esdeveniment d'envergadura provoca una espiral de decadència: si no hi havia doblers, es portaven intèrprets poc coneguts que condemnaven el festival a la indiferència del públic local. Això s'observa de forma bastant evident a partir de la quarta edició, quan el nivell artístic va estar clarament condicionat pel clima d'austeritat i estalvi. "No me explico que en Mallorca no haya dinero suficiente para hacer un festival a lo grande, en toda regla, como debe ser. No pueden hacerse aquí las cosas a medias. La categoría de Mallorca, opino, no lo permite", denunciava a un article Antonio López, responsable de la publicació *Quid*⁷³⁷.

Un altre factor que accelera la desaparició del festival fou la inestabilitat del seu emplaçament. En set anys va tenir set escenaris diferents: l'Hotel Reina Cristina, les

⁷³⁴ *Cort*, núm. 654-655, 15 de gener de 1972, pàg. 7.

⁷³⁵ *Última Hora*, 23 de setembre de 1971, p. 15.

⁷³⁶ *Cort*, núm. 500, 1 d'agost de 1965, p. 48.

⁷³⁷ *Baleares*, 26 de maig de 1967, p. 17.

murades de Palma, Tito's, el Palau de Congressos del Poble Espanyol, el Teatre Principal, el Teatre Romà del Poble Espanyol i, finalment, l'Auditori. No es va trobar, doncs, un lloc fixo que complís totes les condicions sinó que s'improvisava cada any, la qual cosa va provocar que alguns periodistes, a mode de befa, l'anomenessin com el "festival trotante". Juntament amb aquest problema, n'hi va haver un altre bastant evident que deslluï la qualitat artística del festival a partir de la quarta edició: els problemes acústics. No s'arribà a trobar un lloc que fes justícia a les cançons que s'hi presentaven. "Fatal, como ya va siendo característico del Festival todos los años", lamentava Miguel Soler. "¿Cuándo subsanará la Dirección del Festival este fallo?"⁷³⁸.

Però, sens dubte, un dels punts d'inflexió en la crisi del Festival Internacional de la Canción de Mallorca fou l'elecció del jurat, del qual se'n derivaren una sèrie de polèmiques (fraus, irregularitats) que van crear una mala imatge de l'esdeveniment –tant a nivell nacional com internacional– fonamentalment per tres raons:

- La sospita del frau. La controvertida final de 1966 –aquella on, de forma insòlita, van concedir-se cinc caragoles d'or i cinc de plata– posà de manifest la trobada de interessos que existia en que certes cançons resultessin guanyadores. L'idea noble sobre la qual es creà el festival fou eclipsada per un evident interès comercial, creant-se un complex engranatge de vots amb els quals no es premiava a la millor cançó, sinó la que major profit econòmic pogués donar: "Nuestro Festival está hipotecado por diversidad de intereses ¿Y cuál es esa hipoteca?", escribia Manuel Santolaria. "Ahí está el cáncer de nuestro Festival y que este año ha producido tantos revuelos. Estos señores prometen las grandes figuras, pero a cambio desear algo: la participación en el Festival como jurados para cortar y coser reservándose la mayor cantidad de votos. Con ese bloqueo, no hay votos de musicólogos ni de técnicos que valgan. Salen ganadores aquellos intérpretes y aquellas canciones que interesan. Claro que no salen sin lucha, pues luego, entre las casas, se organiza la gran merienda de negros porque todos quieren arrimar el ascua a su sardina y eso no es posible: el fuego no da para tanto. De ese modo, a nuestro comité organizador se le escapa el Festival de las manos y pierde toda iniciativa"⁷³⁹.
- Els canvis del sistema de votació del jurat, així com la seva mateixa morfologia, van modificant-se any rere any; un fet durament criticat des de l'edició de 1966. Llegim al diari *Baleares*: "El III Festival se desarrolló bajo el signo de la confusión. Confusión sobre los jurados, sobre los premios, sobre las votaciones, sobre todo. ¿Por qué cada año el Festival ha de cambiar la composición de los jurados y su número, las bases, el sistema de votación, y el número y cuantía de los premios? (...) No tiene razón de ser y solo contribuye a crear la impresión de que el festival empeora se improvisa cada año. Con tanto cambio, pierde

⁷³⁸ *Última Hora*, 16 de novembre de 1970, p. 6.

⁷³⁹ *Cort*, núm. 522, 1 de juliol de 1966, p. 22.

tradición, solera y prestigio. ¿Para qué un variado, confuso y anormal jurado? ¿Para contentar a todos? ¿Para augurar la imparcialidad del veredicto? Si este fue el propósito... salió bien fallido, pues no se contentó absolutamente a nadie. Por esto de que no se aseguró nada es por lo que vimos tremendas broncas entre bastidores y pudimos oír bien claro como un significado miembro del jurado decía a voz en grito que otro no menos significado miembro era un “sinvergüenza”⁷⁴⁰.

- La escassa rellevància dels primers premis. Exceptuant “Tot ja és mort” o “Margarita”, tots els primers premis del Festival Internacional de la Canción de Mallorca foren uns autèntics fracassos musicals en tota regla: “Quand Palma Chantait”, “Recordar”, “Mallorca, non ti diminticheró”, “Written on the wind” o “Te quiero, I love you” van tenir molt poca sortida comercial i mostra d’això fou que pràcticament no van sonar a la ràdio. Això posa de manifest que el jurat no estigué encertat ni en la selecció ni en el repartiment de premis mancant-hi, en paraules de Gaspar Sabater, “una rigurosa selección de las obras, atendiendo a sus méritos meramente artísticos, dejando a un lado el aspecto comercial”⁷⁴¹. Els favoritismes cap a determinades cases discogràfiques –les més poderoses i, per tant, les més influents– va acabar per soterrar el prestigi de l’esdeveniment: “Belter i Hispavox arribaven i es pensaven que eren els amos de Mallorca”, afirma Sandro Fantini. “Si ens fixem, pràcticament tots els guanyadors eren artistes seus”⁷⁴².

Entre els problemes econòmics del comitè organitzador i els constants escàndols del jurat, la imatge pública del festival es va veure fortament perjudicada per les crítiques, especialment entre els periodistes arribats de la Península. Any rere any, els comentaristes llencen tota mena de crítiques al esdeveniment, tractant-lo de festival provinciano o pobre, que contribueixen a capgirar la bona imatge que es volia donar de Mallorca. “Antes de que se produjese la primera gala –escriu Santolaria– se habían desplazado a Palma toda esa teoría de “disc-jockeys” nacionales, equipos extranjeros, etc, que son el pan y la sal de la fiesta de las canciones. Cada uno de ellos llega al Festival, de reservas, dispuesto a destripar lo que sea siempre que la ocasión se tercié. No importa que el Festival alguna vez sea perfecto –que no lo ha sido todavía –: lo que importa es buscarle punta al asunto, meter cuñas donde sea y tener materia para llenar páginas, pues, de lo contrario, mal se iban a poder cubrir las exigencias de una corresponsalía o de un “envío especial” (...) Si no hay dinero hay que meterse en la línea de la llamada austeridad, y una vez dentro de esa línea, llegan los comentarios. Lo normal es exigir siempre, criticar siempre, despotricar siempre”⁷⁴³. El problema de la

⁷⁴⁰ *Baleares*, 21 de juny de 1966, p. 5.

⁷⁴¹ *Cort*, núm. 544, 1 de juny de 1967, p. 5.

⁷⁴² Entrevista a Sandro Fantini. Realitzada el dia 13 de setembre de 2011.

⁷⁴³ *Cort*, núm. 567, 15 de maig de 1968, p. 5.

premsa també queda reflectit amb les constants disputes que hi va haver amb Televisión Española: del tracte preferencial i dels grans muntatges dels dos primers anys, l'equip tècnic començà a minvar a partir de 1967 fins el punt de crear un clar descontent entre el comitè organitzador del festival, especialment a les edicions de 1968 i 1969. El fet de no poder retransmetre en directe les quatre darreres edicions va agreujar les males relacions amb la directiva del canal de televisió.

Un altre aspecte significatiu sobre el qual cal reflexionar és sobre si el Festival Internacional de la Canción de Mallorca arribà a gaudir de prestigi, reconeixement o simplement estima entre els mateixos mallorquins. “No hemos logrado aún que Mallorca –y al decirlo nos referimos al público insular– siga de cerca el Festival”, afirmava Mateu Galmés⁷⁴⁴. D'altra banda, tampoc s'arribà a connectar amb la joventut que, en aquests casos, era un gruix importantíssim per aquest tipus d'esdeveniments: a nombroses cròniques, Miguel Soler deixà constància el fet de que no hi havia joves entre els assistents. Tot això, sumada a la manca d'artistes o convidats de prestigi, segons Gaspar Sabater, hagués ajudat al festival a consolidar-se entre el públic local: “Si este Festival consiguiera una mayor abertura por lo que a afluencia de público se refiere –poniendo las localidades al alcance de la juventud que es la más interesada en esta clase de manifestaciones artísticas– una mayor asistencia de grandes figuras de la canción, ya sea como participantes, ya sea como simples asistentes, el Festival ganaría mucho en popularidad y en el favor de las gentes”⁷⁴⁵.

També s'ha de tenir present que el Festival Internacional de la Canción de Mallorca, pràcticament, fou una exclusiva de Palma: amb el patrocini del seu Ajuntament, quedaven exclosos de poder participar-hi la resta de poblacions de la Part Forana. Fins i tot, les imatges promocionals que s'insertien a les emissions del Festival només pertanyien a la capital mallorquina: la Seu, el Castell de Bellver, la badia o la platja de Palma, entre d'altres. Això provocava que, des de fora de Ciutat, es veiés el festival com una mena de celebració dels palmesans i no dels mallorquins en general.

Finalment, hem de valorar com una de les causes que condueixen a la desaparició del festival la pèrdua de valor de l'objectiu inicial: qüestionar si realment un esdeveniment d'aquestes característiques podia reportar més promoció turística a Mallorca que la que ja tenia. Llegim a un article del *Baleares*:

“Con su realización no se han logrado todos los objetivos que razonablemente podrían esperarse de una manifestación artística de esta clase (...) Superada la etapa inicial, superados los naturales balbuceos de toda empresa que empieza, el Festival de la Canción de Mallorca alcanzará una madurez, una autonomía y un prestigio que le permitirán prescindir de la serie de obstáculos que se oponen a la consecución de aquellos objetivos, el primero de los cuales es, si mal no recordamos, difundir y popularizar el nombre de la isla, la evocación de Mallorca por medio de una canción (...) Pero creemos tener la obligación de preguntarnos: aparte del impacto, además del choque publicitario, ¿constituye una canción de este tipo un instrumento, un medio de

⁷⁴⁴ *Baleares*, 5 de juny de 1966, p. 23.

⁷⁴⁵ *Cort*, núm. 544, 1 de juny de 1967, p. 5.

auténtica eficacia propagandística? La calidad de su música y la gracia de su letra ¿incitan verdaderamente a visitar Mallorca? ¿Evocan la belleza y el encanto de la isla? ¿Se trata, simplemente, de ruido más o menos rítmico, más o menos moderno, que por el contrario desacredita no sólo al jurado que premió la canción, sino a la “musa” que la inspiró? Porque hemos de admitir que una canción de este tipo pueda gustar muchísimo, por ejemplo, a la gente joven con ganas de bailar y sea detestable para oídos menos jóvenes pero cuyos propietarios tengan una auténtica capacidad para hacer turismo”⁷⁴⁶.

Fins i tot, el polèmic segon punt de les bases del festival –que obliga a cada cançó inspirar-se en melodies folklòriques mallorquines– fou insistentment qüestionat a nivell artístic. *Cort* fou el primer mitjà en criticar-lo de forma oberta: “Por cuanto a la inspiración no hay que ponerle barreras. No obstante, si existen concursos literarios que exigen una temática base, o sea, sujetarse a un lugar, a una localidad, a un tiempo histórico o unos personajes, parece lógico que en un festival de canciones dedicadas a promocionar Mallorca se exija el tema musical popular de la isla. Esto visto así. Porque desde otro ángulo, no creemos que las canciones sean mejores por el simple hecho de ajustarse a la línea del bolero mallorquín, ni creemos tampoco que esto promocioe Mallorca en una cota más alta. Puede ocurrir muy bien que una canción sea maravillosa, sin ostentar en absoluto ninguna frase de música mallorquina”⁷⁴⁷. Només uns mesos després, a *Última Hora* apareixia una reflexió semblant: “Al festival no le han faltado críticas acerca de la obligación que crea para los compositores de adaptar mínimamente su inspiración musical a unos temas propuestos de antemano. Más que temas, unos compases musicales de nuestro más puro tesoro musical-folklórico mallorquín. En parte, el Festival nació para esto, para dar a conocer algo nuestro, nuestra música popular. Yo entiendo que la canción popular mallorquina es tan hermosa y rica como cualquier otra española. O más, porque los hechos también lo demuestran. Cuando salimos al extranjero con nuestros bailes y canciones típicas ejecutadas con calidad triunfamos (...) Esta obligación, ¿no condiciona la capacidad imaginativa del compositor?”⁷⁴⁸.

Però, per sobre de tots aquests problemes, n’hi havia un de major, més profund: l’entrada en crisi dels grans festivals europeus. Mentre que Eurovisión s’havia consolidat com el gran espectacle continental, San Remo i Benidorm comencen a entrar en un clar recés del qual no varen escapar muntatges més modestes, com és el cas del Festival Internacional de la Canción de Mallorca. Antonio López subratllava al respecte: “Teniendo en cuenta que musicalmente España está naciendo todavía, hay que procurar hacer un festival español, y no un festival regional. Lo que no es normal es hacer un festival “patrocinador de bellezas turísticas”. Esto supone tanto desorientar a la juventud a base de hacer propaganda turística de Palma y llamarle Festival de la Canción. Es, en

⁷⁴⁶ *Baleares*, 25 de maig de 1967, pàg. 2.

⁷⁴⁷ *Cort*, núm. 619, 15 de juliol de 1970, p. 6.

⁷⁴⁸ *Última Hora*, 15 d’octubre de 1970, p. 10.

fin, crear la confusión”⁷⁴⁹. Igualment il·lustrativa és la reflexió que apareix a un article d’*Última Hora*, on queda clar que els dies de grans espectacles Festival Internacional de la Canción de Mallorca ja havien quedat enrere:

“Eso del Festival de la Canción de Mallorca va y viene con manifiesta irregularidad desde hace años. Irregularidad impuesta, claro, por las circunstancias. Las que sean, porque no es fácil organizar algo de tanta envergadura y mucho menos al gusto de todos. De todos los interesados, porque hay muchos que o no se enteran o les tiene sin cuidado o a lo sumo acaban por comprar el disco con la melodía que machaconamente la radio les habrá dado durante los quince días posteriores al acontecimiento. Eso de los festivales estuvo muy bien en el país años atrás. Nos entró la fiebre y por poco el consumidor no daba abasto. Pero ahora es distinto. Ahora hay más serenidad (sin saber muy bien si empleamos el término con la necesaria adecuación al hecho) y las cosas festivaleras discurren sin tantos acaloramientos, escándalos y otras espectacularidades que parecían ser de rigor. El objetivo, velado o no, era turismo, la palabra mágica de nuestros años de historia. El abracadabrante que nos facilitaba un poco más alcanzar el añorado nivel nevera-televisor-coche que sigue guiando las esperanzas europeas de tantos. Propaganda turística directa o prestigio indirecto de la ciudad capaz de llevar a cabo tan compleja organización de intereses como la que exige un festival de la canción llamada ligera”⁷⁵⁰.

5.5. Fonal: la creació del primer segell discogràfic mallorquí.

“Fue en la calle San Jaime donde empezó todo. Era un sótano pequeño, y el estudio, muy modesto. No tenía *pasta*”.

Miguel Aller

Fins l’any 1965, Mallorca depenia d’altres zones per enregistrar la música dels seus conjunts: així doncs, si un grup volia publicar un single o un EP es feia indispensable donar el bot a la península, tal i com havien fet Los Javaloyas o Els Valldemossa. Dins d’aquest context s’ha d’entendre que la música havia guanyat un major protagonisme dins de la societat de consum que s’estava consolidant a mitjans de la dècada dels seixanta: el món del disc era un negoci pròsper i més a un lloc com Mallorca, on en poc temps havien aparegut una quantitat considerable de formacions musicals. Fou a aquests moments quan entrà en joc la figura d’un personatge clau dins la història i evolució de la música mallorquina dels anys seixanta i setanta: Miguel Aller Martín. Nascut a Lleó, l’any 1926, la seva vocació inicial no fou, precisament, la música:

“Cuando era joven, le dije a mi padre: “Quiero estudiar Medicina, padre”. Pero claro, no teníamos dinero. Por entonces, toqué en alguna orquesta de la ciudad, pero en esa época de penurias, me tuve que marchar de casa. De León fui a parar a Madrid: eran

⁷⁴⁹ *Baleares*, 26 de maig de 1967, p. 17.

⁷⁵⁰ *Última Hora*, 15 d’octubre de 1970, p. 10.

tiempos duros. Dormía en un barracón del Ejército, y cuando podía, tocaba el piano, el saxofón, el clarinete, el acordeón y la batería. Conseguí estudiar Música en el Real Conservatorio de Madrid para después presentarme a las oposiciones y sacar una plaza en la orquesta del Ejército. Una vez conseguida, fui destinado a Gerona, donde estuve dos años, Segovia y, finalmente, Mallorca”⁷⁵¹.

Aller arribà a Mallorca l’any 1955, on poc a poc inicià una reconversió cap a l’àmbit empresarial, tot i haver tocat amb algunes orquestres illenques de forma esporàdica. La seva primera experiència fou com a soci de la tenda Discos Session, a Madrid i, posteriorment, de la editorial Papel a Mallorca; ambdues experiències li van permetre conèixer de més a prop l’engranatge musical. De forma paral·lela als seus negocis, el lleonès seguia vinculat amb el món de la música, creant cançons com “Manda un lucero” (1962), “Gitana de Triana” (1962), “Mundo Olvidado” (1962) o “Recordaré” (1964). Fou amb aquesta darrera composició, escrita junt a Alfredo Cresencio, amb la qual participà al I Festival Internacional de la Canción de Mallorca.

El seu pas pel certamen palmesà fou anecdòtic, ja que la cançó fou eliminada a la primera ronda però, tot i així, Aller observà dues coses: en primer lloc, el negoci emergent que existia amb els diferents segells discogràfics que editaven les cançons participants al festival i que, aprofitant la gran difusió d’aquella edició de 1964, aconseguiren un marge de beneficis considerable. En segon lloc que, per enregistrar música, necessàriament a la Península. “La primera idea era montar un estudio para mí, para poder grabar mis canciones (...) Entonces observé que todos los músicos mallorquines se tenían que ir fuera, a grabar, concretamente a Barcelona”, diu Aller. “Entonces, pensé: “¿Y por qué no montar un estudio de grabación en Palma, y que se queden aquí?”. Claro que, en esa época, solo tenía experiencia con instrumentos de viento, y los aparatos electrónicos eran, al menos para mí, toda una rareza”⁷⁵².

La primera passa d’aquesta nova empresa fou la compra d’un local soterrani al número 8 del carrer Sant Jaume, a Palma, que fou batejat amb el nom de Fonal–Cala d’Or: “Fue en la calle San Jaime donde empezó todo. Era un sótano pequeño, y el estudio, muy modesto. No tenía *pasta*”⁷⁵³. L’activitat de Fonal–Cala d’Or comença a maig de 1965, amb Miguel Aller al capdavant com a director/gerent, Jesús Pardo –antic treballador de EMI-Odeon– com a tècnic de so contractat. L’objecte estrella del estudi era una taula Ampex de quatre pistes, comprada de segona mà a Hispavox, i amb la qual el segell mallorquí començà a donar les seves primeres passes enregistrant música: al primer mes, de maig a juny, s’enregistraren una vintena de cançons. A aquells moments, Miguel Aller fou entrevistat per primer cop a la premsa mallorquina, on subratlla que Fonal–Cala d’Or és “es el primer y el único” estudi de gravació muntat a Mallorca. “Es, además, una realidad muy ambiciosa. Si Dios quiere, pensamos ampliarlo lo más rápidamente posible y montar, además, fábrica de discos”⁷⁵⁴.

⁷⁵¹ Entrevista a Miguel Aller. Realitzada el dia 18 de febrer de 2011.

⁷⁵² *Ibidem*.

⁷⁵³ *Ib.*

⁷⁵⁴ *Baleares*, 5 de juny de 1965, p. 14.

Baix el nom artístic de Lonc, el cantant Lucio San Eugenio fou el primer artista en editar un disc enregistrat a les Illes Balears⁷⁵⁵. “Quan em cridaren per gravar l’EP, feia tres o quatre dies que Fonal havia rebut un equip de segona, de tercera o de quarta mà”, explica l’artista. “No en tenien ni la menor idea de com desfer-se’n amb aquell aparell. Tot sonava horrible, des de les cançons, que no eren la meua especialitat a aquell òrgan Farfisa, que tenia un so terrible”⁷⁵⁶.

Lucio, que acumulava una considerable experiència com a vocalista al front de conjunts com Los Zeniths, Four Winds, The Crys o The Runaways, va aconseguir classificar-se a la segona edició del Festival Internacional de la Canción de Mallorca amb la cançó “Volverás a Mallorca”⁷⁵⁷. Això donà peu a Miguel Aller a oferir-li al jove la gravació d’un EP acompanyat per Miquel Franco (guitarra), Pedro Sánchez (orgue), Jaume Sans (bateria) i el seu oncle, Josep Villalonga (contrabaix). Aquesta formació enregistrà quatre cançons: “Un fiore sul diario” (Pelli Giovanni), “¿Porque tus ojos no brillan?” (Mario Bobbiani) i “Tornero a Mallorca” (Renatto di Cari). El disc, que fou publicat sense incloure un número de referència del catàleg, inclou a més un tret destacable: els arranjaments orquestrals de les cançons. L’escàs pressupost i el reduït espai de les instal·lacions del local impossibilitaven dur-hi una orquestra, però, tot i aquesta dificultat, Aller va recórrer a una altra estratègia: “Los estudios de Fonal eran muy pequeños como para poder a grabar a muchos músicos”, afirma el seu fill, Miguel. “Por eso, al principio mi padre tenía que irse a Barcelona a grabar allí una orquesta para después volver a Mallorca con una cinta”⁷⁵⁸. Per la seva part, el guitarrista de Los Vulcanics, Jaume Salom, explicava al respecte: “Don Miguel tenía una gran visió empresarial i un gran domini de la tecnologia tan rudimentària d’aleshores. Sabia economitjar molt bé les despeses, podent utilitzar de vegades les mateixes bases orquestrals a diferents cançons per tal de que la producció d’un disc li sortís més barata”⁷⁵⁹.

De la mateixa forma, la relació amb Barcelona amb Fonal era forta, ja que, malgrat Aller hagués afirmat que inicialment tenia la intenció de muntar una fàbrica de premsatge a Palma, comprovà poc temps després que no era rendible econòmicament: “Nosotros grabábamos en Palma. Enviábamos por correo el máster a una fábrica de Barcelona, que se encargaba del prensaje de los vinilos, y finalmente nos llegaban las copias. No era viable ni rentable montar una fábrica aquí, en Palma”⁷⁶⁰.

Poc temps després, aquell mateix 1965, el nom del segell s’acurçà a Fonal: segons Aller, ho van haver de canviar perquè no es podien registrar noms geogràfics

⁷⁵⁵ Altres dels primers enregistraments de Fonal, és l’EP de Walter Klein y Su Cuarteto, publicat en motiu del II Festival Internacional de la Canción de Mallorca, i l’EP del duo flamenc format per Leonor Amaya i Diego Blanco.

⁷⁵⁶ Entrevista a Lucio San Eugenio. Realitzada el dia 18 de febrer de 2011.

⁷⁵⁷ La cançó fou co-escrita pel propi Lucio, juntament amb el seu pare.

⁷⁵⁸ Entrevista a Miguel Aller (fill). Realitzada el dia 18 de febrer de 2011.

⁷⁵⁹ Entrevista a Jaume Salom. Realitzada el 29 de novembre de 2011.

⁷⁶⁰ Entrevista a Miguel Aller. Realitzada el 18 de febrer de 2011.

com a marques comercials, i per això només les primeres edicions del segell porten el nom complet. El canvi no afectà en absolut la rendibilitat de la nova empresa: Aller es trobà, de cop i volta, dins d'un negoci pròsper, i en el que, gràcies a la seva visió comercial, no farà més que expandir-se amb el pas dels anys. La punta de llança del segell fou un tipus d'edició discogràfica anomenada "disc-souvenir", i que només podem entendre dins d'una societat bolcada en el turisme com era –i és– la mallorquina. El disc, entès com el souvenir, fou el gran encert comercial de Fonol i pràcticament el pilar de la seva economia com a empresa. Atribuir la seva invenció a Aller seria, tal vegada, agosarat, tot i que ell afirma tal cosa amb rotunditat: "El invento fue mío. Después me lo copiaron otras compañías discográficas. La idea del disco-souvenir era tomar como referencia algo que se venda a los turistas, para que éstos tengan el recuerdo del lugar en donde han pasado las vacaciones"⁷⁶¹. Tot i ser difícil de demostrar, cal destacar que després de Fonol, segells com el barceloní Belter o el madrileny Hispavox es llencen a editar una sèrie de discs amb el títol de "Souvenir de Mallorca".

Un fet essencial per entendre la música editada baix el segell de Fonol és apostar més fort per la comercialitat que no pas per la qualitat artística. S'entenia la música com un negoci en el que, segons Aller, s'havia de cercar un equilibri "basado en un 50 % en la calidad y, en otro 50 %, de comercialidad". La seva empresa estava al moment adequat i al lloc adequat: Mallorca començava a viure una gran explosió de grups musicals que, per primera vegada, podien gravar la seva música sense haver de sortir a fora de l'illa.

"Grabar un EP era vital para promocionarse en la isla y para diferenciarse del resto de grupos. Por eso, todos los conjuntos que tocaban en hoteles, night-clubs o cellers querían hacerse con una grabación para vender a los turistas (...) El problema es que venían todos esos grupos con la intención de grabar sus propias canciones, las que a ellos les gustaban... Canciones para presumir, para intentar hacerse famosos. Pero después, hablando con mi padre y haciendo números, veíamos que los grupos que grababan sus canciones propias apenas vendían copias. No eran temas conocidos. Por eso, la política de Fonol fue construir un repertorio conocido y suficientemente atractivo para que los turistas, al ver alguna canción conocida o familiar, comprasen el disco. Así se beneficiaba Fonol, pero también los grupos, porque vendiendo esos discos conseguían un buenísimo sobresueldo"⁷⁶².

El locutor Miguel Soler confirma la rendibilitat del segell: "Fonol era un negocio redondo: vendía discos como churros, y además en tal cantidad y a tal velocidad que algunas veces no tenía ni tiempo de ponerle una carátula"⁷⁶³. Aquesta afirmació és corroborada pel propi Aller: "Tenía más demanda que producción. Alguna vez tuvimos

⁷⁶¹ Entrevista a Miguel Aller. Realizada el 18 de febrer de 2011.

⁷⁶² Entrevista a Miguel Aller (fill). Realizada el dia 18 de febrer de 2011.

⁷⁶³ Entrevista a Miguel Soler. Realizada el dia 22 de febrer de 2011.

que sacar tiradas de singles y EP's sin funda”⁷⁶⁴. El músic Jaume Sureda, per la seva part, destaca: “Ara és bo de saber quan de discs ven un grup, però és inimaginable la quantitat de discs que va vendre Fonal al seu moment. No sé si és vera, però s’arribà a dir que Fonal despatxava tirades de còpies de 50.000 en 50.000”⁷⁶⁵.

Observant la producció de Fonal, observem que, independentment dels artistes o grups, hi ha una quatre tendències clares a l’hora d’editar material; quatre directrius que, en conjunt, reflecteixen l’hàbil sentit d’Aller per fer negoci:

- Cercar èxits internacionals, cantats pràcticament sempre en castellà. Fonal va dur una política de recerca de tonades breus, senzilles i comercials però efectives, que sonessin molt als hotels i night-clubs Mallorca i que, així, es poguessin fer familiars d’una forma o una altra als turistes durant la seva estança a l’illa. “Paradise of Love”, “Un rayo de Sol”, “Limón limonero”, “Guantanamera”, “Fiesta”, “Porrompompero”, “Cuando salí de Cuba”, “Vivo cantando” o “La bamba” són cançons amb una gran presència dins del catàleg de Fonal al ser enregistrades per nombrosos grups mallorquins. Són temes que connecten amb la música estrictament comercial i que res tenen a veure, en cap cas, amb les noves tendències musicals representades pels joves, com el beat, el rock o el twist.
- Cançons pròpies d’Aller. No oblidem que, apart d’empresari, el lleonès era músic i compositor, així que també aprofità per compondre cançons que enregistraren bona part dels grups que passaren per Fonal. La intencionalitat comercial era clara, i per això, Aller crea cançons que tenen a veure amb punts geogràfics de Mallorca amb gran afluència de turistes per tal de que aquests comprin la cançó com si d’un record es tractés: així, neixen cançons com “Can Picafort”, “El Arenal”, “Cala Millor” o “Cala Mayor”. També en fa d’altres (“Spanish love song”, “Tiripopó” o “Cuac cuac”, entre moltes d’altres) marcades per melodies senzilles i d’una clara inspiració comercial.
- Preponderància dels estils musicals espanyols. Segons l’idea d’Aller, un turista, quan venia a Mallorca, volia veure, escoltar i emportar-se el record d’alguna cosa autòctona, pròpia de la terra. Per això, segons aquesta lògica, no hi havia sentit en oferir al turista –que en aquest cas és el principal consumidor de discs Fonal– música ‘pròpia’ de la seva terra, com pugues ser el beat, el blues o el rock. Així, amb comptadíssimes excepcions (Los Brujos o Els Mallorquins, per exemple) el gruix musical de Fonal el representa la música lleugera en castellà d’aires *cañís* que, juntament amb els pasdobles, els fandangos i el flamenc, fugen de la modernitat i que es basen en una fórmula tan típica com explotada. Però també, dins d’això, i amb un caràcter més que anecdòtic, hi ha una línia per a la música tradicional illenca i pel

⁷⁶⁴ Entrevista a Miguel Aller. Realitzada el 18 de febrer de 2011.

⁷⁶⁵ Entrevista a Jaume Sureda. Realitzada el dia 2 de març de 2011.

folk. Un exemple és com l'any 1967 apareix el LP "Mallorca y su Folkore", a càrrec de l'Agrupació Son Servera, i que, juntament amb els boleros i jotes de la música mallorquina, passa per ser del poquíssim material en català editat per Fonal. Dins d'aquesta línia també hi entrarien Folk-5, una banda que comparteix nombrosos paral·lelismes amb Els Valldemossa i que, en paraules d'Aller, van ser dels grups més rendibles del segell.

- Composicions pròpies dels grups. Certament, la producció pròpia de grups pràcticament no va tenir rellevància a Fonal, ja que, com afirmava Miguel Aller fill, els grups amb repertori propi no venien discs. Tal vegada, l'única excepció la trobem amb l'EP del conjunt de Villafranca, Els Mallorquins, l'únic que aconseguí editar, l'any 1966, un EP –"Holidays in Majorca"– amb quatre composicions pròpies d'un jove Tomeu Nicolau (Tomeu Peña).

A nivell lingüístic, pràcticament tota la producció es fa en castellà. L'anglès apareix a alguns temes, sobretot concentrats al LP de Rudolf With His Swinging Hammond Organ, *En la rotonda del Hotel Fénix* (1967), on hi trobem una de les poques cançons en alemany del catàleg de Fonal. El català, com dèiem, quedava només relegat a un paper folkloritzant, si bé, en paraules d'Aller, hi va haver l'intent de llençar material amb una joveníssima Maria del Mar Bonet: "Esta chica venía a mi casa, y aunque ahora seguramente lo niegue, yo le di durante un tiempo clases de canto y de piano. Tenía mucho talento. Cuando supe que venía TVE a Mallorca para grabar un reportaje sobre los nuevos valores de nuestra música, pedí permiso a sus padres para que ella apareciera, pero se negaron. No les hacía gracia que, después de Joan Ramon, su hija se metiera a cantante. Yo quería grabarla, así que después de mucho insistir, sus padres accedieron a que viniera un solo día al estudio. Ahí la grabamos, sólo una vez: ella sola, acompañada únicamente por un guitarrista mallorquín de algún conjunto que había pasado por el estudio. Obviamente, después, por tema de permisos, ese material ni se sacó, y con el tiempo ha acabado perdiéndose"⁷⁶⁶. Un altre de les poques referències del segell on hi trobem el català és el LP *Navidad en Mallorca* (1969) de la Capella Mallorquina dirigida pel pare Bernat Julià: el disc és un recull de nades on n'hi trobem de castellanés i catalanes, i a on hi destaca una curiosa versió de la Sibil·la, on s'hi insereix de forma insòlita una de les cantigues castellanés d'Alfons el Savi.

Los Massot, Los Vulcanics, Los Oliver's, Los Panderos, Los Marblau, Héctor y su Conjunto, Los Hawais, Los Romantics, Los Diferentes, Los Hidalgos, King Combo, Los 4 de Mallorca, 5 o Los Sayonara són alguns dels exemples de conjunts que enregistraren amb Fonal a la segona meitat dels anys seixanta. L'especialitat del segell van ser, en primer lloc, els EP's de quatre temes per especialitzar-se en els singles de dues cançons a finals de la dècada. Això era una arma de doble full, ja que si per una banda la fabricació de singles era més econòmica que la dels EP's, implicava també que els grups enregistrassin menys cançons. Els LP's, en canvi, foren un tipus d'edició més

⁷⁶⁶ Entrevista a Miguel Aller. Realitzada el dia 18 de febrer de 2011.

inusual: la seva fabricació era més costosa i, la seva sortida al mercat, més limitada. “Eran más caros y más grandes: no cabían en las maletas de los turistas. Editar en formato EP o single era más práctico para ambas partes”, destaca Aller⁷⁶⁷. No obstant, a finals dels seixanta i principis de la nova dècada, grups com Los Massot, Los Vulcanics, Los Dogers i, molt especialment, Los Massot, editen discs de llarga durada amb 12 cançons: versions dels grans èxits que, a la seva manera, simbolitzaven l’estiueig a Mallorca. Aller donarà, doncs, una volta al negoci ideant també recopilatoris en forma de LP baix el títol “Vacaciones en Mallorca” o “Vacaciones en España”. Les portades seves eren tot un cúmul de clixés d’aquella Mallorca estiuenca: hotels a primera línia de la platja, atractives banyistes a la vora del mar, imatges nocturnes de la Seu...

Observem que el número d’edicions de Fonal va augmentant amb el pas dels anys, coincidint de la mà del boom de grups de música a l’illa. “Fonal no iba buscando grupos: los grupos buscaban a Fonal. Contactaban directamente conmigo, porque muchos de ellos no tenían representante”, explica Miguel Aller⁷⁶⁸. Així, s’establí en primer lloc una audició amb el segell, per veure si el grup reunia una sèrie de requisits professionals i, posteriorment, valorar si la seva música tindria una sortida comercial. En el cas d’arribar un acord, el grup musical es finançava la gravació, un procés que és explicat pel fill de Miguel Aller amb les següents paraules:

“Fonal funcionábamos como una casa de discos diferente a las demás, que eran compañías que buscaban artistas para después explotarlos. Si nos gustaba un grupo, hacíamos un precio cerrado a los grupos que incluía horas de estudio, el prensaje, la distribución... Todo, en definitiva. A veces también, el grupo pagaba las horas de estudio y del prensaje se encargaba Fonal; después nos compraban los discos a precio de fábrica (...) No había realmente una tirada mínima, porque se hacían tantas copias como el grupo nos dijese, aunque si era un grupo poco conocido, lo normal era partir de una primera tirada de 500 ejemplares”⁷⁶⁹.

El constant creixement de Fonal va fer que Aller, reforçat econòmicament per altres negocis immobiliaris, separés l’empori que estava creant en dues branques: per una banda hi hauria els estudis de Fonal, gestionats per ell mateix, i per l’altra, una sèrie de punts de venda en forma de tenda de discs gestionades pel seu fill, Miguel. “Discoteca Cala Mayor”, oberta l’any 1969, fou el primer d’aquests establiments, obrint a partir de la nova dècada quatre tendes més a Can Pastilla, Magaluf i, finalment, dues a Paguera. A aquestes tendes es venien totes les referències de Fonal, però també les altres novetats discogràfiques, com una botiga de música qualsevol⁷⁷⁰.

⁷⁶⁷ Entrevista a Miguel Aller. Realitzada el dia 18 de febrer de 2011.

⁷⁶⁸ *Ibidem*

⁷⁶⁹ Entrevista a Miguel Aller (fill). Realitzada el dia 18 de febrer de 2011.

⁷⁷⁰ Miguel Aller (fill) narra la següent anècdota: “Un día, en la tienda de Cala Mayor, entró la hermana del rey Juan Carlos, la Infanta Margarita. Tenía una cultura musical tremenda. Ese día nos compró un disco de los Moody Blues, que por entonces estaban en su apogeo. Nos dijo que le faltaba ese disco para completar la que, por entonces, era su discografía”. Entrevista a Miguel Aller (fill). Realitzada el 18 de febrer de 2011.

Així doncs, Fonal es consolidà com un referent bàsic per entendre la música que es va fer a Mallorca a partir de 1965: fou un engranatge clau per al negoci musical illenc, al ser el segell discogràfic que més grups mallorquins va editar, independentment de la seva corrent musical o de la seva qualitat artística. Però, a més, suposa el punt de partida per una futura ampliació, quan l'any 1973 Fonal es transformà en Maller: “Fonal había funcionado bien hasta aquel momento, pero lo que realmente me dio mejor rendimiento fue Maller”, subratllà el seu creador⁷⁷¹. “N’Aller era més viu que una geneta”, conclou Joan Bibiloni. “Anava a la seva i va saber fer un negoci acollonant. Record que vaig enregistrar per ell una versió de “Los pajaritos”, que a Mallorca es va vendre molt més que la original de Maria Jesús y su Acordeón. I quan tot això va passar, i el negoci fonogràfic ja no era tan rendible com abans, va ser capaç de vendre l’estudi i el local al Govern Balear per un “pastón” que tirava d’esquenes: digne d’un geni!”⁷⁷².

⁷⁷¹ Entrevista a Miguel Aller. Realitzada el 18 de febrer de 2011.

⁷⁷² Entrevista a Joan Bibiloni. Realitzada el 1 d’abril de 2011.

5.6. L'apogeu de la música en directe.

La llavor implantada a la primera meitat dels seixanta donà els seus fruits al lustre següent: entre 1965 i 1970 Mallorca va gaudir d'una envejable escena musical, comparable a la de grans nuclis com Madrid o Barcelona. A l'èxit de grups illencs com Los Javaloyas, Los Beta, Los 5 del Este o Z-66 s'hi afegia l'aparició de nous locals de moda, a uns moments en els que, lentament, els night-clubs i sales de festa donaren pas a una nova fórmula d'oci nocturn: la discoteca.

El present capítol és una anàlisi dels elements més importants que vertebraren la indústria musical mallorquina a la segona meitat dels anys seixanta, on ocupen un lloc preferencial nous espais com el Centro de la Guitarra (1967), Sgt. Peppers (1968) o Barbarela (1969), entre d'altres. A més de fer una retrospectiva detallada de les visites d'algunes figures de renom (The Animals, The Kinks, Jimi Hendrix, Louis Armstrong, Duke Ellington...), aquesta part de *Nous estils musicals i canvis socials a Mallorca (1960-1975)* recupera alguns episodis que mai han estat suficientment reivindicats, com el fallit Música '68, el festival Barbarela de Conjuntos o els darrers dies d'un escenari emblemàtic com el del Teatre Líric.

5.6.1. Els darrers dies del Teatre Líric (1966-1967).

“Los jóvenes mallorquines, como hicieron sus antepasados, se acercaron al Lírico para decirle un adiós auténtico, lleno de actualidad (...) Ellos tributaron su cálida despedida al Lírico convirtiendo las gradas del anfiteatro en improvisadas pistas de baile, cantando, batiendo palmas, gritando”.

Miguel Soler

Malgrat no ofería concerts diàriament ni molt manco incloïa grans estrelles a la seva programació, el Teatre Líric es va convertir en un dels punts més importants per a la música en directe a Palma, sobretot pels joves que, diumenge rere diumenge, havien fet dels matinals del Líric pràcticament el seu ritual generacional. No obstant això, a partir de 1966, tant els festivals com els matinals comencen a entrar en un cicle de decadència; de fet, després de les festes celebrades el 15 i 22 de febrer d'aquell mateix any⁷⁷³ s'especulà amb un més que possible cessament d'activitats destinades als joves. “En los pasillos, de vez en cuando, y con mucha frecuencia, se hacía esta pregunta: “¿Será el último baile que se celebre en el Lírico?”. Y la respuesta, fatalmente, tenía que ser afirmativa. Todo parece indicar que el de anoche será el último baile del Lírico, que la temporada tradicional de Navidad recién pasada también será la última”, llegim a *Última Hora*⁷⁷⁴.

⁷⁷³ El 15 de febrer d'aquell any, amb motiu de les festes de carnaval, es celebrà un gran ball amb les actuacions dels catalans Los Mustang, Los Bohemios i Los Fugitivos, i un altre, el 22 de febrer, el Festival Escanellas-Iberia, amb les actuacions de Los Valldemossa, Margaluz i Los Doger's.

⁷⁷⁴ *Última Hora*, 23 de febrer de 1966, p. 11.

Els rumors de que la família Tous es volia desfer del teatre van resultar efimers: el 27 de febrer, la Casa Catalana organitzà un matinal homenatge per als conjunts guanyadors del concurs Gerra d'Or amb les actuacions de Los Talayots, Los Fugitivos i Lonn and The Crys i Four Winds and Dito. A març del mateix any l'activitat del Líric s'intensificà amb nous matinals, com els celebrats el dia 13 (Four Winds and Dito, Los Xilvar's, Los 4 de Asís, Los Tímidos, Los Talayots, Los Bohemios) o el 27 (Los Excelentes, Los Vagabundos, Los Watts, Los Bohemios, Los Fugitivos, Los Dogers i los Pops).

No obstant, a partir d'aquest moment, observem que els matinals dedicats als joves comencen a desaparèixer de la programació del Teatre, que passa a oferir sarsueles, òperes, obres teatrals i revistes. No seria fins novembre d'aquell any 1966, quan l'empresa Espectáculos Bravo, amb Emilio Bohigas al seu capdavant, aconseguí un acord amb els Tous per oferir una sèrie de quatre recitals en diumenge, baix el nom "Festival Ye-ye" o "Festival Bravo". Aquests espectacles juvenils, presentats pel locutor Roberto Andreu, es basaven en un cartell format per grups mallorquins –alguns d'ells força coneguts– amb uns preus populars que oscil·laven entre les 25 i les 40 pessetes:

- I Festival Bravo: 20 de novembre de 1966: Los Bríos, Los Solitarios, Los Excelents, The Flingstones, Los Sixtar i Los Senex.
- II Festival Bravo: 4 de desembre de 1966: Los Fugitivos, Club XXII, Los 007, Los Sixtar i, com a conjunt convidat, Los Bohemios.
- III Festival Bravo: 11 de desembre de 1966: Los Primitivos, Los Cuervos, Los Selenitas, Los Romantics i, com a conjunt convidat, Los Nivram.
- IV Festival Bravo: 15 de gener de 1967: Los Vulcanics, Los Tellens, Los Álamos i Los Tahitís.

El final dels matinals d'Espectáculos Bravo coincideix amb l'inici dels festivals patrocinats per la revista musical *Fans*, també produïts per l'empresa d'Emilio Bohigas. En total, van ser dos, presentats pel jove Alejandro Vidal: el primer d'aquests nous matinals fou el 5 de febrer, amb un cartell format per Los Senex, Los Chains, Los Solitarios i una segona part, un esperat duel entre Los Pops i els catalans Los Nivram. El segon, el 5 de març, tingué als Los Pops com a cap de cartell, seguits per The Beatniks, The Folk-song, Los Grandes, Los Fugitivos i Los Flamencos. El 19 de març es celebrà el festival "A todo ritmo", amb Los Bohemios, Los Dogers, Los Flingstones i els Z66 com a màxims protagonistes. Aquest darrer esdeveniment, amb Roberto Andreu com a presentador, tancaria aquesta nova època de concerts ié-iés al Teatre Líric per donar pas a un nou període d'incertesa. Novament, els rumors de la desaparició del Teatre prenen força fins que, finalment, es confirmen amb una missiva titulada "Nuestro adiós", signada per la família Tous i Josep Roses –propietaris de l'edifici– i que apareix al darrer programa de funcions:

“Hemos intentado rememorar en esta breve pero intensa y emotiva temporada de despedida a nuestro querido Teatro Lírico aquellos géneros escénicos más representativos en el transcurso de su brillante historial (...) Hoy se cierra un glorioso libro cuyo contenido ha revertido en todo momento para solaz y cultura de nuestro pueblo. No, ahora no se cierra ningún negocio. Lo que en estos momentos llega a su punto final está muy dentro de nosotros y no puede valorarse con el vil metal. A todos los que han hecho posible estos inolvidables 65 años de existencia, muchas gracias. Y un recuerdo eterno para aquellos que sobre este escenario que ahora va a desaparecer conquistaron los laureles del triunfo haciéndonos sonreír, vibrar, emocionarnos, llorar y aprender a AMAR con su arte. Las musas de las Artes no cerrarán nunca más la cortina de boca del Teatro Lírico porque ya nunca jamás tampoco se va a levantar el telón”⁷⁷⁵.

L’anunci de la demolició provocà indignació i rebuig entre els assidus: mostra d’això són les diferents cartes de protesta que aparegueren publicades als diferents mitjans illencs. “No podemos aceptar la demolición de un sector tan familiar y tan querido”, escriu a una d’elles Lluís Fàbregas i Cuxart. “Aceptamos a regañadientes esta reforma, ornamental y costosa (...) Quedan 35 días de Teatro Lírico, más en el pensamiento de los que nos mostramos retrógrados (...) esta demolición es una espina que se nos clava al corazón”⁷⁷⁶. Certament, les funcions d’acomiadament inclogueren nits de folklore, òpera, teatre i cinema, però en cap cas la música que havia protagonitzat els matinals dels darrers cinc anys: el beat, el ié-ié, el pop, el rock. Per això, els joves palmesans començaren a mobilitzar-se per aconseguir que Josep Tous Barberán –cap visible de la família Tous– autoritzés un darrer concert ié-ié. Un exemple és la carta pública signada per Antoni Salas, on podem llegir: “Somos un grupo de jóvenes y como los mayores también sentimos la desaparición del Teatro Lírico. Hemos leído en su periódico que se van a celebrar veladas de zarzuela y ópera, etc. Pues bien, nosotros pedimos que se organice un festival matinal de música moderna, como homenaje a tantos matinales que se han venido celebrando estos últimos inviernos”⁷⁷⁷.

L’empresari accedí a les peticions dels joves i organitzà un matinal –el darrer– el 22 d’octubre de 1967: el seu cartell comptà, com a màxima atracció, amb els catalans, Los Salvajes, aleshores un dels grups més important del beat espanyol gràcies al single “Soy así”, amb Los Chers, Los Sudistas, Los Gritos, El Klan de los 5, Los Grandes i, a més, el vocalista Tony Obrador, “que no ha querido faltar a un acontecimiento de esta índole, teniendo en cuenta que el Lírico fue uno de los escenarios de sus primeros éxitos”⁷⁷⁸. L’afluència de la joventut a l’esdeveniment és massiva i passà a la història per la gran resposta dels seus assistents:

⁷⁷⁵ Morlà, Toni (2001): *Memòries d’un brusquer: diccionari dels anys 60 i 70*. Ed. Clayton’s Book S.L, Palma, p. 175.

⁷⁷⁶ *Última Hora*, 5 d’octubre de 1967, p. 7.

⁷⁷⁷ *Ibidem*.

⁷⁷⁸ *Última Hora*, 19 d’octubre de 1967, p. 18.

“Soy así” es el título de una de las canciones ye-yé que sonaron el domingo por la mañana en el Lírico. Esta simple afirmación hecha por nuestra juventud parece ratificar este estado psicológico, para algunos incomprensible, de los jóvenes de hoy, pero la expresión va más allá. “Soy así”, ha dicho la juventud. Y esta juventud, frenética, alocada, extática por el ritmo de sus canciones, llenó completamente el viejo e histórico teatro (...) Fue una despedida inusitada. Fue el adiós de nuestra juventud, que con su presencia ha querido señalar que son otros tiempos que vivimos (...) Se nos va el Lírico. Sí, es cierto, pero nuestra juventud tendrá siempre en su memoria el recuerdo de este escenario (...) porque nuestra juventud no es reacia a estas manifestaciones de aprecio y cariño (...) Nuestros jóvenes a pesar de las falsas interpretaciones, son así. Tienen aún la candidez y la humanidad que tanta falta hace a este mundo de hoy. Ellos, los jóvenes mallorquines, como hicieron sus antepasados, se acercaron al Lírico para decirle un adiós auténtico, lleno de actualidad. Y esa fue su forma de expresarse, con una canción que dice, sencillamente, “Soy así”. Ellos tributaron su cálida despedida al Lírico convirtiendo las gradas del anfiteatro en improvisadas pistas de baile, cantando, batiendo palmas, gritando pero, aunque muchos pudieron pensar lo contrario, sin causar estropicio alguno (...) Ojalá que todos los públicos supieran responder de forma tan calurosa y espontánea”⁷⁷⁹.

El Líric marcà època, i malgrat cap escenari aconseguís una transcendència tan significativa com la seva, part del seu testimoni fou recollit pel Teatre Balear, també propietat dels Tous. Els seus matinals, celebrats de forma més irregular, mantingueren encesa la flama i l'esperit d'aquells matins dels diumenges amb programacions dirigides a un públic jove i a preus populars (25 pessetes). Cal destacar alguns especialment significatius, com el Festival Pop '68 (febrer de 1968), el I Psycodelic Festival (març de 1968), l'homenatge als Z-66 (abril de 1968) o el concert benèfic “Hogares para Palma” (gener de 1969). Tot i així, cap d'ells tindria l'impacte generacional del Líric: el desaparegut teatre protagonitzà alguns dels moments més dolços dels nous estils musicals a la Mallorca dels anys seixanta, i, d'alguna forma o una altra, un abans i un després a la cultura juvenil mallorquina.

⁷⁷⁹ *Última Hora*, 24 d'octubre de 1967, p. 7.

5.6.2. El naixement del Centro de la Guitarra (1967)

“El recuerdo es unànime: en su escenario, noche tras noche, ocurría algo extraordinario y El Centro funcionó como un paradigma de respeto a la música que influenció muy directamente a varias generaciones de músicos mallorquines”.

Carlos Agustín

L'any 1966, quan el beat i les noves tendències musicals vinculades amb el món del pop arribaren a un moment de màxima popularitat, Mallorca vivia a el naixement d'un espai que es podria qualificar d'insòlit: el Centro de la Guitarra⁷⁸⁰. “Fou extraordinari, absolutament extraordinari”, subratlla el músic Joan Bibiloni. “Fou un punt de trobada pels músics i font de tantes històries i anècdotes que, de recopilar-les, segurament no bastaria un sol llibre”⁷⁸¹. Per entendre els orígens d'aquest singular local palmesà, ens hem de remuntar a l'arribada del matrimoni format pel periodista nord-americà Peter Burr i la catalana Rita Daviu Batlle. Ella mateixa explica la seva connexió amb l'illa de la següent forma:

“De muy joven me fui a Mallorca para trabajar en hostelería, en los años 50, cuando el gran "boom" turístico. Peter, que era de California, vino a la isla para visitar a su madre, una de tantas norteamericanas residentes en Mallorca en los tiempos que unos cuantos dólares resultaban ser miles de pesetas. En una de estas visitas nos conocimos. Regresó a USA para terminar sus estudios. Después de graduarse en periodismo de la Universidad de Berkeley en California, volvió a Mallorca para trabajar en el *Majorca Daily Bulletin*. En 1964 nos volvimos a encontrar y en 1966 nos casamos (...) Pero antes, en Londres, Peter había estudiado guitarra en el Guitar Centre, mientras yo, al mismo tiempo estudiaba inglés en una academia londinense, donde había un club en el sótano. Había una tarima en un rincón, donde nos reuníamos los estudiantes: subían a recitar poesías, tocar la guitarra o cantar. En realidad quisimos hacer algo parecido a los Chansonniers de Paris, el Guitar Centre de Londres, el club de estudiantes de la academia y el Estudio García-Ramos de Barcelona. O sea, una conglomeración de lugares que conocíamos”⁷⁸².

De tornada a Mallorca, el matrimoni desenvolupà amb major detall l'idea de agafar l'idea d'un petit escenari que, a mode d'imitació del Guitar Centre londinenc, pugui crear un espai allunyat de la frivolitat de les sales de festa i del turisme:

“En aquella Mallorca, había night-clubs con música Rock y Pop que empezaban a media noche y hasta la madrugada; salas de teatro que daban conciertos de vez en cuando; asociaciones, como Juventudes Musicales, que daban conciertos en diferentes

⁷⁸⁰ També va rebre altres denominacions, com Centro de la guitarra Española o The Guitar Centre.

⁷⁸¹ Entrevista a Joan Bibiloni. Realitzada el dia 1 d'abril de 2011.

⁷⁸² Entrevista a Rita Daviu. Realitzada el dia 11 d'abril de 2011.

locales; había también las fiestas de pueblo con sus actuaciones y competiciones folklóricas; había piano-bars, pero no había locales donde ir a relajarse y despejar la mente después de un largo día de trabajo o estudio, a una hora temprana, sin tener que trasnochar, y al mismo tiempo escuchar buena música de varios estilos, sin amplificaciones, para reunirse con los amigos tomando una copa. Palma, necesitaba este lugar y nosotros teníamos la idea, la posibilidad y el entusiasmo de montarlo. La idea fue traer música a la comunidad, con simpleza, con comodidad. Fue una manera de invitar a los aficionados a que vinieran y participaran con su música”⁷⁸³.

Rita i Peter posen en marxa el projecte associant-se amb el seu amic, el nord-americà Dylan Todd, professor de guitarra clàssica i *folk-singer*⁷⁸⁴. Els tres iniciaren la recerca d'un local dins del centre de la ciutat que s'allunyés dels enclavaments turístics de la costa: “En Palma vimos algunos locales y también pusimos varios anuncios en el periódico. Una de las contestaciones fue la del que entonces era dueño del palacio Despuig. Fuimos a verlo: nos gustó el local y empezamos la solicitud de permisos y las obras de reforma”⁷⁸⁵. Situat al número 10 del carrer Montenegro, el palau era un espai amb història, al haver estat la llar del cardenal Antoni Despuig Dameto entre els anys 1803 i 1807.

El gran inconvenient amb el qual es trobà el matrimoni, juntament amb Todd – només vinculat al projecte fins l'any '67– fou la dels permisos i llicències. La naturalesa heterogènia d'aquest racó palmèsà dona pas a un procés burocràtic lent i dificultós: “Fue un poco difícil en cuanto a permisos; no existían licencias para lo que queríamos hacer. Tuvimos que aplicar para varios permisos: el de tienda (venta de instrumentos musicales), de estudio (escuela de guitarra), servicio de bar, Sociedad Recreativa Cultural para la sala de conciertos con sus respectivos papeleos de la Sociedad de Autores, etc.”⁷⁸⁶. Això provocà que el Centro de la Guitarra obrís per primer cop les seves portes el 10 de desembre de 1966 amb una actuació especial de Dylan Todd; no obstant, aquesta obertura fou parcial, ja que només es tenien els permisos per la tenda i l'estudi i, malgrat la seva actuació, el Centro no tenia permís per ser una sala de concerts.

Una vegada reunits tots els permisos necessaris, la inauguració definitiva tingué lloc l'1 de març de 1967, amb les actuacions de Bartomeu Calatayud i Gabriel Estarellas. El seu primer any de funcionament seria una època difícil; no seria fins ben entrat l'any 1968 quan el Centro de la Guitarra esdevé com una de les propostes més

⁷⁸³ Entrevista a Rita Daviu. Realitzada el dia 11 d'abril de 2011.

⁷⁸⁴ Segons llegim a *Diario de Mallorca*, “Dylan Todd nació en el estado de Kentucky de los EEUU, una región renombrada por su música folklórica. Empezando su carrera como cantante, tomó una gran afición por la guitarra clásica cuyo camino ha seguido mientras actuaba como concertista cantante en todos los estados de América y en la televisión de Nueva York”. (*Diario de Mallorca*, 4 de novembre de 1967, p. 12).

⁷⁸⁵ Entrevista a Rita Daviu. Realitzada el dia 11 d'abril de 2011.

⁷⁸⁶ *Ibidem*.

diferents i alhora atractives de la nit palmesana. “El primer año hubo noches muy deprimentes que no veíamos ni un cliente y simplemente hacíamos tertulia entre nosotros”, subratlla Rita. “Pero fuimos aguantando con esperanza y perseverancia hasta que llego el día en que los clientes hacían cola esperando a que abriéramos (...) Había días muy ocupados y otros no tanto, como en cualquier negocio”⁷⁸⁷.

El Centro de la Guitarra no fou simplement un establiment més dins la xarxa d’oci musical a Palma; jugà un paper certament més important a nivell cultural que no pas a nivell de negoci, la qual cosa es pot comprovar des de diferents punts de vista:

- Ajudà a introduir a Mallorca nous estils musicals. Certament, l’illa, a aquells moments, estava pràcticament dominada pel beat, el rock, el soul, i, en definitiva, les noves tendències musicals. La línia artística del Centro de la Guitarra tenia més a veure amb altres estils que, aleshores, eren minoritaris o pràcticament desconeguts a Mallorca: blues, folk, country, bluegrass i altres estils d’origen nord-americà. També va fer una aposta forta per la guitarra clàssica i, en menor grau, el flamenc, sense arribar a la disbauxa de qualsevol dels *tablaos* aleshores existents a Mallorca. El Centro apostà per la varietat, fent del lema de Peter Burr “From Bach to Blues” el leitmotiv amb el qual es programà els concerts: “Había días de flamenco, otros de guitarra clásica y el resto cualquier modalidad mientras incluyera la guitarra”, explica el músic Toni Arés⁷⁸⁸. No obstant, hem de destacar el Centro per ser el lloc clau per al desenvolupament de estils musicals que tingueren un fort impacte als primers anys de la dècada dels setanta, com és el cas del folk d’inspiració nord-americana. De forma menys freqüent, hi van haver lectures de poesia, a càrrec d’autors estrangers com Tom Holder o Robert Graves.
- La naturalesa heterogènia del negoci: aleshores, a cap indret de les Balears i, per descomptat, a poques bandes de l’Estat Espanyol, existia un negoci que combinés la música en directe amb el servei de bar, la venda d’instruments acústics i la impartició de classes de guitarra.
- Oferir música sense amplificar, just a un moment en els que els conjunts de Mallorca havien fet com a eina indispensable de la seva música els amplificadors i els equips de microfonia. El Centre donà l’esquena a tot aquesta tecnificació emergent per oferir al seu públic música acústica, sense necessitat d’aparells elèctrics: “La música amplificada no era de nuestro agrado”, afirma Rita⁷⁸⁹.

⁷⁸⁷ Entrevista a Rita Daviu. Realitzada el dia 11 d’abril de 2011.

⁷⁸⁸ Entrevista a Toni Arés. Realitzada el 6 d’octubre de 2011.

⁷⁸⁹ Entrevista a Rita Daviu. Realitzada el dia 11 d’abril de 2011.

- El negoci no estava enfocat al turisme. “Era arriesgado, incluso hubo quien dijo que debíamos estar locos de montar en Mallorca, un negocio que NO era enfocado totalmente hacia el turismo, como los hoteles y night-clubs”⁷⁹⁰. Dins d’aquest context, l’acció del Centro funcionava a molt petita escala; no sentia la necessitat de atreure als turistes oferint reclams com feien, aleshores, night-clubs i discoteques. “Las discotecas no eran competencia ya que empezaban a medianoche, más o menos cuando nosotros terminábamos y pocos de nuestros clientes frecuentaban discotecas”, diu Rita⁷⁹¹. Per això, bona part dels seus clients van ser públic resident a l’illa, tot i que el número d’estrangers: “Estaba dominado por el público de habla inglesa, mayormente americanos y un variopinto grupo de amantes de la guitarra”, afirma Arés⁷⁹². “Una media de cuarenta personas acuden diariamente al antiguo salón que perteneciera antaño al Cardenal Despuig, para disfrutar de toda la variedad de matices que virtuosos y artistas arrancan de las seis cuerdas. Tres cuartas partes son auditores mallorquines y españoles. El resto son extranjeros residentes en Mallorca”, especificava *Última Hora*⁷⁹³.
- Clima de continu intercanvi musical. El Centro permetia el contacte i la interacció de músics, independentment de la seva edat, nacionalitat o preferències musicals. Dins d’aquest clima de simbiosi entre públic i músics, la mateixa normativa de l’establiment era suficientment flexible com per permetre que qualsevol guitarrista o músic pogués tocar al seu escenari, sempre i quan demanés permís a la direcció i s’ajustés a les normes de la casa. “En la calidez de su ambiente cosmopolita se produjo un enriquecedor intercambio de conocimientos, experiencias y músicas, sin duda entre los intérpretes, pero también en el público”, escriu Carlos Agustín⁷⁹⁴. Cal destacar-hi la presència de gent que arribava a Mallorca i que visitava el Centro per fer-hi una actuació: especialment destacable són els marines de la VI Flota nord-americana, que molts d’ells portaren influències de la música nord-americana, com el blues o el folk.
- Ambientació intimista. Es rebutjà la modernitat que cercaven pràcticament tots els locals d’oci mallorquins, així que no es van dur a terme ampliacions o una renovació de la decoració per estar a la moda. No hi havia il·luminacions espectaculars, sinó llum tènue que reforçava el caràcter íntim

⁷⁹⁰ Entrevista a Rita Daviu. Realitzada el dia 11 d’abril de 2011.

⁷⁹¹ *Ibidem*.

⁷⁹² Entrevista a Toni Arés. Realitzada el 6 d’octubre de 2011.

⁷⁹³ *Última Hora*, 17 de juliol de 1974, p. 6.

⁷⁹⁴ Pròleg del disc *Centro de la Guitarra: from Bach to Blues*, signat per Carlos Agustín, p. 4.

del local. L'aforament era petit –sols 75 persones– la qual cosa feia que fos un espai reduït en contraposició dels espectaculars escenari d'algunes discoteques illenques. “El Centro era un lugar único, tanto por la decoración como por los personajes que lo frecuentaban”, segueix Arés⁷⁹⁵.

El Centro de la Guitarra va romandre actiu fins l'any 1983, tot i que el seu moment de màxim apogeu es concentra des dels inicis dels setanta fins la Transició: “A partir de ahí, todo cambió: los impuestos se pusieron por las nubes; los alquileres y gastos del mantenimiento y funcionamiento, también subieron. Además, se abrieron más tiendas de guitarras, o lo que es lo mismo, más competencia. Por eso, llegó el momento en el que el Centro no podía mantenerse por sí solo”⁷⁹⁶. La inestabilitat econòmica del negoci fa que la família Burr-Daviu hagi d'abandonar Mallorca a agost de 1982, deixant al músic Pepe Milan al capdavant del Centro de la Guitara a l'espera de que algú el comprés. “Como eran tiempos difíciles, nadie lo compró. Un año más tarde, lo cerramos”, sentència l'empresària catalana⁷⁹⁷.

No obstant, cal destacar que, malgrat les reduïdes dimensions del local, pel seu escenari hi passaren un número indeterminat d'artistes i espontanis que, possiblement, oscil·laria entre els 400 i els 500. Hi actuaren artistes de gran prestigi Tete Montoliu, David Russell, Davey Graham, Hilario Camacho, Max Sunyer, Joan Baptista Humet, Salvador Font “Mantequilla” o Manolo Bolao. També hi actuaren artistes mallorquins com Miquel Àngel Frau, Raphel Pherrer, Joan Bibiloni, Manolo Marí, Julia León, Marusa Cano, Toni Morlà, Apolònia “Polita” Pasqual, Bel Cerdà, Cosme Adrover, Francesc Soler, Isabel Rosselló, Joan Coll, Maria del Carme Puig, Sebastià Moner, Tolo Llompart o Tomeu Artigues. Així mateix, cal destacar que bona part dels artistes que hi actuaren eren d'origen anglosaxó: Bill Barber, Bill Furman, Bob Hobman, Bob Hart, Bob Masterson, Bruce Seattle, Dale Miller, Dave Woods, Dorothy Lerner, Eddy “Chopper” Evans, Eric Bibb, Eve Gibson, Graham Wade, Jack Winchester, James Town, Jeff Wallman, Jill Smith, Dennis Lakusta, Pat Stanley, Paul Gregory, Richard Brown, Peter Ball, Roy Murphy, Sharon Duane, Tim Weaver, Thomas Hartman, Tony McGill o Tod Lloyd, entre d'altres. També cal destacar-ne de japonesos (Atsumasa Nakarayashi, Ichiro Suzuki, Michiyasu Iwamura, Yasuhiro Itoyama) o argentins (Cacho Tirao, Carlos Lambertini, Jorge Cardoso).

Finalment, cal destacar les actuacions de bona part dels grups de folk que van sorgir des de finals dels anys seixanta cap a endavant: Euterpe, Boira, Driving Wheel, Riverside, Blau Fosc, Grupo Lema, Genia i Pepe, Sa Fonoïassa, Grup Born, Mate Amargo, Milán i Bibiloni, Moça,...

⁷⁹⁵ Entrevista a Toni Arés. Realitzada el 6 d'octubre de 2011.

⁷⁹⁶ Entrevista a Rita Daviu. Realitzada el dia 11 d'abril de 2011.

⁷⁹⁷ *Ibidem*.

5.6.3. L'època daurada de les revetlles i les festes patronals (1967-1969)

“Cada pueblo, cada villa, cada lugar de la geografía isleña tiene preparado su programa de festejos, en que lo cívico y lo religioso se enlaza en un todo que suele rematarse, al fin, con esa explosión pagana que denominamos “las verbenas”. Hoy y mañana, como ayer y la semana pasada, la geografía mallorquina registrará un aire festivo”.

Última Hora.

Les revetlles i les festes patronals –conegudes també com *verbenes*– van ser el darrer gran fenomen de la cultura musical mallorquina dels anys seixanta. Tot i que es celebraven a dècades prèvies coincidint amb la festivitat patronal del poble, comencen a ser realment transcendents a la dècada següent: especialment destacable és el tram final, de 1967 a 1969, uns moments de gran efervescència cultural que queden reflectits en els nombrosos concerts i espectacles musicals que es celebraren en els diferents pobles de l'illa i, fins i tot, les barriades de Ciutat. Especialment il·lustratives són les següents línies, aparegudes a les pàgines d'*Última Hora*:

“Desde las primeras semanas de mayo en los pueblos mallorquines arrancan estas celebraciones, festivas o feriales, que ya no cesarán hasta bien entrado septiembre. El santoral del calendario rige estas festividades en los pueblos de Mallorca y con una continuidad estival que no tiene prácticamente solución de continuidad. Cada pueblo, cada villa, cada lugar de la geografía isleña tiene preparado su programa de festejos, en que lo cívico y lo religioso se enlaza en un todo que suele rematarse, al fin, con esa explosión pagana que denominamos “las verbenas”. Hoy y mañana, como ayer y la semana pasada, la geografía mallorquina registrará un aire festivo (...) Existe una alegría sana, surgida del seno de la tierra, característica de esas fiestas patronales que jalonan los más señalados días del verano de Mallorca. La tradición no se pierde, más aún, parece que cada año se renueva con mayor dedicación. Aquí mismo, en Palma, que por su carácter de capitalidad y punto de concentración del momento evolutivo que vivimos en el país cabe suponer que debiera estar más allá de ciertos popularismos, las fiestas patronales –que siguiendo otra vieja y estimable tradición se convierten en “fiestas de barrio”– tienen una vigencia y aún una renovación anuales muy estimables. Si bien es cierto que en algunas barriadas estas fiestas de barrio han desaparecido, en otras renacen y en las de nuevo o renovado cuño surgen como una explosión de vitalidad popular. Basta ver esos “programas” que la prensa publica a diario para ver el entusiasmo y la entrega, con nervio popular, que tienen estas fiestas populares, que son características, sal y salero, “de l'agre de la terra”⁷⁹⁸.

Destaquem també aquests tres anys perquè fou quan la música jove assumí un paper preeminent dins d'unes celebracions marcades per la diversitat de la seva programació: jocs infantils, curses i gimcanes, homenatges a la tercera edat, misses, teatre a la fresca, exhibicions i concursos de tota casta... “A les revetlles d'aquesta època

⁷⁹⁸ *Última Hora*, 25 de juliol de 1970, pàg. 2

es procurava conjugar el gust de tothom i en un mateix vespre hom procurava mesclar estils diferents: música popular de Mallorca, cançó espanyola, cançó moderna i espectacles de varietats”, escriu Josep Maria Buades⁷⁹⁹. El mateix autor explica a *Intel·lectuals i producció cultural a Mallorca durant el franquisme (1969-1975)* el següent: “He pogut constatar que el pes de la propaganda franquista en aquest programes de festa és mínima. Pel general són programes en què predomina pura i exclusivament l'ànim lúdic i en els quals la política és absent”⁸⁰⁰. Dins d'aquest context cal destacar l'àcida reflexió que Gabriel Janer Manila feia des de les pàgines d'*Última Hora*:

“¿En qué consiste una fiesta popular? ¿Qué parte le corresponde al pueblo? ¿Hasta qué punto las fiestas populares o patronales se convierten en un instrumento de alienación colectiva manipulado por quienes manejan el cotarro de la politiquilla local, temerosos de perder su pequeña fuerza? ¿Qué tienen que ver con la realidad concreta de esta bendita tierra esas tremendas verbenas, por muy patronales que sean? (...) ¿Qué diálogo puede mantener con el pueblo un teatro estúpido y alienador como el que circula por ahí? ¿Qué pueden decirnos desde el escenario tres chicas en bikini? ¿Qué nos importan las martingalas pseudoeróticas de algún viejo verde? ¿Qué tienen que ver las exhibiciones de bailes regionales con nuestra propia entraña, con nuestra raíz profunda en la tierra y en la historia? Es la mediocridad llevada al pueblo para despistarle, para alienarlo, para domesticarlo. Son esas fiestas populares, a fin de cuentas, un ataque a nuestra dignidad”⁸⁰¹.

Dins d'aquest context, la contractació d'artistes i conjunts de renom, aptes per a tots els públics –principalment espanyols, a més– era vital a aquells moments, al suposar una eina promocional d'especial importància pel poble organitzador, però, alhora, una considerable font d'ingressos al tractar-se de concerts de pagament que es celebraven, bé a les principals places del municipi o bé a recintes tancats (teatres, auditoris o sales de festa de grans dimensions).

Certament, l'estudi d'aquestes celebracions està marcat per la manca d'informació i importants llacunes que impedeixen poder oferir una visió detallada: “És impossible elaborar un recull exhaustiu a causa de les característiques de les fonts. Alguns programes ni tan sols esmenten l'existència de verbenes, sense especificar els grups que hi actuaren, la qual cosa dificulta notablement el seu estudi”, afirma Margalida Pujals⁸⁰². No obstant això, a partir de les programacions oficials i dels anuncis apareguts a la premsa, a continuació oferirem un recull de les revetlles i festes patronals més destacades tant a Ciutat com la Part Forana, dins d'aquest marc temporal que va des del 1967 al 1969.

⁷⁹⁹ Buades i Juan, Josep Maria (2001): *Intel·lectuals i producció cultural a Mallorca durant el franquisme (1969-1975)*. Ed. Cort, Palma, p. 390.

⁸⁰⁰ *Ibidem*, pp. 387-388.

⁸⁰¹ *Última Hora*, 12 d'agost de 1974, p. 13.

⁸⁰² Pujals i Mas, Margalida (2002): *Oci als seixanta: música, cançó i sales de festa*. Cort, Palma, p. 156.

Alaró:

12/08/1967: Átomos 67, The Clints
13/08/1967: Los Beta, Los Xilvars
14/08/1967: Grupo 15, Los Sudistas
18/07/1969: Georgie Dann, Los Hits
19/07/1969: Los 5 del Este, Los Soul
20/07/1969: Los Zadis, Los 3 y 2 Group
14/08/1969: Los Belak, Expresión 5
15/08/1969: Los Condes, Los Olivers
17/08/1969: Z-66, Las Damas

Alcúdia:

28/06/1969: Los Pies Negros, Los Grins, Watt's Group
24/07/1969: El Harlem, Los Tamara
26/07/1969: Grupo 15, Los Belak

S'Aranjassa:

05/07/1969: Los Javaloyas, Los Intrusos, Gavan Group

S'Arenal / Ses Cadenes:

10/08/1969: Los Ángeles, Los Dogers.

S'Arrabal:

06/09/1969: Los 4 Ases, Los 4 de Mallorca
07/09/1969: Gavan Group, Los 5 Isleños

Artà:

06/08/1967: Los Beta, Los Pops, The Links, The King Combo Five
03/08/1968: Lumino-Plastic Musical, Claudia y Ramón, Orquesta Francisco Heredero
04/08/1968: Los Españoles, The King Combo Five
06/08/1968: Georgie Dann y su Conjunto, Orquesta Bernardo Bernardini
06/08/1969: Los Mustang, Los Bohemios
07/08/1969: Los Ros, Orquesta Maravella

Biniamar:

20/09/1969: Los Condes, S.N.5
21/09/1969: Z-66, Els Grins

Binissalem:

22/07/1967: Los Españoles, Los Rebeldes
23/07/1967: Grupo 15, Los Teix
24/07/1967: Los Beta, Los Grandes
25/07/1967: Los Javaloyas, Átomos 67
24/07/1968: Los Stop, Grupo 15

25/07/1968: Los Javaloyas, Los Macovals
26/07/1968: Los Talayots, Los Gritos
27/07/1968: Los Beta, Los Z-66
24/07/1969: Los Javaloyas, Los Olivers
25/07/1969: Z-66, Los Condes
26/07/1969: Los 5 del Este, Los Excelents
27/07/1969: Los Harlem, Los Macovals

Búger:

29/06/1967: Los Hawais, Luxor Combo, Toni Obrador
30/06/1967: Los Grandes

Bunyola:

20-22/09/1969: Los Javaloyas, Los Barones

Cala Ratjada:

16/08/1968: Os Duques, Los Vulcanics
17/08/1968: Los Beatles de Cádiz, Paquita Rico, Los Payos
15/08/1969: Z-66, Los Pokers
16/08/1969: Conchita Bautista, Los 3 de Castilla, Los Crocson, Franz Johan

Calvià:

22/07/1967: Manolo Escobar, Los Talayots, Los Telstars
23/07/1967: Los Javaloyas, Los Pekenikes, Rudy Ventura
24/07/1967: Los Bravos, Grupo 15, Los Tamara
25/07/1967: Los Beta, Los 3 de Castilla, Los Españoles, Las Siluetas
24/07/1968: Los Mustang, Los Beta, Los Gatos Negros
25/07/1968: Los Z-66, Rudy Ventura, Los Stop
27/07/1968: Los Javaloyas, José Guardiola, Los 4 Ros (substituïts per Los Flamings)
28/07/1968: Los Españoles, Los Talayots, El Harlem
24/07/1969: Los Canarios, Los Pop-Tops, Tony Ronald, Los Telstars
25/07/1969: Los Beta, Los Tamara, El Harlem
26/07/1969: Los Talayots, Los Ros, Los Hermanos Calatrava, Los 2 Españoles

Campos:

12/08/1967: Sis Son, Los 4 de Mallorca
13/08/1967: Los 5 Isleños, The Faiders, Los Gitanos
14-17/08/1968: Los Marshall's, Los Gitanos, The Faider's.

Capdellà:

23/07/1969: Los Beta, Grupo 15
24/07/1969: Los Ros, Los Folux
25/07/1969: Los Talayots, Expresión 5

Capdepera:

24/08/1967: Georgie Dann y su Conjunto, Los Cromáticos.

Coll d'en Rebassa:

17/07/1969: Georgie Dann, Los Naipes
18/07/1969: Los Stars, Los Solos
19/07/1969: Z-66, Los Massot, Los Hits

Colònia de Sant Pere:

15/08/1968: Els Mallorquins, Luxor Combo, The Elders, El Harlem

Consell:

24/08/1967: Grupo 15, Los Sudistas
26/08/1967: Los Telstars, Átomos 67
27/08/1967: Los Beta, Los Teix

Génova:

05/08/1967: Los Javaloyas, Los Grandes
02/08/1969: Expresión 5, Los Solos
03/08/1969: Luxor Combo, Los Folux

Esporles:

28/06/1968: Los Talayots, Grupo d' Art
29/06/1968: Los Beta
28/06/1969: Los Beta, Expresión 5
29/06/1969: Los Javaloyas, Expresión 5
30/06/1969: Grupo 15, Expresión 5
05/07/1969: Los Belak
14/08/1969: Los Valldemossa, Los Grins, Luxor Comb

Establiments:

19/07/1969: Los Belak, Los In
24/07/1969: Grupo 15, La Quinta Dimensión
26/07/1969: Luxor Combo, Expresión 5

Estellencs:

27/08/1967: Los Cipol, Los Royal
28/08/1967: Los Neptunos, Los Diablos Rojos

Es Fortí:

24/08/1968: Ina y sus Pioneros, Los River's Quartet
07/09/1968: Los Tequilas, Los Ray-Tsons

Felanitx:

26/08/1967: Los Pekenikes, Los Beta, Toni Obrador, Luxor Combo, Els Trovadors
27/08/1967: Los Javaloyas, Lone Star, Los Ciclones
28/08/1967: Los Telstars, Los Acroamas, Los Ciclones, Los Gitanos, Kiska
30/08/1967: Joan Manuel Serrat, Maria del Mar Bonet, Miquelina Lladó

02/09/1967: Los Españoles, Los Stop, Los Salvajes, Grupo 15
24/08/1968: Los Beta, Los Z-66, Los Talayots, Claudia y Ramon
25/08/1968: Los Javaloyas, Los 5 del Este, Els Trovadors
28/08/1968: Los Gitanos, Los 4 de Mallorca
31/08/1968: Massiel y su Orquesta, Grupo 15, Los 4 Ros
01/09/1968: Peret
23/08/1969: Los Pekenikes, Tony Ronald, Los Beta, Los Belak
24/08/1969: Los Javaloyas, Fórmula V, Els Trovadors
28/08/1969: Grupo 15, Los Solos, Voces Amigas
30/08/1969: Los Canarios, Los Pop-Tops, Los Ros, Expresión 5, El Harlem

Els Hostalets:

30/08/1969: Z-66, Los Zadis
31/08/1969: Los Pokers, Exoticos

Inca:

29/07/1967: Los Españoles, Átomos 67
30/07/1967: Los Javaloyas, Los Telstars
28/07/1968: Los Z-66, Grupo 15
29/07/1968: Los Beta, Los Talayots
30/07/1969: Los Condes, Los Tamara
31/07/1969: Los 5 del Este, Los Olivers
01/08/1969: Los Massot, Latinos 69

Lloret de Vistalegre:

05/08/1967: Los Intrusos, Los Topos

Llubí:

1-2/08/1969: Los Beta, Los Vulcanics, Los Romantics Boys

Llucmajor:

05/08/1967: Los Españoles, Los Telstars
06/08/1967: Grupo 15, Los Foxters
10/08/1969: Los Kiwis, Orquesta Bahia

Manacor:

24/07/1967: Los Bohemios, Los Intrusos
24/07/1968: Los Javaloyas, Luxor Combo
25/07/1968: Belak 67, The Eiders
24/07/1969: Los Beta, Los Ros
26/07/1969: Los Beta, Los Telstars

Maria de la Salut:

08/09/1969: Z-66, Los Olivers, Las Damas

Montuiri:

19/08/1967: Los Stops, Los Bohemios
23/08/1967: Georgie Dann y su Conjunto, Los Ciclones
23/08/1969: Los Massot, Revelación Soul
24/08/1969: Expresión 5, Los 3 y 2 Group
25/08/1969: Los Ringos

Muro:

24/06/1967: Los Beta
23/06/1968: Los Romantics, Los Watusi, Romeo Z

Palma Nova:

09/08/1968: Los Rombos, Los Condes, Los del Sol
10/08/1968: Miguela Lladó, Marian Alberó, Joan Ramon Bonet, Gerard Matas.

Pla de na Tesa:

18- 25/08/1968: Jaguar's Group, Los Gritos
17-25/08/1969: Los Talayots, Los Zafiro
13/09/1969: El Harlem, Els Grins
14/09/1969: Los Folux, Los Gitanos

Petra:

21/07/1967: Los Ginebirds
22/07/1967: Los Hawakiki, Los T.R.5
19/07/1969: Los Beta, Expresión 5
20/07/1969: Los Talayots, El Harlem

Poble Espanyol

22/06/1968: Manolo y Ramón (Dúo Dinámico), Luis Aguilé y su Conjunto, Conchita Bautista, Bonet de Sant Pere, Los Massot, Los Dinos
23/06/1968: Joan Manuel Serrat, Antoni Parera Fons, Maria del Mar Bonet, Tete Montoliu, Marian Alberto, Conjunto 2 1 (nit especial de la Nova Cançó).
29/06/1968: Richard y sus Bambucos, Bonet de Sant Pere, Los Vulcanics, Los Dinos.
06/07/1968: Juan y Junior, Bonet de Sant Pere, Los del Sol, Los Flinstones, Los Dinos
07/07/1968: Bonet de Sant Pere, Los Petirrojos, The Excellents, Los Dinos
13/07/1968: Los Brincos, Adam's Group, The Sirocco's
17/07/1968: Los Beatles de Cádiz, Fórmula V, The Sirocco's
18/07/1968: Los Calafats, The Sirocco's, Los Pankies
19/07/1968: The Sirocco's, Los Pankies
20/07/1968: Los Canarias, Los Santos, The Sirocco's
26/07/1968: Latin Combo, The Sirocco's
27/07/1968: Los Top Pops, Latin Combo, Los Payos
03/08/1968: Los Mustang, Los Sirex, Latin Combo, The Sirocco's
06/08/1968: Los Ángeles, Latin Combo, The Sirocco's
10/08/1968: The Explossion, Latin Combo, The Sirocco's
17/08/1968: Los Saratoga, Latin Combo, The Sirocco's

24/08/1968: Manolo Escobar
31/08/1968: Los Pasos, Latin Combo, The Sirocco's
14/09/1968: Henry and The Seven
10/08/1969: Peret y sus Gitanos

Pollença:

03/08/1968: Los Javaloyas, El Harlem
04/08/1968: Los Talayots, Grupo D'Art
02/08/1969: Los Xilvars, Los Pokers, Los Ángeles
03/08/1969: Z-66, Los Xilvars

Pont d'Inca:

15/08/1969: Revelación, Los Zadis

Porreres:

25/08/1967: Los Oveños
26/08/1967: Los S.N.5, Los Quijotes
27/08/1967: Los Excelentes, Los Quijotes
24/08/1968: Los Príncipes, Los Quijotes
25/08/1968: Ina y sus Pioneros, Els Mallorquins, Aires de Montanya de Selva
26/08/1968: El Harlem, Los Quijotes
31/08/1968: Los Marshall's, Los Espectros
24/08/1969: Los 5 Ases, Los F5
25/08/1969: Los Quijotes, Los S.N.5
26/08/1969: Los Talayots, Los Quijotes
06/09/1969: Orquesta Bahia, Los Quijotes

Port d'Andratx:

14/08/1968: Los Massot, Ina y sus Pioneros
15/08/1968: Olga Keiss Orquesta, Luxor Combo
16/08/1968: Los Pokers, aires de Montanya de Selva
17/08/1968: Los del Sol, Los Pankies
18/08/1968: El Harlem, Los Gritos

Portocristo:

09/08/1969: Los Xilvars, Los Folux
14/08/1969: Los Talayots, El Harlem
16/08/1969: Grupo 15, Los Dogos

Pòrtol:

01/06/1969: Los 5 del Este, Milord's Group

Portopí / El Terreno:

01/09/1967: Los Z-66, Los Chers, Los Flintstones, Bernardini y Richard
02/09/1967: Los Z-66, Los Chers, Los Flintstones, Bernardini y Richard

Puigpunyent:

14/08/1969: Los Pops, Los Zadis

16/08/1969: S.N. 5, Los Astros

Sa Pobla:

24/07/1967: Los Españoles, Los Nómadas, Los Hawais

25/07/1967: Los Tamara, Los Bohemios

24/07/1968: Los Beta, Claudia y Ramón

25/07/1968: Los 4 Ros, Los Massot, Grupo 68, Top Show

24/07/1969: Los 5 del Este, Z-66, Grupo 68

26/07/1969: Los Condes, Los Olivers, Los Hawais

Sant Joan:

26/08/1967: Grupo 15, Richard y sus Bambucos

27/08/1967: Los 5 del Este, Los Acroamas

30/08/1969: Los Álamos, Revelación V, Los Macovals

31/08/1969: Los 3 y 2 Group

Sant Llorenç des Cardessar:

10/08/1967: Los Tamara, Grupo 15

11/08/1967: Los Tamara, Los Papagayos Azules

12/08/1967: Sakamoto, Los Españoles

09/08/1969: Los Ros, Los Tamara

10/08/1969: Grupo 15, Los Tamara

Sant Matgí:

17/08/1968: Los Gritos, Los Fetratels, The Indian Black

Santa Margalida:

02/09/1967: Los Españoles, Los Watusi

03/09/1967: Los Brincos, Los Javaloyas

24/08/1968: Raphael, Los Massot, Los Dogos

31/08/1968: Los Beta, Los Españoles

01/09/1968: Grupo 15, Richard y sus Bambucos

20/07/1969: Los Barones, S.N. 5

06/08/1969: Formula V, Los Romantics, Los Condes

07/08/1969: Salomé, Los Olivers, Almas de Fuego, Majórica

Santa Maria del Camí:

18/07/1969: El Harlem, Los Folux

19/07/1969: Los Condes, Los Pokers

20/07/1969: Z-66, Expresión 5

Santanyí:

25/07/1969: Los Beta, Els Trovadors

26/07/1969: Los Javaloyas, Els Trovadors

Selva:

12/08/1967: Grupo 15, Los Beta
13/08/1967: Los Xilvars, Los Chungos
08/08/1968: Ina y sus Pioneros, Los Xilvars
10/08/1968: Luxor Combo, Los Xilvars
11/08/1968: Los 5 del Este, Los Xilvars
09/08/1969: Master's, Los Pioneros
10/08/1969: Los Javaloyas, Los Xilvar's

Sencelles:

12/08/1967: Los Santos, Los Bohemios, Sermón y su Conjunto
13/08/1967: Los Santos, Los Bohemios, Sermón y su Conjunto

Ses Salines:

19/08/1967: Átomos 67, The Clints
20/08/1967: Grupo 15, Los Sudistas
23/08/1967: Luxor Combo, Los Victors
22/08/1969: Los Condes, Los Barones
23/08/1969: Los David's, Los Barones

Sineu:

12/08/1967: Los Bohemios, Cristobal y su Conjunto, Bohio Quartet
14/08/1967: Los Bohemios, Vicente Spert y Conjunto, Livia, SM5
15/08/1967: Los Pops, Vicente Spert y Conjunto
16/08/1967: Los Pops, Los Telstars, Bohio Quartet
15/08/1968: Los Kiwis, Vicente Spert y su Conjunto
16/08/1968: Los Leaders, Creación Group
17/08/1968: Los Kiwis, Creación Group
15/08/1969: Los Bohemios, S.N. 5
16/08/1969: Los Barones, Los Condes, Tony y sus Isleños

Sóller:

23/08/1967: Los Ginebirds, Los Diablos Rojos
24/08/1967: Los Ginebirds, Los Royal
25/07/1969: Los Javaloyas
26/07/1969: Los Tamara
27/07/1969: Los Javaloyas, Los Tamara

Son Ferriol:

30/08/1969: Luxor Combo, Los Ases
31/08/1969: Los Canarios, Los Grins, Los Solos

Son Rapinya:

25/08/1967: Wilson Picket's Group, The Links, Luxor Combo
23/08/1969: Los Zadis, The Exotics
24/08/1969: Los Pokers, The Exotics

Son Roca / Son Anglada:

12/08/1967: Georgie Dann y su Conjunto, Los Krockers
13/08/1967: Los Valldemossa
14/08/1967: Los Massot, Cristobal y su Conjunto
14/08/1969: Los Temps
16/08/1969: Los Solos

Son Sardina:

06/09/1969: Z-66, Los Barones

Son Servera:

24/06/1967: Los Valldemossa, Los Javaloyas, Orquesta Janio Martí
25/06/1967: Orquesta Janio Martí, Quique Roca y su Conjunto
22/06/1968: Tony Ronald y su Conjunto, Janio Marti, Hermanas Ros
23/06/1968: Grupo 15, Los 5 del Este

Valldemossa:

24/08/1968: Los 5 del Este, Harlem
25/08/1968: Folk 5, Los Gitanos Polinai, Los Jerezanos
27/07/1969: Z-66, Los Safires

Villafranca de Bonany:

29/07/1967: Georgie Dann y Su Conjunto, Grupo 15, Els Mallorquins
30/07/1967: Richard y sus Bambucos, Los Pops, Els Mallorquins
02/08/1969: Z-66, Los Barones
03/08/1969: Los Condes, Els Mallorquins
15/08/1969: Revelación, Los Zadis

5.6.4. Música 68: el gran festival que no fou.

“Por toda Europa aumenta la excitación respecto a Música 68, que ya está siendo objeto de la aclamación general como el punto culminante del año de jazz y pop (...). Se está preparando equipo de alumbrado y de proyectores por detrás, junto con un sistema de grabación, mezcla y amplificación sonoras que convertirá a la plaza de toros en la sala al aire libre más moderna y perfecta de Europa”.

Última Hora

L'estiu de 1968 Mallorca va viure amb gran expectació l'anunci d'un esdeveniment insòlit que, ben aviat, va mobilitzar tant a la premsa com a tots els amants de la música: el festival Música '68. A finals de gener d'aquell any, el setmanari anglès *Melody Maker* publicava una notícia on es comentava la possible celebració d'un festival anomenat First World Festival Of Jazz and Popular Music a la Plaça de Toros de Palma, del 22 al 27 de juliol. Darrera de la seva organització hi havia una promotora anglesa anomenada Music Festival Productions que, associada als músics Ronnie Scott i

Peter King, posà en marxa l'idea de celebrar a l'illa un espectacle musical de grans dimensions⁸⁰³.

Última Hora fou la primera publicació local en informar als mallorquins d'aquest rumor, especulant que al festival hi participarien “estrellas británicas, francesas, españolas, alemanas y norteamericanas”, avançant alguns noms dels primers artistes confirmats, com és el cas de George Fame, Scott Walker, Ronnie Scott i Pete King⁸⁰⁴. Posteriorment, la notícia s'amplia amb informació directa des de Londres, donant-se per segura la participació d'artistes de renom internacional: “Entre los artistas que citan como seguros para intervenir en dicho festival figuran Donovan, Eric Burdon and The Animals, The Byrds, etcétera. Se dan como muy posibles Lulú, Julie Felix y el grupo lanzado recientemente por Los Beatles, Graperfruit. También como seguros ya figuran Gene Pitney, Scott McKenzie, George Fame, Jimi Hendrix, Peret, Los Pekenikes y Ronnie Scott”⁸⁰⁵.

Es tractava d'un cartell de gran importància: al capdavant hi havia dos dels cantautors que abanderaven el moviment hippie, de plena actualitat a aquells moments: Donovan i Scott McKenzie. D'altra banda, també hi podíem trobar, entre d'altres, grups de fama internacional com The Byrds o The Animals, o un nou revolucionari de la música com el guitarrista Jimi Hendrix. Així doncs, es va establir un calendari d'actuacions per les sis nits del Música '68.

Dilluns 22 de juliol: Jimi Hendrix, Eric Burdon & The Animals, The Byrds, Graperfruit, Los Pekenikes, Ronnie Scott's Orchestra. Hep Stars. Posteriorment, al mes de juny, s'afegiren dues confirmacions més: Emperor Rosko i Lulu.

Dimarts 23 de juliol: The Ofarims (també anunciats com Esther and Abi Ofarim), Françoise Hardy, Georgie Fame, Tim Rose, Cleo Laine & Johnny Dankworth, Ronnie Scott's Orchestra. Articles posteriors confirmen la presència de Rita Pavone per aquesta jornada, com a darrera incorporació al cartell⁸⁰⁶.

Dimecres 24: Donovan, Incredible String Band, Blossom Hearie, Peret, Julie Fell, Ronnie Scott's Orchestra. Es confirmaria també la presència de Blossom Dearie i Brook Denton.

Dijous 25: Count Basie & His Orchestra, Dutch Swing College. Posteriorment, a juny, es tanca la programació del dia incloent a Beryl Bryden, Maynard Ferguson, Salina Jones, Jon Hendricks, Bill Evans, Trio Roland Kirk Quartet.

⁸⁰³ *Billboard*, 1 de juny de 1968, p. 50-54.

⁸⁰⁴ *Última Hora*, 29 de gener de 1968, p. 14.

⁸⁰⁵ *Última Hora*, 27 de febrer de 1968, p. 15.

⁸⁰⁶ *Última Hora*, 15 de juny de 1968, p. 16.

Divendres 26: Gene Pitney, Marian Montgomery & Laurie Holloway, Trio Tages, Ronnie Scott's Orchestra. Posteriorment es confirma la incorporació del francès Gilbert Becaud al cartell⁸⁰⁷.

Dissabte 27: Sandie Shaw, Scott Walker, The Poddiers/Peddiers, Ronnie Scott's Orchestra. A juny també es confirmaren The Tremeloes.

El prestigi i rumors sobre el festival augmentaren quan, a març, la premsa publica el rumor de la possible confirmació de Tom Jones al cartell de Música 68. “Es muy posible que Tom Jones sea incluido en la gran selección de famosas estrellas de la canción que tomaran parte en el gran festival de música moderna a celebrar en nuestra plaza de Toros (...) Su mánager, Gordon Mills, ha manifestado que todo depende de una serie de “cosas” como compromisos contraídos con anterioridad y dinero”⁸⁰⁸. A la possible actuació de Tom Jones se li afegirien altres artistes que, segons la premsa del moment, estaven a punt de ser confirmats, com Ray Charles, Ella Fitzgerald, Charles Aznavour i Los Bravos, entre d'altres⁸⁰⁹. També es parlà de la incorporació al cartell dels mallorquins Z-66, del que es diu que “probablemente (...) como ya dijimos días atrás tuvo proposiciones para tomar parte en la gala inaugural”⁸¹⁰. Sense oficialitzar-se, també cal destacar els rumors d'una possible actuació dels anglesos Dave Dee, Dozy, Beaky, Mick & Tich.

Paral·lelament, també s'havia fet públic que els preus fixats per a les entrades oscil·laven entre 200 i 600 pessetes per a les entrades de pista, mentre que de 100 pessetes per les grades. També s'especifica que, “para la gala final del sábado regirán precios especiales, algo más crecidos que en los días anteriores”⁸¹¹. Per contribuir a la promoció d'aquest gran espectacle, un equip del canal anglès ITV es traslladà a Palma per enregistrar un anunci de quaranta segons amb un pressupost de 334.000 pessetes. El seu director, mr. Pousie, explicava de la següent forma l'argument de l'espot a les pàgines de *Diario de Mallorca*: “Se supone que un matrimonio joven ha ganado un concurso patrocinado por una poderosa firma de bebidas alcohólicas, cuyo premio consistía en un viaje a Mallorca para asistir a las seis galas de Musical 68. La cámara recoge su llegada al aeropuerto de Palma: inmediatamente después se les ve asomados en un balcón del hotel donde se hospedan, que será el Meliá de Mallorca, y con el zoom de la cámara, la imagen se aproxima a ellos hasta obtener un primerísimo plano. La última secuencia recoge un momento en que ambos están bañándose en la piscina del hotel”⁸¹².

⁸⁰⁷ *Última Hora*, 15 de juny de 1968, p. 16.

⁸⁰⁸ *Última Hora*, 20 de març de 1968, p. 15.

⁸⁰⁹ *Última Hora*, 11 de maig de 1968, p. 6.

⁸¹⁰ *Última Hora*, 18 de maig de 1968, p. 6.

⁸¹¹ *Última Hora*, 2 d'abril de 1968, p. 15.

⁸¹² *Diario de Mallorca*, 21 de febrer de 1968, p. 7.

L'equip de so que s'anava a instal·lar a la Plaça de Toros de Palma estava valorat en més de 35.000 lliures de l'època; del sistema d'iluminació i efectes s'encarregaria la reputada empresa nord-americana Mole-Richardson⁸¹³. Segons *Última Hora*, el muntatge escènic també inclouria un set de filmació: "Todas las galas serán filmadas y grabadas íntegramente para una venta posterior de dichas cintas a diversas televisiones mundiales. No cabe duda de que este acontecimiento tendrá amplia repercusión y por tanto supondrá un enorme medio para promocionar el nombre de Mallorca"⁸¹⁴. A juny, a poc més de un mes de la celebració d'aquest esdeveniment, tot semblava marxar sense cap problemes

"Por toda Europa aumenta la excitación respecto a Música 1968, que ya está siendo objeto de la aclamación general como el punto culminante del año de jazz y pop. Aumenta incesantemente la lista de los artistas que participarán en este acontecimiento monstruoso, previsto para el 23 al 27 de julio en el gigantesco ruedo taurino de Palma de Mallorca, que tiene una capacidad de 17.500 plazas. Los agentes de viajes de todo el continente están recibiendo material publicitario, folletos, pasquines, etc. para distribuirlos a sus clientes y ya hay gente que está comprando sus billetes para asegurarse de que contarán con una plaza en este impresionante festival. Ya ha comenzado el trabajo en fábricas de Inglaterra y España para construir un escenario giratorio de 13 metros, con un sistema de iluminación en forma de teja de aluminio de 21 metros. Se está preparando equipo de alumbrado y de proyectores por detrás, junto con un sistema de grabación, mezcla y amplificación sonoras que convertirá a la plaza de toros en la sala al aire libre más moderna y perfecta de Europa"⁸¹⁵.

No obstant, tot i que el setmanari anglès *News Musical Express* tornava a confirmar la celebració de Música '68, a mitjans de juny comencen a sorgir els primers indicis de que el festival corria el risc d'esser cancel·lat. "Hay rumores que dejan en la duda si este super anunciado proyecto será realidad. Mientras en Palma se afirma que "no hay ná de ná" e incluso se dice que los organizadores, o al menos los que dieron la cara como tales, han desaparecido o no dan nuevas señales de que el festival siga adelante", llegim a *Última Hora*⁸¹⁶. Sense comunicat oficial, sense cap anunci, sense cap explicació informació detallada al respecte, el festival Música '68 simplement no es va celebrar. En un clima d'absolut silenci, la promotora Music Festival Productions va fer marxa enrera i cap dels periodistes o cronistes de l'època recorden la raó exacta de perquè no es va dur a terme aquest gran festival. "No recuerdo ese festival ni porque no se celebró. Aunque, con la envergadura del caché de todos esos participantes, no es de extrañar que no salieran las cuentas"⁸¹⁷. Així doncs, hi ha la possibilitat de que el

⁸¹³ *Última Hora*, 17 de juny de 1968, p. 16.

⁸¹⁴ *Última Hora*, 11 de maig de 1968, p. 6.

⁸¹⁵ *Última Hora*, 24 de maig de 1968, p. 17.

⁸¹⁶ *Última Hora*, 17 de juny de 1968, p. 16.

⁸¹⁷ Entrevista a Miguel Soler. Realitzada el dia 22 de febrer de 2011.

pressupost se l’hi hagués anat de les mans a l’empresa organitzadora o, simplement, que es va intuir que no seria rendible a nivell econòmic. Sigui com sigui, d’haver-se celebrat, Música ‘68 hagués pogut esdevenir un dels capítols més importants de la música contemporània a Mallorca.

5.6.5. Dels night-clubs a les primeres discoteques.

“Es la nueva industria local que progresa y se hace fuerte (...) En lo frívolo –nos guste o no– se apoya una columna importante de la industria isleña. De la misma forma que otras ciudades tienen fábricas de chorizo, aquí –con la misma honradez– tenemos complejos creadores de esparcimiento, de disipación si se quiere, alegría loca y hasta inconsecuente. Pero es lo que nos ha tocado en el reparto de especialidades del país. Bien que nos va, y que sea por muchos años”.

Última Hora

La segona meitat dels anys seixanta suposà una remodelació radical dels locals d’oci nocturn a Mallorca: dins d’una conjuntura sociocultural cada cop més complexa, les sales de festa anaren diversificant-se i donant pas a nous espais i a noves formes d’entendre la nit mallorquina. Aquesta fou dominada per les sales de festa amb llarga tradició (Tito’s, Rosales, Cortijo Vista Verde) o espais de nova creació, com Tagomago o Zhivago, que van saber captar l’atenció del jovent incloent a la seva programació nits dedicades als nous estils musicals com el beat, el pop i el rock. Això provoca que els espais eminentment clàssics, com Rosales, s’haguessin de modernitzar a marxa forçada, alternant nits a ritme de pasdoble amb altres de beat purament anglosaxó.

S’ha d’entendre, doncs, que el turisme estava canviant i que, per això, alguns locals han de començar a adaptar-se a la nova demanda d’un públic jove i, sobretot, modern. Però, la resposta a aquesta varietat de públic va que la capital mallorquina sigui testimoni de l’aparició d’una sèrie de sales de festa pràcticament pioneres a l’Estat fins el punt de ser considerades l’embrió de les grans discoteques que protagonitzarien la crònica musical dels anys setanta: noms com Haima, Toltec, Sloopy’s i, sobretot, Sgt. Peppers i Barbarella, van fer de Palma un dels principals centres de la vida nocturna a Europa. “La decadencia de las salas de fiesta comenzó coincidiendo con el auge de las discotecas”, matisa Miguel Soler. “Sin embargo, éstas no surgieron en todo su actual potencial de buenas a primeras”⁸¹⁸.

Tal vegada, s’hauria de prendre com a punt de partida l’aparició del Club Saint Tropez l’any 1957; situat al carrer Calvo Sotelo de Sant Agustí (Cas Català), es tractava d’un espai per a la clientela estrangera que demandava la música de chansonniers com Sasha Distel, Gilbert Becaud o Maurice Chevalier. Tot i les seves reduïdes dimensions, es tractava d’un local al corrent de les noves modes europees fins el punt de resultar la primera sala de festa de Mallorca on s’escoltà música en disc, com es faria anys després a les discoteques: “Recordemos aquel minúsculo “Saint Tropez”, que fue auténtico

⁸¹⁸ Soler, Miguel (1998): *Ayer, cuando éramos jóvenes*. Ed. Ingrama, Inca, p. 145.

precursor de esta modalidad de bailar con discos. Recordemos aquel “pick up” sobre el mostrador”, llegim al *Baleares*⁸¹⁹.

No obstant, la primera sala de festes que començaria a diferenciar-se de la resta fou el local palmèsà Haima. Originalment batejat amb el nom de Dancing Haima a imitació d’altres espais pioners a Ciutat –Dancing California, Dancing Chumbo, Eva Maria Dancing i, especialment, el Dancing Calipso del carrer Apuntadores– aquest local estava situat dins les instal·lacions de l’antic edifici Príncipe Alfonso, just al costat del Palau de Marivent, a Cala Major. Inaugurat la nit del 18 d’abril de 1965 amb l’actuació del conjunt de Bernardo Bernardini, Haima, propietat de l’empresari anglès Peter Boyd, era un espai modest en comparació a Tito’s o Tagomago, però va saber diferenciar-se gràcies a la seva decoració d’estil àrab, aleshores única a l’illa. Tant la seva publicitat, resumida amb les paraules “Alegría, diversió, colorido”, com els preus populars (entrades a partir de 50 pessetes) van connectar ràpidament amb la joventut illenca, sobretot quan a partir d’agost d’aquell mateix any Haima organitzà les gales “Liverpool Sound” amb les actuacions de grups com Mike & The Runaways, Los Tiffons, o Lee Grant & The Capitols.

L’aparició de Haima a la nit mallorquina obre una nova etapa per la inversió empresarial, la qual cosa queda reflectida en la inauguració de noves sales de festa que engrandeixen l’oferta de l’oci nocturn palmèsà. El 19 de juny de 1965 s’obre Orfeo Gogó, situat a l’Hotel Orfeo, el primer night-club mallorquí en incloure tarimes elevades on la gent pogués ballar. Pel seu escenari hi passarien Los Telstars, Los 5 del Este, els madrilenys Los Sonor, Quinteto HI-FI, Los Santos, Luxor Combo, Grupo 15, Los Talayots, Los Ros, Mallorca Boys o Los Stoppers, entre d’altres. L’1 de juliol d’aquell mateix any fou inaugurat El Barco⁸²⁰, un local emblemàtic de la Plaça Gomila que, de forma diària, ofería dues gales juvenils: sessió de tarda de 19:00 a 22:00 h. (35 pessetes) i sessió de vespre 22:00 h a 3:00 h (75 pessetes). Se’l va anunciar com “Lo más nuevo y más atractivo en Mallorca”, i de fet, fou el primer local que inclou a la seva publicitat “estéreo discoteca”, malgrat la seva oferta es centrés en oferir actuacions en viu, i no escoltar música reproduïda directament d’un disc, com es faria posteriorment a les discoteques. Cal destacar que la seva publicitat un missatge renovador, insòlit a la Mallorca d’aleshores: “No se exige corbata ni chaqueta”.

Al dia següent, al barri de Santa Catalina de Palma, obre Jartan’s (anomenat inicialment Jartan’s Club), autoproclamat a la publicitat com “el primer y único music-hall en España”. Situat al carrer Dameto a l’emplaçament de l’antiga Sala Ibiza, s’inaugurà amb l’espectacle de revista Fantasia Latina i el show de les orquestres Latin Combo i Arturo Fornés. La premsa no va romandre indiferent davant l’aparició d’aquesta nova sala de festes.

⁸¹⁹ *Baleares*, 13 de juliol de 1969, p. 17.

⁸²⁰ Va rebre aquest nom pels seus motius mariners. Toni Morlà escriu: “Estava ubicada dins un carreró estret i decorada amb ormeigs de caire mariner: timons, xarxes, rems, etc”. Morlà, Toni (2001): *Memòries d’un brusquer: diccionari dels anys 60 i 70*. Ed. Clayton’s Book S.L, Palma, pp. 41-42.

“Ayer se abrió El Barco: hoy abre Jartan’s. Dos nuevas pistas para bailar en la ciudad, dos locales flamantes para que la gente se divierta, beba champán, conozca a la gracia del music-hall y esté al corriente de los nuevos ritmos. Es la nueva industria local que progresa y se hace fuerte. De la misma forma que en Bilbao significaría mayor nivel la inauguración de un nuevo alto horno o en Logroño una nueva fábrica de pastillas de café con leche, en Palma ha de ocurrir algo similar ante la realidad de dos sucesos como los que comentamos, aparentemente frívolos, para algunos poco serios y para una mayoría productores de algo que no es de primera necesidad. Error de errores, desde luego. En lo de frívolo –nos guste o no– se apoya una columna importante de la industria isleña. De la misma forma que otras ciudades tienen fábricas de chorizo, aquí –con la misma honradez– tenemos complejos creadores de esparcimiento, de disipación si se quiere, alegría loca y hasta inconsecuente. Pero es lo que nos ha tocado en el reparto de especialidades del país. Bien que nos va, y que sea por muchos años. Por todo esto, el hecho de que de repente aparezcan dos nuevas pistas para bailar en dos esquinas ciudadanas ha de constituir algo que se mire con respeto e incluso con satisfacción (...) No es una tontería, no. Es el auge de nuestra capacidad de producción, es el progreso constante en la posibilidad de ofrecer nuestros productos”⁸²¹.

Jartan’s va cercar una programació variada per tal d’atreure l’atenció del públic jove; per això, començà a deixar de banda el dancing-hall i la revista per oferir concursos musicals com el trofeu Guitarra d’Or (juliol-octubre de 1965) per on van passar algunes de les bandes mallorquines més destacades de la seva generació (Los Runaways, Los Pops o Los Bohemios) així com alguna atracció internacional (els anglesos The Capitols). Posteriorment, passaren pels seus escenaris Raphael, Nella Colombo, Los Watusi, Los Massot, Los Sirex, l’anglesa Candy Johnson & The Exciters, Peret, Duo Dinámico, Salomé, Franciska, Los Juncales, Luis Aguilé, Carlos Acuña, Antoni Parera Fons, Los Brincos, els anglesos The Fabs, Juan y Junior, Los 3 Sudamericanos, Valen, Rocío Jurado, Los Mustang, Los Javaloyas, Los Aguacates, Los Califas, Marifé de Triana, Les Surfs, José Guardiola, Massiel o Los 4 de Mallorca, entre d’altres.

La bona ratxa d’aquell estiu segueix. El 14 de juliol s’inaugurà La Babalú a Ca’n Pastilla; segons la seva publicitat, era una “discoteca con las últimas novedades de América y Europa”. Els seus directors, els germans londinencs Peter y Bryan Newman, ja dirigien tres sales de festa a la capital britànica i cercaven expandir el seu negoci a nivell internacional muntant aquesta quarta sala de festa a Palma. A la gala inaugural hi tocaren els caribenys Steel Band & Limbo, procedents de Trinidad, alternant amb Los Casanovas que aquell dia actuaren amb el vocalista Tony Obrador al capdavant. A la crònica de la seva inauguració llegim: “Fue apertura de una vez, sin protocolo: se abrieron las puertas y, hala, a entrar gente. La Babalú ha quedado francamente bien, decorado sencillo pero con buen gusto, excelente iluminación y perfecto equipo de sonido (...) La Babalú está dirigida hacia ese público joven que llena aquella zona

⁸²¹ *Última Hora*, 2 de juliol de 1965, p. 4.

turística en verano: espíritu deportivo y comodidad”⁸²². A més, el local incorporà novetats, com el recurs d'utilitzar atractives cambres per tal d'atreure –i fidelitzar– el públic masculí:

“Lo nuevo de La Babalú está en el personal que compone el servicio. Nada de camareros masculinos: chicas guapas, ágiles, con pantalones que les permitan moverse entre las mesas sin que vuelen vasos. Es un detalle que incluso aquí llama la atención. Ayer, apertura flamante, el equipo todavía no estaba completo, pero conocimos a Vivi, Helen y Dany, danesa, inglesa y francesa respectivamente. Se les unirán dos compañeras, una alemana y una española, y ellas serán las encargadas de que no se queden sin beber los quinientos clientes que puede albergar el nuevo local. No tienen experiencia en este trabajo, pero se nota que aprenderán rápido. Son listas, además de guapas, y si su ejemplo cunde, pueden ayudar a resolver el problema en nuestra industria”⁸²³.

La Babalú, a imitació d'altres locals palmesans, començà a incloure a dintre de la seva programació gales dedicades a la joventut: la primera d'elles fou el 22 d'agost, incloent Los Casanovas amb Tony Obrador, Los Runaways o els anglesos The Ronnie Donn Quartet, entre d'altres.

Aquell estiu de 1965 també es produeix la reforma de Big Apple, un negoci situat a L'Arenal que es remunta a 1957, i que amb la gestió del berlinès Frank Frühlich –resident a Mallorca des de l'any 1963– adopta un nou rumb més modern, específicament dedicat al món dels joves. El local s'especialitzà en oferir música en viu a diari, fins les 3:00 h. de la matinada, amb actuacions de grups locals, com Los Pops o Los Condes, dues formacions molt habituals damunt del seu escenari. Apareixen aquell mateix any altres night-clubs que incorporaven, en major o en menor mesura, aspectes renovadors en la línia dels nous locals inaugurats al llarg de la temporada: El Sapo (Can Pastilla), Aloha 2 (Can Pastilla), Bacomo (Palma⁸²⁴), Bukauu (Palma), Cleopatra (Calvià), Pago Pago (Can Picafort), Cova Roja (Port d'Andratx) o La Cueva (Port d'Andratx), entre d'altres. També cal destacar la inauguració de dos espais importants a la Part Forana com foren Son Amar (Bunyola) i Centre Recreatiu Municipal (Selva) i que, a la seva manera, diversifiquen les possibilitats d'oci a Mallorca.

L'agost de 1965, la revista madrilenya *Triunfo* publicava “Mallorca, además del turismo”, un reportatge de José Monleón. Al seu tram final, “Palma de noche”, el periodista arribava a una significativa conclusió: la divisió de les sales de festa palmesanes en dos grans ambients. Sales com Rosales, Tagomago o Jack el Negro acollien a un públic més madur, presumiblement d'un estatus econòmic superior al jovent que acudia en massa a Rodeo, Whisky A Go-go o l'Índigo. “Si el orden

⁸²² *Última Hora*, 14 de juliol de 1965, p. 5.

⁸²³ *Ibidem*.

⁸²⁴ A forma d'anècdota, Bacomo agafà el seu nom amb la primera síl·laba del llinatge dels tres socis inversors: Barceló, Company i Monreal.

económico de los turistas –argumentava Monleón– ha hecho de la vida nocturna de Palma una gran oficina, la ‘nueva edad’ de una gran parte de los mismos ha determinado la existencia de nuevos centros de diversión. Por ejemplo, antes todos los locales buscaban ‘vistas sobre la bahía’. Parecía imprescindible que, mientras se tomaba la copa o se bailaba, se tuviese al alcance de la mirada la iluminada curva del puerto de Palma. Hoy, en cambio, han surgido una serie de locales de vaga ascendencia Saint Germain, como cuevas vueltas de espalda a la gran postal de Palma. En los bajos del molino inmediato a Jack el Negro se encuentra una de las salas de este tipo más frecuentadas. Luces rojas y escasas. Público totalmente joven. Un calor del demonio. Jazz en el tocadiscos. Un aire de clan, como sabiendo que allí se está en otra parte”⁸²⁵.

L’any 1966 ens trobem amb que s’inauguren més espais que ajuden a engrandir la gran xarxa d’oci que s’estava forjant a Palma. Assessorats per Peter Newman – propietari de La Babalú– i el mallorquí Joan Manera, el conjunt britànic The Animals, juntament al seu manager, Mike Jeffery, negocien la compra de dos locals a la capital mallorquina per expandir el seu negoci a un context tan prometedor com era, aleshores, el mallorquí. Per això, es fan amb la propietat de Haima, reinaugurat a maig amb les actuacions de Four Winds And Dito i The Strangers. Els components de The Animals, que hi havia acudit a un primer moment com a espectador, hi realitzaren una actuació que no estava prevista⁸²⁶. La primera gran atracció musical que es va poder veure al nou Haima foren Los Bravos, a partir del 31 de juliol. Aquell mateix agost, el grup liderat per Mike Kennedy s’estava enlairant al Billboard nord-americà gràcies al single “Black is black”, arribant el 4 d’octubre a un històric número 1. Mentre, a Espanya i Anglaterra el quintet gaudia de gran popularitat, així que l’expectació que van aixecar els seus concerts a Haima –on compartiren escenari amb Los Beta, Four Winds and Dito i Phil and the Silvesters– va ser enorme. “Quan “Black Is Black” arribava al número 1, Los Bravos seguien actuant al Haima, cobrant 500 pessetes al dia. Eren com un grup qualsevol més. Era molt curiós veure’ls al número 1 de la *Melody Maker* i ells allà, al Haima, feliços i contents. Realment no sabien que els estava passant”, explica el músic Pere Obrador⁸²⁷.

L’altre local de Jeffery, The Animals i Newman fou la discoteca Toltec, inaugurada la nit del dissabte 23 d’abril. “Toltec va ser, diguem, el principi de la música enrollada a Mallorca”, recorda el músic Llorenç Santamaria⁸²⁸. Situada a l’antic carrer Teniente Mulet –actualment Robert Graves, just al costat de la Plaça Gomila– es va fer un important desplegament publicitari per tal de presentar-lo a la societat mallorquina: “¡Toltec! El lugar que tiene el decorado más original de Europa. Sus excéntricos propietarios traerán por avión, directamente para uds., los últimos discos de Londres y

⁸²⁵ Monleón, José: “Mallorca, además del turismo” dins *Triunfo*, núm. 69, agost de 1965, p. 61.

⁸²⁶ Entrevista a Joan Bauzá. Realitzada el dia 8 de setembre de 2011.

⁸²⁷ Entrevista a Pere Obrador. Realitzada el dia 27 de setembre de 2011.

⁸²⁸ Turtós, Jordi (Dir): *Les Illes escollides: un viatge cap a la llibertat*. Emès al programa Sputnik (C33), 2008.

Nueva York. En la temporada actuarán los mejores conjuntos grabadores de discos extranjeros. Todo hace del Toltec el club más ambientado de España”. A la crònica inaugural publicada al diari *Baleares* llegim: “Se dieron cita en el modernísimo local toda la sociedad palmesana y muchos extranjeros de la colonia residente en la isla (...) El local está decorado con un gusto exquisito, muy moderno y en extremo original, estando tanto las paredes y los techos acua-relados con dibujos y figurones muy de nuestro tiempo. Es una réplica –en bastante más serio y distinguido– de las celebérrimas cavernas inglesas. Toltec cuenta con una copiosa discoteca, en la que se puede escuchar las últimas grabaciones de todos los “grandes” ingleses y norteamericanos, y dos orquestas formadas por jóvenes españoles”⁸²⁹.

Toltec començà oferint una programació basada en les actuacions de Los Beta, que a partir de la seva inauguració serà una banda habitual damunt d’aquest escenari, per ser substituïts per Los Nivram i Los Fugitivos un cop acabà l’estiu. Allà, per entrades de 60 pessetes, es podia escoltar música a diari de les 22:00 h. a les 3:00 h. de la matinada. Pels seus escenaris també hi passarien Los Extraños, Los Rebeldes, The People, o un grup que utilitzaria Toltec com a plataforma de llençament: els Z-66.

Al principi de maig de 1966, també ens trobem amb que un nou local havia començat la seva activitat: Zorba’s, a S’Arenal. Més que un night-club, es tractava d’una discoteca que tenia, com a punt fort, la seva ambientació. “Hi ballaven a l’aire lliure, en uns jardins plens de plantes exòtiques: era un lloc amb molt d’estil”, escriu Toni Morlà⁸³⁰. A més, calia afegir-hi altres extres com gàbies per ballarines (anunciat com “¡Vea las chicas en la jaula!”), un servei de barbacoa, gogos exòtiques i un grup format expressament per actuar al local: Los Zorba’s.

El dissabte 21 de maig fou inaugurat Sloopy’s, mencionada a la publicitat com “la discoteca más completa del mundo”. Situada a Es Jonquet, just al costat de Jack El Negro, el principal reclam de la seva inauguració fou l’assistència dels Rolling Stones⁸³¹, fet que aconseguí una assistència massiva de públic. La nit abans, es va fer una festa de presentació, de la qual *Última Hora* va fer la següent crònica:

“Sloopy’s es un nuevo modo de interpretar las ideas modernas sobre decoración de salas nocturnas: porque está ambientado, según la corriente que se ha dado en llamar Op Art, estilo que no solo está presente en sus muebles y paredes, siendo también en los vestidos de las bellísimas señoritas inglesas que sirven las mesas, llegadas

⁸²⁹ *Baleares*, 24 d’abril de 1966, p. 18.

⁸³⁰ Morlà, Toni (2001): *Memòries d’un brusquer: diccionari dels anys 60 i 70*. Ed. Clayton’s Book S.L, Palma, p. 205.

⁸³¹ Únicament està documentada la presència del seu baixista, Bill Wyman, que fou fotografiat i entrevistat aquella nit. Alguns testimonis afirmen que altres components del grup anglès estaven a aquells moments a Cala Major. Un dels entrevistats per a la present investigació sol·licita que, a l’hora de reproduir les següents línees, no es citi el seu nom: “En Bill havia begut bastant i, tot i estar acompanyat per una al·lota seva, es va passar amb una cambrera del Sloopy’s, tocant-li el cul. Un dels vigilants va veure l’escena i no va dubtar ni un moment en fer-lo fora del local: potser no sabia que ell era un dels Rolling Stones” (Font anònima).

expresamente de Inglaterra, donde algunas trabajaban como modelos (...) En el recinto de la nueva sala se congregó anoche un numeroso grupo de personalidades de nuestra mejor sociedad, así como los representantes de la prensa y radios locales, todos gentilmente invitados por la dirección del local, como un homenaje a las amistades que han sabido rodearse quienes van a dirigir la vida de Sloopy's⁸³².

Cal destacar a Sloopy's com un dels locals que, més decididament, apostaren per la música estrangera: pel seu escenari hi actuaren grups i artistes com The Head Hunters (abril de 1967), Wilson Pickett (abril de 1968) o The Amen Corner (juny de 1969).

Certament, el negoci dels night-clubs i les discoteques, independentment de la seva qualificació, era un negoci en plena expansió. A la temporada de 1966 també comencen a prendre força locals palmesans com Scotch Club, El Hoyo o Whisky A Go Go (Cuevas del Molino), però també d'altres a la Part Forana com el Club Latino (Las Maravillas), El Piano (Paguera), Whisky A Frou Frou (Palma Nova), Balibú (Cala Ratjada), Disco Magic (Cala Millor), Magala (S'Illot) o Pirrunga (Colònia de Sant Jordi). Davant aquesta època de canvis, alguns locals inicien reconversions per adaptar-se a nous públics: és el cas de l'Índigo Jazz Club, que passarà a anomenar-se Índigo Dancing Club i a obrir les seves portes a grups que no tenien res a veure amb el jazz, com eren Los Cuervos o Los 4 de Mallorca. De la mateixa forma, apareixen nous espais que cercaven fórmules alternatives a les primeres discoteques: Son Gual (Puigpunyent) o Son Termes (Bunyola) s'especialitzen en una proposta més adulta selectiva, centrada amb la música lleugera i la gastronomia. Jai-Alai, de Cala Millor, fou un local inaugurat el 2 de juliol de 1966 que, per tal d'atreure al màxim número de públic possible, alternava espectacles flamencs amb actuacions de joves grups dedicats al beat, com Phil and The Silvesters, Los Junipers o Los Stukas. D'altres, en canvi, negaven de forma radical el concepte de discoteca per oferir un espai tradicional, castís i de caràcter marcadament espanyol, com una mena d'antecedent a la tendència camp que es posaria de moda, anys després. Bolero és el millor exemple: fou una sala situada a Palma Nova, inaugurada el 2 de setembre d'aquell any. A la seva publicitat, molt il·lustrativa, llegíem: “¡No hay discoteca! ¡No hay barbacoa! ¡No hay melenudos! Pero sí hay el misterio, la belleza, la alegría de la España eterna. No lo olvide: una noche en Bolero es inolvidable”.

S'ha de tenir present que, aleshores, es prohibia l'entrada als menors de 18 anys a tots aquests nous espais d'oci nocturn; no obstant això, un buit legal a l'article 117 de la Ley de Contratos de Trabajo permetia que els majors de 16 anys poguessin treballar-hi, prèvia autorització paterna. Una incongruència qualificada d'absurda i desfasada per Alonso Lavandeira a un article, publicat a setembre de 1966:

“¿Qué ocurre pues? Una joven de dieciséis años cumplidos puede trabajar como camarera, en el guardaropa o como vocalista más o menos improvisada: pero acudir a bailar al ritmo de Los Javaloyas, Los Beatles o Los Brincos le está vedado. De hecho, muchos de los conjuntos musicales están compuestos por muchachos menores de

⁸³² *Última Hora*, 21 de maig de 1966, p. 9.

dieciocho años. ¿Qué sucederá ahora? ¿No los dejarán entrar en las salas donde deben cumplir el contrato? (...) El baile en los jóvenes, y en especial el baile que podríamos llamar moderno, es una válvula de escape de la agresividad juvenil y tiene que ser encauzado en un sentido positivo. Rechazándolo existe la posibilidad de que aparezca la morbosidad de lo prohibido. Corremos el peligro de que los clubs de juventud y las salas de fiesta dejen de ser establecimientos públicos a ras de suelo –con la garantía que ello representa– para instalarse en pisos más o menos discretos y lujosos, disimulados bajo la apariencia de una reunión familiar. Nos estamos refiriendo a los llamados “guateques”, de los que la experiencia no nos ha enseñado nada bueno. Nunca estaremos en contra del que protesta si lo hace con mesura, con respeto y con razón. Y la juventud, en este caso concreto, protesta con la mayor razón del mundo, y nosotros nos unimos a sus protestas y a sus razonamientos”⁸³³.

L’any 1967 la nit mallorquina seguia dominada per Tito’s i Tagomago, les sales amb major potencial econòmic de tota l’illa. De forma paral·lela, la Sala Rex (Sa Pobla) seguia destacant com un dels punts d’oci nocturn més importants de la Part Forana al oferir als seus clients concerts i festivals, fins i tot fora de temporada estiuenca.

L’augment de sales de festa, night-clubs, discoteques no només aconseguí diversificar les propostes d’oci a la nit mallorquina: també genera una lògica competència per aquests establiments, que comencen, cada un a la seva manera, una carrera de constant renovació per consolidar-se com a punt de referència. Per això, aquestes sales –especialment les més freqüentades pels joves mallorquins i el públic estranger– renoven de forma progressiva la seva decoració, contracten a atractives gogos i instal·len nous equips de so. Així, dins d’aquest 1967, s’inauguren o prenen força una sèrie de nous espais pels joves: Lotus Club (Cala Gamba), Bahia Club (Cala Gamba), Elephant (Magaluf), Alhambra (S’Arenal), Cotorra Verde (S’Arenal⁸³⁴), El Mascarón (S’Arenal), Balmoral (Paguera), Chez Nous (Cala Major) o El Granero (Can Pastilla).

Especialment destacable és l’aparició de Los Rombos, situat a les Galeries Seguí de Ca’n Pastilla, i a on hi actuaren principalment grups de beat i pop com Adam Grup, Los Bríos, Los Juncales, Fórmula V, Los Condes, Los Senex, Los Califas o Los D-2, entre d’altres. “Hi tocaren els conjunts més avantguardistes”, afirmava Morlà⁸³⁵. Dirigit per Sebastià Grimalt, Los Rombos també destacà pel concurs musical “Rombos de oro” on hi participaren grups locals com com Los Álamos, Los Dinos o Milord’s Group. La mateixa prosperitat del negoci i l’idea de poder atreure a encara més gent fa que la sala inauguri el seu ‘tablao’ flamenc l’any 1968⁸³⁶, l’ampliació fa que l’aforament total dels

⁸³³ *Última Hora*, 29 de setembre de 1966, p. 8.

⁸³⁴ A mode de curiositat, la publicitat de Cotorra Verde adjuntava un breu i significatiu missatge: “*Se parla mallorquí*”.

⁸³⁵ Morlà, Toni (2001): *Memòries d’un brusquer: diccionari dels anys 60 i 70*. Ed. Clayton’s Book S.L, Palma, p. 166.

⁸³⁶ No era el primer local de Ciutat que ampliava les seves instal·lacions amb un tablao flamenc: especialment notable és el cas de Tagomago, que a juliol de 1966 incorporà el que la premsa va anomenar “el primer tablao flamenco de la ciudad”.

dos locals sigui de 750 persones. Los Rombos aconseguirà convertir-se en un altre dels punts importants de la nit mallorquina, al ser dels pocs locals palmesans que mantinguin obert a la temporada hivernal: “No he querido cerrar; quiero que mi sala adquiera una gran solera y tengo la esperanza de que el turismo invernal se enraíce y podamos trabajar con más holgura todo el año”, manifestava Grimalt⁸³⁷.

Un altre espai a destacar fou Rodeo, un local que a partir de la temporada estiuenca de 1967 agafà un nou rumb baix una nova direcció. Situada a la plaça del Mediterrani, just al costat de Gomila, aviat es va convertir en una de les sales palmesanes amb més èxit; “Era un bon picadero”, explica Morlà. “Estava ple de guies de SPIES, una companyia estrangera. Era un desastre: per tot hi havia dones joves, altes i guapes. Tots els homes es pegaven per entrar-hi”⁸³⁸. L’oferta musical, en aquest cas, hi ajudava, perquè la programació del primer any de la sala corria a càrrec de l’empresa d’espectacles Bravo d’Emilio Bohigas. La banda que més cops es va poder veure sobre el seu escenari foren els Z-66, però també hi actuaren Los Nivram, Los Fugitivos, Los Olivers, Los Chers, Walter Klein, Los Talayots, Los Guaguancos. Cal destacar que fou la primera sala mallorquina en tancar a les 4:00 h. de la matinada i, segons Miquel Soler, de les primeres en incorporar un discjòquei dintre de la seva plantilla⁸³⁹.

Mentre Haima seguia funcionant a bon ritme, The Animals es desvinculen de Toltec, i aquest fou remodelat per donar lloc a Zhivago. La seva decoració innovadora dona pas a un remodelat clàssic: “Era un lloc ‘demodé’: tot estava entapissat de vellut vermell, hi havia molts de miralls devora la pista de ball”, descriu Morlà⁸⁴⁰. De la mateixa manera, pels seus escenaris hi toquen bandes –principalment mallorquines– de caire més clàssic, com Los Dogers, Los Pademas, Luxor Combo, Modern Song Quartet, Anton Felix Quartet, Los Califas, The Excellents, Los Olivers, Los Cromáticos... Sent Los Romantics i Los Telstars les dues bandes més habituals del seu escenari.

Cal destacar que, paral·lelament, a març de 1968 es celebrà a Palma la I Asambleu Nacional de Salas de Fiesta, una trobada els principals empresaris espanyols de l’oci nocturn es dedicaren a debatre sobre els problemes i mancances del negoci: “Con esta asamblea se trata de hacer ver la importancia de estos establecimiento, no sólo en el aspecto turístico, sino económico, ya que son muchas las familias que viven de tal actividad recreativa. El tema de la futura reunión será sin duda alguna el de los precios con carácter preponderante. Se mantienen estos, pero ha subido la cotización de las atracciones a consecuencia de la devaluación de la peseta, por ser la mayor parte del show personal extranjero”⁸⁴¹.

⁸³⁷ *Última Hora*, 20 de desembre de 1968, p. 4.

⁸³⁸ Morlà, Toni (2001): *Memòries d’un brusquer: diccionari dels anys 60 i 70*. Ed. Clayton’s Book S.L, Palma, p. 196.

⁸³⁹ Payeras Femenias, Miquel (Ed): *Memòria viva: Mallorca des de la mort de Franco fins avui (1975-1995)*. Ed. Grup Serra, Palma, 1995, p. 392.

⁸⁴⁰ *Ibidem*, p. 205.

⁸⁴¹ *Baleares*, 24 de febrer de 1968, p. 12.

Estem a un moment en el qual estan començant a arribar noves tendències a Mallorca; poc a poc, els aires ié-ié van quedant desfasats per introduir noves modes entre els joves, com el hippisme o la psicodèlia. Part d'aquests canvis es deixen entreveure a “La música que me gusta”, un breu text de Maria Galmés Cerdó: “Todo está en paz hasta que uno se da cuenta de la hora que es. ¿Pero, si son las diez? En casa me van a matar. Si mamá supiera supiera ¿dónde estoy y con quién? En un bar tan moderno y con chicos de todos los gustos, desde hippies a Bonny and Clyde (...) En el colegio todo me ha ido mal; me han sacado de clase, me han pescado copiando; en fin, un desastre. Al salir unas chicas me han invitado a ir a un bar, donde hay un conjunto fascinante que al oírlo te hace volar. Yo no sabía donde desahogar mi mezcla de mal humor y enfado y decidí ir. Era música no ligera como la que a ti te gusta. Quizás hacían demasiado ruido, pero a mí me gustaba. El inmenso ruido de la batería parecía un bostezo que se reía y gritaba a carcajadas retando el ambiente. La gente estaba alegre. Los labios estaban hartos de sonrisas. Las muchachas guiñaban el ojo a los chicos y se oían silbidos y piropos”⁸⁴².

El boom d'aquestes noves tendències tingué un clar efecte a l'hora de plantejar els nous establiments que sorgiren a partir d'aquest moment. Ringo, obert el 2 de maig de 1968 al carrer Apuntadors de Palma, fou un dels primers exemples d'aquesta nova forma d'entendre els locals nocturns a Mallorca. Poques setmanes després, s'hi sumaria el Golf Club de Cala Major, un espai clarament orientat cap a la decoració i estètica psicodèlica i que aviat tindria un gran èxit entre els joves al portar grups com Los Santos, Los Zoom, Carl Douglas & The Explosions, Los Senex o Los Nivram, entre d'altres. Possiblement, la major discoteca d'aquest tipus –en termes de prestigi i repercussió– fou Sgt. Peppers, situada a l'edifici Neptuno de la Plaça Mediterrani. Fou inaugurada el 15 de juliol, a una recordada velada on actuà el guitarrista nord-americà Jimi Hendrix junt al grup local Z-66. Fou l' inici d'una de les discoteques que marcaren fortament la Mallorca de finals dels anys seixanta i principis dels setanta fins convertir-se en tot un referent de l'oci nocturn a nivell internacional.

Dues setmanes després, el 29 de juliol, el mític local de Jack el Negro deixava enrere uns anys de decadència per reconvertir-se en la discoteca Jack el Playboy. Els seus propietaris foren Tony Henales i un vell conegut de la nit mallorquina com Peter Newman, fundador de La Babalú i la desapareguda Toltec. La nit inaugural, que contà amb l'actuació del grup de color The Explossion, fou narrada per Miguel Soler amb aquestes paraules:

“Las terrazas ‘sobre la bahía’ que tanta fama alcanzaran antaño (...) volvieron a iluminarse anoche tras una temporada en que sus quietos molinos no han sentido sobre su vieja piedra el sonido de la música o el eco de los aplausos (...) Anoche fue un resurgir de la veterana sala que, con esta inyección juvenil, parece querer demostrar que está más ‘in’ que cualquier otra. Jack “El playboy” tuvo reapertura–inauguración con un llenazo impresionante. La joven dirección ha sabido encontrar un sistema ideal en la decoración, que es como una mezcla de clásico y ultra-moderno. La entrada a la

⁸⁴² Cort, núm. 567, 15 de maig de 1968, p. 9.

sala es distinguida, elegante, sobria. Da categoría a este tipo de discoteca (...) En Jack, todo tiene dentro de un necesario aire joven, una tendencia elegante, distinguida”⁸⁴³.

Dintre d’aquesta línia moderna i innovadora s’inauguraren noves discoteques just quan acabava la temporada turística. Per exemple, a novembre s’obriren les portes d’Olé (Palma), que atregué al jovent mallorquí tant pel seu gran aforament (1000 persones) com per la selecció dels seus grups: Z-66, Los Condes, Los Brujos, Los del Sol, Los Consuls, Los Zadis o Decisión 7, entre d’altres. El 20 de desembre s’inaugurà la discoteca Gaby Rabbit, situada a la concorrida plaça Mediterrani, seguida d’altres locals com el Consul (Cala Bona), Club Kennedy (Palma Nova), Alexandra’s (Palma), Caracola (Cala Millor) o l’Skau (Ca’n Picafort). Així, fins arribar a la xifra de 117: “Ciento diecisiete salas de fiesta (cantidad que supera la de Madrid y Barcelona juntas) se preparan para la temporada”, llegim a *Última Hora*⁸⁴⁴. Aquest augment fa que, paral·lelament, s’activi a Mallorca una nova indústria dedicada a abastir a aquests establiments amb equips de so i il·luminació, com les empreses palmesanes Salom Pons S.L o Comercial Discomatic.

D’altra banda, a partir de 1968 es fa evident la diversificació de les propostes de l’oci nocturn mallorquí, amb espais que no tenien res a veure amb aquells aires de modernitat: apareixen nous ‘tablaos’ flamencs (El Corral, Patio Andaluz), recintes dedicats a la música tradicional mallorquina (Sa Talaia) i sales que reivindiquen els estils i modes d’altres èpoques, com la sala “R”, una ampliació de Rodeo situada al seu mateix edifici i que fou inaugurada el 7 d’agost amb bones crítiques per part dels cronistes: “R” es un derroche de buen gusto, muy comfortable, muy atrayente, muy íntima. Tiene un equipo de sonido magnífico y está dotada de una instalación de aire acondicionado que mucho se agradece en esta época”, llegim a *Última Hora*⁸⁴⁵.

Entrant a la recta final dels anys seixanta, la ratxa d’inauguracions no ha disminuït en absolut: el 23 de febrer de 1969 s’inaugura Bukawu (Palma); el 17 de març, Bang-a-Bang (Can Pastilla⁸⁴⁶); el 20 de maig, Ven y Ven (S’Arenal); el mateix dia, el Poppins (Alcúdia); el 10 de juliol, Chivas 21 (Pollença)... Així fins arribar al naixement de, tal vegada, la gran discoteca mallorquina de la seva generació: Barbarela. Cal afegir també altres noms que, a partir de la temporada estiuenca de 1969, comencen a fer-se notar: locals com Zabadak! (Arenal), Spider (S’Arenal), Cleopatra’s (Paguera), Isabel’s Dancing (Andratx), Pinspop (Alcúdia), Ali-babá (Felanitx)... També, el nucli de llevant creixerà: Portocristo veurà néixer tres nous locals (Saboga, Sol

⁸⁴³ *Última Hora*, 30 de juliol de 1968, p. 17.

⁸⁴⁴ *Última Hora*, 22 maig de 1968, p. 12.

⁸⁴⁵ *Última Hora*, 8 d’agost de 1968, p. 13.

⁸⁴⁶ L’inauguració d’aquest local estigué marcat per la tragèdia quan, aquella mateixa nit, la sueca Ann Larsson fos assassinada pel cambrer Antoni Riera. Poques hores abans de la mort de la jove, ambdós havien assistit a l’inauguració de Bang-a-Bang. L’assassinat provocà un efecte propagandístic negatiu per part de la premsa escandinava sobre Mallorca i la seguretat als seus nuclis d’oci nocturn.

Naixent i Sa Pradera), mentre que Cala Ratjada dos més (Mannix Club i Gili Club). Aquest boom posa de manifest que Mallorca s'havia bolcat a nivell empresarial amb les discoteques, el gran fenomen de l'oci nocturn de finals dels seixanta:

“En otro aspecto, si nos extendemos a la isla toda, el funcionamiento de locales de diversión –especialmente en verano, como es lógico– supera todas las proporciones conocidas. Cuatrocientos locales para bailar, en números redondos, son los que funcionan actualmente. Y en un cincuenta por ciento han surgido durante estos últimos cinco años. Y entre ellos, el gran invento nocturno de la época: las discotecas. Refiriéndonos al período de este lustro que ahora culmina, la gran novedad nocturna – siempre trabajando a un nivel mundial– han sido las discotecas. En el núcleo cosmopolita de la ciudad –desde El Jonquet a San Agustín– se ha verificado una explosión de esta clase de negocios (...) Las discotecas, sin duda, han sido el gran hallazgo nocturno de los cinco años que comentamos”⁸⁴⁷.

El gran número de locals nascuts en tan poc temps posà damunt la taula una qüestió important: era rendible muntar un negoci d'aquestes característiques a Mallorca a finals dels seixanta? Carlos A. Ereñu (Tito's) parlava sobre aquesta problemàtica amb les següents paraules: “Es muy difícil de decir, por la sencilla razón de que para que una sala funcione hay que gastarse mucho dinero, en su preparación, montaje, lanzamiento publicitario, gastos que llevan consigo galas, atracciones, etc. Desde luego es muy difícil sostener una sala de fiestas, por las razones que he expuesto, pero también es difícilísimo crear un prestigio y mantenerlo. En Mallorca, en verano, cualquier night-club puede tener lleno debido a la gran masa turística que llega a la isla, lo que ya es más raro es que estas salas puedan aguantar el invierno abierto”⁸⁴⁸. Per la seva part, Joan Manera, soci de Sgt. Peppers, afirmava a la mateixa publicació: “No, no es un buen negocio. Así como los otros ramos industriales o comerciales tienen una competencia pero los precios van de acuerdo con el aumento de vida, en cambio las empresas de salas de fiesta van en aumento los impuestos, jornales, contratación de orquestas, todo va en aumento con el nivel de vida, en cambio, los ingresos siguen estabilizados, no de ahora, sino de hace muchos años”⁸⁴⁹.

El final d'aquest període està marcat pel continu creixement: seguien apareixent nous night-clubs, discoteques i sales de festa com Zeppelin's, P'tit Club, Club St. Germain, Babaria, Crazy Daisy... No obstant, la gran quantitat de locals dedicats a l'oci nocturn seria la raó fonamental per entendre l'inevitable recés que es viuria amb la nova dècada dels setanta.

⁸⁴⁷ *Baleares*, 13 de juliol de 1969, p. 17.

⁸⁴⁸ *Cort*, núm. 605-606, 15 de desembre de 1969, pp. 28-29.

⁸⁴⁹ *Ibidem*.

Sgt. Peppers (1968)

“Con ella nació un estilo nuevo, una amplia perspectiva de ideas, modificando en aquel entonces el mundo universal, viejo y arcaico, sin inquietudes futuras y adormecido en la indiferencia. Sgt. Peppers trajo al mundo nacional de su brazo una nueva era: la época psicodélica”.

Paco L. Muñoz-Delgado

El sorgiment de Sgt. Peppers marcà una fita a la historia de l'oci urbà de la capital palmesana: no es tractava de la primera discoteca inaugurada a l'illa, però sí la primera en introduir tota una sèrie d'innovacions que la convertiren en un local aleshores únic a Mallorca. “¿Será necesario recordar que Sgt. Peppers fue la primera discoteca montada en la isla de auténtica categoría internacional?”, llegeix a *Última Hora*. “La sala de la plaza Mediterráneo abrió, sin la menor duda, un nuevo camino en las posibilidades y ambiciones de este tipo de locales en nuestra isla constituyendo uno de los “platos fuertes” a visitar por cuantos jóvenes nacionales o extranjeros nos han visitado”⁸⁵⁰. El seu primer subdirector, Sandro Fantini, la recorda amb les següents paraules: “Sgt. Peppers començà la revolució. La podríem considerar la primera discoteca, com a tal, que hi va haver a Mallorca”⁸⁵¹. Per la seva part, el posterior director de la discoteca, Paco Luis Muñoz-Delgado, afirmaria a un article publicat a *Cort*: “Con ella nació un estilo nuevo, una amplia perspectiva de ideas, modificando en aquel entonces el mundo universal, viejo y arcaico, sin inquietudes futuras y adormecido en la indiferencia. Sgt. Peppers trajo al mundo nacional de su brazo una nueva era: la época psicodélica”⁸⁵².

Hem d'entendre que l'any de la seva aparició està marcat pel boom de la psicodèlia, una tendència que defineix la naturalesa avantguardista d'aquesta peculiar sala palmesana; només així s'explica l'elecció del seu nom, agafat del disc *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* (1967) on Beatles experimentaven obertament amb la psicodèlia. L'idea d'inaugurar un espai amb aquestes característiques a Mallorca fou de l'anglès Mike Jeffery, representant artístic de professió i anteriorment co-propietari dels locals Haima i Toltec amb Chas Chandler, antic baixista de The Animals –dissolts l'any 1967– i a aquells moments mànager i productor d'un talent emergent al món de la música com era Jimi Hendrix. Els assessorava l'economista mallorquí Joan Manera que, d'alguna forma, s'havia convertit en l'home de confiança de Jeffery a Mallorca.

A finals de l'estiu de 1967, Jeffery i Chandler negociaren la compra d'un local situat a dintre de l'edifici Neptuno, junt a l'empresari mallorquí Josep Maria Forteza. El lloc escollit, la plaça Mediterrani, era aleshores un dels punts més freqüentats de la nit palmesana. Forteza afirma: “Vaig conèixer en Mike a Gomila, un dia que va passar per aquí. Teníem amics comuns i me'l presentaren. Ell volia fer una discoteca i li vaig

⁸⁵⁰ *Última Hora*, 9 de juliol de 1973, p. 17.

⁸⁵¹ Entrevista a Sandro Fantini. Realitzada el dia 13 de setembre 2011.

⁸⁵² *Cort*, núm. 699, 15 de desembre de 1973, p. 91.

mostrar aquest local. Li va agradar. Les idees que teníem eren molt comuns; ell també era hippie, per dir-ho d'alguna manera, i me va fer una proposta molt bona”⁸⁵³.

Tot i que les obres de condicionament començaren a la tardor de 1967, la primera menció que es fa a la premsa la trobem el 4 de juliol de 1968, pràcticament deu dies abans de la seva inauguració; es parla d'ella com una “sala juvenil muy próxima a Gomila (...) que parece que va a batir todos los records en lo referente a modernismo”⁸⁵⁴. De les seves característiques, cal destacar-ne un parell, les més significatives, per tal d'entendre el fort contrast que suposa l'aparició de Sgt. Peppers respecte la resta de locals mallorquins:

- Grans dimensions del local, que permetia un aforament aproximat de 400 a 500 persones.
- Il·luminació: els seus efectes lumínics en forma de cascada es movien al ritme de les vibracions de la música: això, aleshores, va ser tota una novetat a Mallorca. “De este aspecto ha cuidado el equipo que monta los espectáculos de Jimi Hendrix”, afirmava Forteza a una entrevista⁸⁵⁵.
- Decoració. L'anglès Stuart Offord, prèviament responsable de la decoració de la prestigiosa discoteca Bang Bang (Manchester) es va encarregar d'ella. No seria l'única obra d'Offord a Mallorca, perquè poc després fou contractat per la sala Zabadak! (Palma Nova). Aquest aspecte l'arrodonia una màquina que produïa bombolles de sabó, confetti i boira artificial.
- La inversió en l'equip de so fou considerable. Forteza explicava poc després de la seva inauguració: “Un equipo de técnicos de sonido contratado en Estados Unidos ha corrido con el montaje megafónico. Tenemos la sala dividida en ocho sectores. Cada sector puede ser controlado independientemente. El sistema de altavoces de pista es profesional, hasta el punto de utilizar los mismos que se emplean en las grabadoras para la producción discográfica. Naturalmente, todo el sistema es estereofónico”⁸⁵⁶. Offord declarava a una breu entrevista que el major problema de Sgt. Peppers era poder insonoritzar el local⁸⁵⁷.

⁸⁵³ Turtós, Jordi (Dir): *Les Illes escollides: un viatge cap a la llibertat*. Emès al programa Sputnik (C33), 2008.

⁸⁵⁴ *Última Hora*, 4 de juliol de 1968, p. 12.

⁸⁵⁵ *Diario de Mallorca*, 18 de juliol de 1968, p. 30.

⁸⁵⁶ *Diario de Mallorca*, 18 de juliol de 1968, p. 30.

⁸⁵⁷ *Última Hora*, 20 de juliol de 1968, p. 17.

- Mesures de seguretat; per preveure algun possible incendi, Sgt. Peppers garantia la seguretat dels seus assistents al no haver-hi a la sala materials inflamables: “No tenemos tapices ni cortinajes (...) Estas figuras que pueden parecer de madera, son de cemento. El techo es de un material muy apropiado llamado “Sundex”. La moqueta es ininflamable... Como ven, tenemos las medidas óptimas”, afirmava el seu responsable⁸⁵⁸.
- Programació de música en directe: la direcció de la discoteca es va encarregar de construir una programació atractiva que pogués connectar tant amb els turistes com amb el públic local, ja fos mitjançant festes temàtiques (festa hippie, festa vaquera, etc) com amb actuacions en directe de grups amb sons d'avantguarda. Especialment destacables són els anys 1968 i 1969, quan Sgt. Peppers va oferir pràcticament de forma diària música en directe, a càrrec de grups i artistes com Jimi Hendrix, Z-66, Los Brincos, Los Canarios, Fórmula V, Los Condes, Henry and The Seven, Tony Ronald, Los Pekeniques, Los Salvajes, Eddie Lee Mathison, Los Huracanes, The Explosion, Los Bravos, Los del Sol, Los Mitos, Los Pop Tops, The Revolution, Los Javaloyas, Mauri's Set, Ernie Garrett, The Shadocks, The Alphabets, Nuevo Renacimiento, Vin Cardinal and The Queens, April y su Conjunto, The Groop o Conexión, entre d'altres. “Tant el discjòquei com l'encarregat dels llums eren americans: veng a dir que a Sgt. Peppers hi havia molt de contacte amb la cultura dels Estats Units i Anglaterra... i discogràficament, tot el que sonava era la música anglosaxona de moda. En aquest sentit, Sgt. Peppers era “el no va más” al oferir tota aquella música, tan nova i moderna”, subratlla Manolo Mari⁸⁵⁹.

El dissabte 13 de juliol, Sgt. Peppers a obrir per primer cop les seves portes amb una actuació exclusiva de la Jimi Hendrix Experience, aprofitant el vincle representatiu existent amb Chandler i Jeffery. “¡Deslumbrante!”, descrivia la crònica del diari *Última Hora*. “Así tenemos que definir el efecto que nos produjo la nueva sala juvenil que fue inaugurada el sábado (...) Sgt. Peppers es algo distinto, extraordinario. Estamos en un lugar que se ha anticipado al tiempo. Sgt. Peppers ha superado la actualidad. Sgt. Luces, sonido, planificación... ambiente (...) Sgt. Peppers es un lujo”⁸⁶⁰.

Certament, els primers anys de Sgt. Peppers van ser els de major esplendor: entre el públic s'hi podien trobar celebritats com el futbolista George Best, components dels grups Slade i The Flower Pot-Men, o celebritats menors com Gunter Sachs o Julian Moulton, entre d'altres. No obstant, l'aparició de la discoteca Barbarela, i la forta competència limita les possibilitats del negoci de Jeffery. A partir de 1970 s'observa

⁸⁵⁸ Cort, núm. 627, 15 de novembre de 1970, p. 5.

⁸⁵⁹ Entrevista a Manolo Mari. Realitzada el dia 1 de juny de 2011.

⁸⁶⁰ *Última Hora*, 14 de juliol de 1968, p. 15.

com clarament Sgt. Peppers entra en una decadència de la qual no se'n aconsegueix lliurar amb la gran festa de celebració per commemorar el seu cinquè aniversari, l'any 1973. Aleshores, apareixia com un dels escenaris de *Rera els turons del record*, de Guillem Frontera: “Surts el silenci rendable del teu estudi, i un dels llocs on pots anar per recuperar la perduda calma, la capacitat d'escriure, és Sgt. Peppers, on balles al ritme estrident d'en Mathisson o, qui sap, d'un altre conjunt arribat expressament d'Anglaterra. T'hi trobes n'Aina, que et diu que s'ha barallat amb n'Enric. Balleu plegats, aneu al llit, ella et demana que li busquis un treball a Barcelona, car Palma és una ciutat morta i no hi ha res a fer”⁸⁶¹.

El desenllaç d'aquesta història arribà el setembre de 1975, quan Sgt. Peppers és comprada per l'empresari Bartomeu Cursach. Sorgia, doncs, Alexandra, una nova sala de festa inaugurada el 16 de desembre. Un dels seus responsables afirmava: “Vamos a cambiar totalmente la decoración, convirtiéndola en algo mucho más atractivo, elegante y confortable. La intención es darle un aire parecido a una famosa discoteca escandinava”⁸⁶². Aquell final marcava un punt i apart, doncs, per a la història de l'oci nocturn dels anys seixanta i setanta.

Barbarela (1969)

“A la sala de fiestas más hermosa del Mediterráneo –Tito's– y a la que tenía la mejor programación de Europa –Tagomago– pudimos añadir la que fue llamada “discoteca más grande del mundo”. Exageraciones, claro, pero que se aproximaban bastante a la verdad”.

Pau Lull

A finals dels anys seixanta, Palma era sens dubte una de les principals capitals de l'oci nocturn a Europa, amb alguns locals de renom internacional com Tito's, Tagomago o Sgt. Peppers. Però, tot i al gran competència entre les sales de festa, l'oci nocturn seguia sent un negoci pròsper: així ho va entendre l'empresari mallorquí Josep Roses Rovira, anteriorment copropietari del Teatre Líric i el Teatre Balear. “Pepe Roses se descolgó un día con una de sus genialidades empresariales. Quería montar la discoteca más grande de España y ya tenía elegido el lugar para edificarla”, afirmava Miguel Soler⁸⁶³.

Barbarela fou el nom d'aquell ambiciós projecte: es tractava d'una discoteca de grans dimensions enfocada cap a la modernitat i l'avantguarda de les darreres sales de festa europees. Roses concebia Barbarela com una discoteca de l'any 2000, futurista, i amb esperit de constant renovació: “Las discotecas hay que renovarlas continuamente. Pero no sólo las discotecas, sino cualquier cosa que quiera ir a la par con las nuevas

⁸⁶¹ Frontera, Guillem (1970): *Rera els turons del record*. Ed. El Balanci, Barcelona, p. 153.

⁸⁶² *Última Hora*, 20 setembre de 1975, p. 12.

⁸⁶³ Soler, Miguel (1998): *Ayer, cuando éramos jóvenes*. Ed. Ingrama, Inca, p. 151.

generaciones”, declarava l’empresari a una entrevista per *Última Hora*⁸⁶⁴. Es tingué especial cura amb tot referent a l’estètica, a la imatge i la promoció: Roses, en aquest context, va ser un observador hàbil al percebre que Tito’s o Tagomago quedaven desfasats davant una nova joventut que volia trencar amb el classicisme i els formalismes. “Barbarela era la gran referència, i no només com a discoteca en si, sinó també a nivell musical: representava tota la modernitat que cercaven els joves mallorquins”, diu Armando Pomar⁸⁶⁵.

Situada al carrer Joan Miró, a Palma, la nova discoteca agafava el seu nom del còmic de ciència ficció, *Barbarella*, de Jean-Claude Forest, tot i que restant-li una L per tal de evitar problemes de copyright amb el dibuixant francès⁸⁶⁶. “Lo de Barbarela, en cierto modo, marcó una época”, escrigué Pablo Llull respecte el seu naixement. “De entrada, amplió el centro de diversión y lujuria que hasta a la su aparición se limitaba a la Plaza Gomila. Con Barbarela se amplió el perímetro de jolgorio y tuvimos el complemento que tanta falta hacía. A la sala de fiestas más hermosa del Mediterráneo – Tito’s – y a la que tenía la mejor programación de Europa – Tagomago – pudimos añadir la que fue llamada “discoteca más grande del mundo”. Exageraciones, claro, pero que se aproximaban bastante a la verdad”⁸⁶⁷. Les grans dimensions de la sala, marca el pas de les petites discoteques –com les que havien proliferat per tot arreu de Mallorca des de mitjans dels seixanta– a les grans discoteques, també anomenades “macrodiscoteques”.

El primer cop que aparegué el nom de Barbarela a la premsa mallorquina fou l’1 de juliol d’aquell any: fou en motiu de l’elecció del cartell/disseny que donés imatge corporativa al nou establiment. Per això, als salons i jardins del Casal Balaguer, vora la Plaça Gomila, es convocà un concurs internacional amb un premi de 2.000 \$, i del qual se’n seleccionaren vuit obres finalistes entre les més de tres-centes obres que es varen enviar⁸⁶⁸. El jurat el van formar Josep Planas, Josep Tous Barberà, Josep Coll Bardolet, Bernat Ferrer, Parietti, Francesc Regàs, Josep Roses i, com a convidada especial, la vedette argentina Ethel Rojo. El cartell guanyador fou “No hay mal que dure...”⁸⁶⁹, obra de l’argentí Carlos Rolando. El disseny de Rolando, d’una forta visualitat, fou aplaudit per la premsa mallorquina: “Sobre un fondo negro (posiblemente, el autor quiso representar la noche) –diu la crònica del *Baleares*– se perfila como brillando con luz propia una figura femenina, cuyo ombligo aparece en el centro de un rectángulo de un tono más fuerte. Su interpretación o significado es quizá un poco difícil. A nosotros nos

⁸⁶⁴ *Última Hora*, 16 de juliol de 1969, p. 14.

⁸⁶⁵ Entrevista a Armando Pomar. Realitzada el dia 14 de febrer de 2011.

⁸⁶⁶ Soler, Miguel (1998): *Ayer, cuando éramos jóvenes*. Ed. Ingrama, Inca, p. 151.

⁸⁶⁷ *Brisas*, núm. 64, 3 de juliol de 1988, pp. 24-25.

⁸⁶⁸ *Baleares*, 1 de juliol de 1969, p. 4.

⁸⁶⁹ “Una de las obras que ya, desde el primer día de haber sido expuesta al público, causó mayor impacto” (*Última Hora*, 1 de juliol de 1969, p. 24).

parece, más bien, algo así como el triunfo de la diversión sobre las tinieblas de la noche”⁸⁷⁰.

Barbarela obrí les seves portes el 15 de juliol de 1969 amb una gala inaugural on hi assistiren celebritats d'aleshores com la vedette Nicole Blanchery o el presentador José Maria Iñigo, el qual declarava que “Barbarela es de lo más avanzado”⁸⁷¹; a la inauguració hi acudiren també músics locals, misses, artistes i periodistes acreditats de mitjans internacionals com el *New Musical Express*. “No decepcionó a nadie”, llegim a la crònica inaugural d’*Última Hora*. “Decoración, luces, planificación, sonido, etc. Todo resultó ampliamente satisfactorio. Sí, creemos que Barbarela es un ejemplar único en Europa. Indudablemente (...) Nada negativo. Sonido muy bueno, luces espectaculares, colores acertados y chillones sin cansar, aforo inmenso. La inauguración fue brillantísima y un heterogéneo público abarrotó Barbarela. Sí, Barbarela puede convertirse en el ombligo de nuestra noctámbula y cotidiana vida palmesana. Lo tiene todo para ello”⁸⁷².

Els preus populars –una mitjana de 75 pessetes– sumats a la música en directe, converteixen ràpidament a Barbarela en tot un fenomen juvenil, tant entre mallorquins com turistes⁸⁷³. El gran plat fort de la discoteca fou oferir música en directe: el concert inaugural tingué lloc el 18 de juliol amb l’actuació del grup de color The Needles. Seria el punt de partida d’una ambiciosa programació que convertiria a la discoteca de Josep Roses en un nou capítol apart de la història de la música a Mallorca. Certament, amb els anys, la quantitat d’actuacions en viu aniria minvant, però val la pena repassar els noms dels grups i artistes que van actuar-hi a la seva època daurada, que va des de la seva inauguració fins, aproximadament, l’any 1973.

1969: The Needles, The Hollies, The Tremeloes, Herman’s Hermits, Wilson Pickett, J.J. Jackson, Billie Davis, Lone Star, Los Diablos, Los Canarios.

1970: Arrival, Arrows, Big Sleep, Los Bravos, Camaleoni, Chinchilas, Focus, Jeronimo, Joy Unlimited, Omega, Q-65, Smash, Z-66, Arthur Conley, Raphael, Marmalade, DBMT (Dozy, Beaky, Mitch & Tich), Miguel Ríos, Henry Stephen, Eddie Lee Mathison, The Pipe, The Food, Los Ángeles, Barbara & Soul System, Christie, Los Masters, Noviembre, Los In, Blues Convention, Los David’s, The Claners, Explosion II, Joan Manel Serrat, Snubbers, Los Senex, Gavam Group, Union 70, Los Íberos, The Equals, Darwin Teoria, Los Vulcanics, Iciar y Los Ajenos, Shunt, Jaguar Group.

1971: Andrés Do Barro, Explosion II, Circus, Billie Davis, Víctor Manuel, Mike Kennedy, Aquarius, Noviembre, Masters, Eskorprios, José Feliciano, Lorenzo Santamaria, Elza Soares, Evolution, Dawn, Fórmula V, Mungo Jerry, Mari Trini, Z-

⁸⁷⁰ *Baleares*, 1 de juliol de 1969, p. 4.

⁸⁷¹ *Última Hora*, 16 de juliol de 1969, p. 14.

⁸⁷² *Baleares*, 17 de juliol de 1969, p. 12.

⁸⁷³ Tan positiva fou la seva acollida que el 24 de juny de 1970 es va obrir una nova Barbarela a Torremolinos (Màlaga).

66, Wallace Connection, The Pipe, Juan Pardo, Karina, La Zarzamora, Micky, Brown Sugar, Pedro Ruy Blas, Lone Star, Middle Of The Road, Joan Manel Serrat, Eddie Lee Mattison, The Machine, Barbara & The Soul System, Brian Auger & Oblivion Express, Alberto Luís.

1972: Basilio, Miguel Ríos, Unión 70, Tapiman, Mike Kennedy, Zebra, Julio Iglesias, Chicory Trip, The Pipe, Joan Manuel Serrat, The Sweet, Cecilia, Tomas Hock, Patxi Andión, Alicia y Nubes Grises, Camilo Sesto, Maquina!, Los Puntos, Andrés Do Barro, Geno Washington, Día Prometido.

1973: Joan Manuel Serrat, Zebra, Santabarbara, Arthur Conley, Gary Glitter, Demis Roussos, Emilio José, Titanic, Killers, Swinging Blue Janes, Branadans, Match-2.

Barbarela seria tot un referent per a la nit mallorquina fins que comença a entrar en decadència a mesura que s'atraca l'equador de la dècada. La forta competència existent amb altres discoteques, l'encariment dels preus dels artistes i el canvis dels gusts del públic provocà que la discoteca reina dels primers setanta a Mallorca perdés la seva inqüestionable hegemonia. El discjòquei Miguel Villalonga 'Vilo' relata els darrers moments d'aquest emblemàtic centre d'oci nocturn: "Barbarela havia estat una de les millors discoteques del món: va rompre motllos! Record fent coa a la porta a llargues fileres de gent que pujaven fins l'actual carrer Camilo José Cela, pujant cap el Castell de Bellver. Allò era impressionant, però aquelles macro-discoteques a Mallorca no acabaven d'agradar: el públic d'aleshores seguia preferint espais més petits, més acollidors. Per això, devers el '76 o el '77, canvià el seu nom i passà a dir-se Colapso. No funcionà. La agafaren després en Pep Cáceres i en Josep Maria Fuster, que eren dues persones molt conegudes dins la nit mallorquina. Els dos sabien que era molt difícil tornar a reintegrar aquella macro-discoteca dins la nit de Palma: era massa grossa... així que la xaparen en dues meitats i, dividida, crearen dos locals distints. La seva meitat recuperà el nom original, Barbarela, mentre que l'altra es deia Estudio B, i el seu màxim soci era Llorenç Santamaria. Aquest era l'únic local de Mallorca, i possiblement de les Balears, que feia música única i exclusivament en directe, tot i que record que hi havia un discjòquei per amenitzar els canvis de grup. A un primer moment va tenir un "yo quiero", amb alguns concerts boníssims, però al final va ser un "no puedo". Estudio B va fracassar i en Llorenç es pegà un bon esclat amb aquell negoci. Era massa car mantenir aquell local, pagar els grups... A uns moments com aquell no era rendible, de cap de les maneres"⁸⁷⁴.

⁸⁷⁴ Entrevista a Miquel Villalonga 'Vilo'. Realitzada el dia 12 de setembre de 2012.

5.6.6. *Barbarela de Conjuntos: un succés internacional (1970).*

“Hubo lío gordo y los chicos de Focus, en un arrebato colérico, destrozaron en los camerinos sus guitarras, un lavabo y parte de esos camerinos, por lo que se hizo necesaria la intervención de los servidores de la ley y el orden”.

Última Hora

Just quan el Festival Internacional de la Canción de Mallorca feia les seves darreres alenades, Barbarela, ja confirmada com una de les discoteques capdavanteres a Espanya, posà en marxa el seu propi certamen internacional. No es tractava d'un concurs musical qualsevol: fidel a la seva naturalesa innovadora, el Barbarela de Conjuntos fugia dels clàssics concursos de la cançó, i mostra d'això és que, per primer cop, a un festival celebrat en terreny estatal hi tenien cabuda nous estils com el soul, el hard-rock, la psicodèlia o, fins i tot, el rock progressiu. No només es tractava d'una divergència estilística, sinó que també hi havia altres aspectes diferenciadors.

- No era un festival enfocat a la promoció turística de l'illa, sinó més aviat consolidar l'estatus de la discoteca palmesana i aconseguir una resposta mediàtica a nivell europeu.
- Donar als intèrprets tota la llibertat compositiva que volguessin; a diferència del Festival Internacional de la Canción de Mallorca, no hi havia cap tipus de requisit que les cançons o grups participants ho fessin amb una cançó que, necessàriament, parlés de l'illa o hi hagués patrons melòdics basats en harmonies folklòriques.
- Donar forma a un certamen enfocat als conjunts, i no als artistes solistes ni tampoc als compositors.

Barbarela de Conjuntos va tenir lloc les nits dels dies 9, 10 i 11 de juny de 1970. S'hi presentaren un total de 124 conjunts d'un total de 15 països: Alemanya, Anglaterra, Angola, Bèlgica, Dinamarca, Espanya, Finlàndia, França, Grècia, Holanda, Hongria, Itàlia, Israel, Malta i Portugal⁸⁷⁵. Se'n va fer una primera selecció de la qual es varen classificar 14 grups: Arrival (Anglaterra), Arrows (Irlanda), Big Sleep (Anglaterra), Los Bravos (Espanya), Camaleonti (Itàlia), Chinchilas (Portugal), Focus (Holanda / Luxemburg), Jeronimo (Alemanya), Joy Unlimited (Alemanya), Omega (Hongria), Q-65 (Holanda), Smash (Espanya), Z-66 (Espanya) i Martin Circus (França). Aquesta darrera banda va haver d'ajornar la seva participació al darrer moment com a conseqüència d'un accident de trànsit⁸⁷⁶, limitant finalment el número de participants a

⁸⁷⁵ *Última Hora*, 5 de juny de 1970, p. 16.

⁸⁷⁶ *Baleares*, 9 de juny de 1970, p. 25.

13, que competiren pels trofeus Barbarela d'Or (2000\$), Barbarela de Plata (600\$) i Barbarela de Bronze (400\$).

Per evitar caure en les irregularitats que, a la llarga, perjudicaren l'imatge del Festival Internacional de la Canción de Mallorca, l'organització del Barbarela de Conjuntos apostà per formar un jurat heterogeni integrat per membres de diferents països i, igualment, de diverses branques professionals. Juntament amb el president, Enrique Bassols, formaren part d'aquell jurat Mariano Méndez Vigo (ABC, RNE), Jesús Picatoste (*Mundo Joven*), Tomás Martín Blanco (SER), José Luis Uribarri (TVE, Tele Radio), Leon Zitrone (ORIF), Gille Market i Claude Baylet (Radio Andorra), Germano Ruscito (director discogràfic), Paul Keszler (promotor), Paul Ackett (*Muzik Express*), o membres de les principals revistes musicals del món com Dorris Land (*Cash Box*), Mike Hannesy (*Billboard*), Andy Gray (*Musical Express*). Completaven el jurat músics i compositors com Pourcel, Raymond Lefevre, Pablo Herrero, Massiel i Juan Pardo⁸⁷⁷. La retransmissió no només va córrer a càrrec de Televisión Española i la Cadena Ser, sinó que també fou seguida per un bon grapat de mitjans europeus: la RAI (Itàlia), Ràdio Luxemburg, Radio Europa, Ràdio Nacional de Portugal, Ràdio Budapest, Ràdio Holanda, Ràdio Montecarlo (França)... A més, aquestes retransmissions foren emeses en diferit a diferents països d'Amèrica del Sud. També, diferents publicacions dedicades a la música jove enviaren periodistes acreditats, com els magazines *Aremsa*, *Mundo Joven*, *Disc & Music Echo*, *The Press Association Limited*, *El Musical*, *La Vanguardia*, *El Noticiero* o *EFE*, entre d'altres.

La seva mateixa publicitat –no exempta d'un grau de exageració– s'encarregava d'informar de la importància de l'esdeveniment: “Mallorca en la cima del mundo musical. 200 periodistas y comentaristas escribirán sobre este festival. 100 emisoras lo retransmitirán. 100 millones de espectadores lo verán –en diferido– a través de la televisión”, llegim a alguns dels anuncis. Per això, l'expectació abans del concert era màxima, i les articles assenyalaven la possibilitat de que l'aforament de Barbarela fos insuficient per poder albergar a tot el públic que volia assistir-hi⁸⁷⁸.

La primera gala, celebrada el 9 de juny, va consistir en una actuació dels tretze grups participants, els quals havien d'interpretar dues cançons en un màxim de 15 minuts. “El festival de está caracterizando –escriu Miguel Soler d'aquesta primera gala– por el entusiasmo y perfección de los organizadores y por la frialdad y carencia de apasionamiento del público local, lo que nos hace pensar si realmente nos merecemos esfuerzos como este o valdría más la pena darlos en otras ciudades en las que los jóvenes y aficionados, en general, saben agradecerlo más generosamente”⁸⁷⁹. La gala, que presentava un ple absolut, va estar marcada pels problemes de so: “Siendo de esperar que los señores a quienes se ha confiado la instalación sonora sepan estar a la altura del festival mejorando la calidad auditiva de sus equipos, la colocación,

⁸⁷⁷ *Última Hora*, 5 de juny de 1970, p. 17.

⁸⁷⁸ *Baleares*, 9 de juny de 1970, p. 25.

⁸⁷⁹ *Última Hora*, 10 de juny de 1970, p. 8.

acondicionamiento, o lo que sea, a fin de poder oír perfectamente las actuaciones de los trece grupos que participan”, demanava Soler a la seva crònica⁸⁸⁰.

La gala eliminatòria del dia següent, 10 de juny, estigué marcada per la forta competitivitat entre els participants i els incidents provocats pels alemanys Jeronimo i els holandesos Focus. Jeronimo van retirar-se al demanar un altre equip sonor que no se'ls concedí. “La segunda jornada se inició ya por la mañana con incidentes al pretender el grupo alemán Jeronimo hacer uso de un sistema de amplificación diferente al que emplean todos los demás grupos. Como esta anomalía hubiera sido protestada o exigida una idéntica postura para con los restantes conjuntos, se negó la solicitud de Jeronimo y el conjunto optó por retirarse”, diu la crònica d' *Última Hora*⁸⁸¹. Més controvertida fou l'actuació del grup de rock progressiu Focus, que foren desqualificats per haver allargat excessivament la seva actuació:

“El conjunto empleó como diez o doce minutos para la interpretación de un tema instrumental; el de exhibición que poco o nada tenía que ver con un festival de este tipo). Ante esto, la organización (que, dicho sea de paso, es impecable) optó por advertir a todos los participantes que su actuación total no podía exceder de nueve minutos. Todos se dieron por enterados, y así se inició la segunda sesión que transcurrió con normalidad hasta llegar la actuación de Focus, quienes anunciaron como pieza de exhibición “El concierto de Aranjuez” y si lo dejan, créanme, nos lo hacen oír enterito. Estos Focus, pienso yo, se han equivocado de festival. Su camino parece tender más hacia un auditorium y música clásica (...) Después de casi doce minutos de un “concierto de Aranjuez” que haría llorar (de pena) a Rodrigo, les fue interrumpida la actuación atendiéndose al reglamento del festival y procediendo a su lógica y justa eliminación. Hubo lío gordo y los chicos de Focus, en un arrebato colérico, destrozaron en los camerinos sus guitarras, un lavabo y parte de esos camerinos, por lo que se hizo necesaria la intervención de los servidores de la ley y el orden. Si fue eso, un arrebato, un berrinche espontáneo, dentro de lo censurable se les puede disculpar pues son jóvenes y actuaron inconscientemente. Si pretendían llamar la atención, lo han logrado. Pero, ¿les servirá de algo?”⁸⁸².

Sobre l'actuació de Focus, Pau Llull afirmava que fou la mateixa organització de Barbarela l'encarregada de desconnectar el sistema de so: “Estos artistas sobrepasaron el tiempo concedido por la organización para la actuación de cada uno y después de la prórroga de cortesía, les fue desconectado el sonido. Los Focus se quedaron mudos al faltarles la energía eléctrica y su reacción fue más bien violenta. Total: un camerino de Barbarela tendrá que ser reconstruido”⁸⁸³. Un altre article aparegut al *Baleares* també feia referència a la polèmica actuació dels dos grups estrangers: “Hubo sus nebulosas en

⁸⁸⁰ *Última Hora*, 10 de juny de 1970, p. 8.

⁸⁸¹ *Última Hora*, 11 de juny de 1970, p. 15.

⁸⁸² *Ibidem*.

⁸⁸³ *Baleares*, 12 de juny de 1970, p. 28.

este Barbarela de Conjuntos 70. Jerónimo y Focus fueron los garbanzos negros con sus excentricidades. La organización se mostró exageradamente caballerosa con ellos. No se lo merecían, especialmente Focus, que culminaron su nefasto paso por el Festival negándose a admitir el trofeo que como recuerdo obsequiaba Barbarela a los participantes. Vale más cerrar este capítulo porque seríamos muy severos con ambos grupos. Más vale que no vuelvan por Mallorca”⁸⁸⁴.

Els diferents participants, membres del jurat, periodistes, mànagers, músics i tota persona implicada en el festival va gaudir, el migdia del dia de la final, d’un picnic a la platja de Palma Nova, a la qual la cantautora nord-americana, Julie Felix, oferí un concert improvisat a ritme de folk. “Naturalmente, los más abundantes eran los músicos, inconfundibles por su físico”, escribía aleshores Pau Lull. “No menos de doscientas personas en total, jóvenes en su inmensa mayoría. Pues bien. Es la reunión al aire libre, en libertad, bajo el denominador común de la juventud, más pacífica y más silenciosa a la que hemos asistido”⁸⁸⁵.

La final, disputada la nit de l’11 de juny, va donar com a guanyadors absoluts a Los Bravos, seguits pels conjunts anglesos Arrival i Big Sleep⁸⁸⁶. “No han habido sorpresas”, subratllava Soler sobre uns resultats que ja s’intuïen des del dia anterior⁸⁸⁷. El músic Luis de la Sierra recorda al respecte: “Los Bravos ganaron desafinando como almejas: nadie se puede imaginar lo mucho que desafinaron aquella noche. Se ve que no se oían bien en los coros. El desastre fue inimaginable”⁸⁸⁸. Per la seva part, els mallorquins Z-66 havien aconseguit la quarta millor classificació, amb escassa distància del tercer premi, i malgrat no aconseguiren cap premi, sorprengueren tant al públic com la crítica.

Finalitzava, doncs, un festival amb el qual Mallorca apareixia novament a tots els mitjans de comunicació; el cop de promoció que cercava Barbarela havia estat immillorable i mostra d’això fou que la revista musical nord-americana *Cashbox* posà a la portada del seu mes de juny a la discoteca palmesana⁸⁸⁹. El festival també va resultar un èxit a nivell d’organització, rebent nombroses lloances a la premsa, tot i no haver-hi un públic a l’altura de les circumstàncies (“Ha sido un festival (...) que mereció mejor y más numerosa asistencia de público”⁸⁹⁰). Josep Roses confessava que, davant aquell clamorós èxit, que el festival tindria continuació l’any següent: “Puedo asegurar que

⁸⁸⁴ *Baleares*, 13 de juny de 1970, p. 18.

⁸⁸⁵ *Baleares*, 12 de juny de 1970, p. 28.

⁸⁸⁶ La nit de la final, el bateria de Big Sleep, John Weathers, va sofrir un accident de motocicleta quan es traslladava de matinada cap el seu hotel. “Está en el Hospital Provincial, bastante dolorido. Una clavícula rota. Tendrá que prorrogar su estancia en Palma” (*Baleares*, 12 de juny de 1970, p. 28).

⁸⁸⁷ *Última Hora*, 12 de juny de 1970, p. 14.

⁸⁸⁸ Entrevista a Luis de la Sierra. Realitzada el dia 6 de juny de 2011.

⁸⁸⁹ *Última Hora*, 27 de juny de 1970, p. 19.

⁸⁹⁰ *Última Hora*, 12 de juny de 1970, p. 14.

habrá Barbarela 71, 72, 73 y así hasta el año 2000... Si estamos vivos para verlo”, afirmava⁸⁹¹. Però tot aquestes declaracions, Barbarela de Conjuntos 70 fou l’únic gran muntatge internacional que celebrés a la discoteca, així com l’única mostra de tendències musicals modernes que es celebrés a Mallorca i, per extensió, a les Illes Balears. Seria però també del punt final de l’esplendor musical de Mallorca a nivell internacional; amb el canvi de dècada, l’esplendor viscut a l’illa comença a minvar i les grans iniciatives i muntatges –com és aquest esdeveniment, en concret– s’esvaeixen fins l’aparició, anys després, del Musical ‘75.

5.6.7. Noves estrelles per al firmament mallorquí.

“A aquell moment concret, Mallorca era una autèntica barbaritat: s’havia convertit en una mena de paradís d’un bon grapat de grans artistes que van donar a Mallorca no només un major nivell econòmic o artístic, sinó prestigi”.

Manolo Marí.

El boom turístic prolongà el seu efecte al llarg de la segona meitat dels anys seixanta, influenciant a l’engranatge empresarial mallorquí que hi havia aleshores. Les discoteques, els night-clubs i demés espais dedicats a l’oci nocturn fan que sorgeixi, i de cada de forma més evident, un sentiment de competència; davant això, si un local volia destacar per damunt de la resta o simplement donar-se a conèixer, tard o d’hora havia de començar a contractar artistes de nivell. Ja no valia qualsevol artista: la joventut mallorquina començava a estar al corrent de les modes, gusts i músiques estrangeres. Per això, es a afavorir la contractació de les grans estrelles musicals que, estiguessin d’actualitat o no, servien per atreure més clientela i diferenciar-se de la gran quantitat de sales de festa existents a Mallorca. “Eren uns anys en els que Mallorca estava a l’avantguarda d’Espanya en qüestió de música, ambient, oci i entreteniment”, subratlla Sandro Fantini. “Mallorca s’havia avançat a pràcticament totes les grans ciutats espanyoles al començar a oferir concerts de nivell, d’artistes internacionals”⁸⁹². Per la seva part, Manolo Marí afirma: “A aquell moment concret, Mallorca era una autèntica barbaritat: s’havia convertit en una mena de paradís d’un bon grapat de grans artistes que van donar a Mallorca no només un major nivell econòmic o artístic, sinó prestigi. Un dia qualsevol, te’n podies anar a la plaça Gomila a sopar, i trobar-te que just al front hi actuava en Charles Aznavour... I si no era ell, era en Dick Bennett... I si tampoc era ell, era un altre. El cas és que sempre hi havia una gran figura de la cançó actuant a Mallorca”⁸⁹³. En aquest sentit, el glamour de l’illa quedà reforçat per la presència de celebritats com Brigitte Bardot, Anthony Quinn, Michael Caine, Jean Seberg, Alain Delon, Sidney Poitier o Zsa Zsa Gabor, que escolliren Mallorca per passar-hi les seves vacances.

⁸⁹¹ *Última Hora*, 12 de juny de 1970, p. 14.

⁸⁹² Entrevista a Sandro Fantini. Realitzada el dia 13 de setembre de 2011 .

⁸⁹³ Entrevista a Manolo Marí. Realitzada el dia 1 de juny de 2011.

A la segona meitat dels seixanta, Tito's i Tagomago, les dues grans sales de festa capdavanteres a Mallorca, duen una passa més enllà la rivalitat que les enfrontava des de feia alguns anys. La tensió augmentà especialment a partir de l'estiu de 1966, quan comença el que algunes fonts denominen com una "guerra oberta"⁸⁹⁴ entre ambdues empreses: Tito's i Tagomago comencen a contractar figures de primer ordre internacional de vegades per tal de solapar la programació de la sala rival, com si d'una mena de competició es tractés. Ens hauríem de remuntar a maig de 1966, quan Tagomago va fer pública la seva programació de concerts estiuencs. A ella hi trobem una espectacular llista d'artistes de renom: Johnny Halliday, Shirley Bassey, The Seekers, Tom Jones, Adamo o Udo Jürgens, entre d'altres. Rafel Estaràs, component d'Els Valldemossa, estava al capdavant de la nova línia de contractacions, el qual es a comprometre a mantenir la mateixa política de preus (Recuerde: nuestros precios son normales", deia la publicitat d'aleshores) i, així, poder oferir grans estrelles a preus assequibles per a totes les butxaques.

Davant la possibilitat de quedar enrere, Tito's inicià una campanya de contractacions per seguir el ritme i nivell de Tagomago i, a partir d'aquell moment, comença a omplir la seva agenda amb gales amb artistes igualment famosos i reconeguts: s'obren les portes al guanyador d'Eurovisión Guy Mardel, o al conjunt espanyol Los Brincos, en senyal de intentar captar l'atenció de públics diferents. Especialment significatiu és el tram que va de juliol a agost, en el qual van passar per l'escenari de Tito's artistes com Dusty Springfield, Charles Aznavour i Sandy Shaw. Petula Clark també anava a actuar-hi, concretament a agost, però les dues gales previstes es van haver d'ajornar per motius de salut de la cantant anglesa. La premsa, aquests moments, lloà l'acció empresarial que estaven duent les dues sales de festa:

"No es exagerado afirmar que no son muchas ciudades del mundo que en el corto plazo de tres meses vean desfilar por sus escenarios a los máximos divos de la canción moderna, a las vedettes vocales del actual music-hall. Sin duda alguna, Palma copa el primer lugar gracias al esfuerzo y espíritu de superación de las empresas de Tito's y Tagomago, que en noble lid y sagaz visión artística nos brindan la oportunidad de poder escuchar los cantantes modernos más cotizados del momento"⁸⁹⁵.

La competència entre ambdues sales de festa arriba ser tan grossa que el mateix dia que Tagomago tenia previst que hi actués Adamo, Tito's munta un concert de Sacha Distel el mateix dia i a la mateixa hora. Només un sentiment de rivalitat podria explicar que, de forma intencionada, actuessin a Palma dos famosos artistes francesos de característiques similars: *Última Hora* criticà enèrgicament aquesta curiosa coincidència qualificant-la de "lamentable"⁸⁹⁶. De la mateixa forma, Tito's va fer coincidir intencionadament l'actuació de la nord-americana Nancy Holloway amb quan el cantant gal·lès Tom Jones actuava a Tagomago.

⁸⁹⁴ Vallés, Matías (Ed): *Mallorca, siglo XX: un destino obligado*. Ed. Editora Balear, Palma, 2001, p. 188.

⁸⁹⁵ *Última Hora*, 12 de setembre de 1966, p. 8.

⁸⁹⁶ *Última Hora*, 1 de setembre de 1966, p. 9.

No oblidem que estem a un moment en el que comencen a aparèixer les primeres discoteques i molts de night-clubs es modernitzen per tal de aconseguir un major nombre de clients. Jartan's, Toltec, Haima, Sloopy's o Zorba's són noves formules més informals orientades cap al públic jove pels quals desfilaren altres estrelles del moment i sense les quals és impossible completar la crònica musical de la Mallorca de la segona meitat dels seixanta. Per això, a l'any 1967 l'enfrontament entre Tito's i Tagomago minva, sense que es tornin a produir desafortunades –i intencionades– coincidències a la programació d'actuacions. Les majors fites artístiques d'aquell any les aconseguí clarament Tagomago al contractar a The Shadows i Louis Armstrong, a juny i juliol respectivament. Dins d'aquesta carrera, Tito's semblava quedar-se enrere, i la major atracció d'aquell estiu fou el francès Gilbert Becaud, que actuà a finals d'agost a la sala palmesana.

La proliferació de nous espais a partir de 1968 –especialment les emergents discoteques– fa que arribin a Mallorca algunes visites de personatges il·lustres: Jimi Hendrix (Stg. Peppers, 1968), Frankie Vaughan (Tito's, 1968 i 1970), Lulú (Tito's, 1968; Tagomago, 1969), Adamo (Bolero, 1969), Rita Pavone (Poble Espanyol, 1970), Vincent Edwards (Jack el Playboy, 1970), Lionel Hampton (Tagomago, 1970), Josephine Baker (Tagomago, 1970)... No obstant, a partir de 1969 hi va haver un factor que trencà clarament la lluita de poder Tito's i Tagomago: fou la inauguració de la discoteca Barbarella. Aquesta nova empresa no només oferia quelcom nou adreçat a un públic jove, sinó que desenvolupa grans inversions per tal de dur grups i artistes de renom internacional. Només al seu primer any de vida actuaren als seus escenaris Wilson Pickett, Arthur Conley, Marmalade, Hermans Hermits, The Hollies, The Tremeloes, Henry Stephen, o Dozy, Beaky, Mick & Tich, entre d'altres. Llegim a *Última Hora*: “No vayan a creer, amigos, que la contratación de estos famosos grupos, que están desfilando en Barbarella desde la apertura de la famosa discoteca es cosa sencilla o “normal”. En primer lugar han de saber que conjuntos como Hollies, Herman's Hermits o Marmalade no aceptan “cualquier contrato”. La sala que se lo ofrezca ha de reunir una serie de condiciones importantes, la primera de las cuales es “si su presencia en ella servirá para dar categoría al grupo”. En segundo lugar, no todos los empresarios están dispuestos o pueden desembolsar las fuertes sumas que estos conjuntos exigen”⁸⁹⁷.

La mateixa rivalitat entre les sales palmesanes fa que sorgeixi la possibilitat de contractar a primeres figures mundials de la música que, per una circumstància o una altra, no s'arriben a concretar mai. El més persistent, que provocà autèntics rius de tinta, fou la dels Beach Boys. Els creadors de “Barbara Ann” o “Good Vibrations” van estar a punt d'actuar a Mallorca a juliol de 1969 “en una discoteca pròxima a inaugurarse”⁸⁹⁸; pel context i les dates, es sobreentenia que es tractava de Barbarella. “No existía la menor dificultad en lo que concierne a la parte económica y, sin embargo, no se ha

⁸⁹⁷ *Última Hora*, 4 d'agost de 1969, p. 15.

⁸⁹⁸ *Última Hora*, 11 de juliol de 1969, p. 14.

podido concretar la contratación ¡por tres días! Cuando todo estuvo a punto surgió el imprevisto (...) Otra vez será... esperamos”, matisa l’article d’*Última Hora*⁸⁹⁹.

No obstant, els rumors d’una nova actuació tornen a aparèixer amb força a setembre de 1970, quan a la mateixa publicació apareix el següent article, on s’afirma: “Una sala de nuestra ciudad está interesada en la contratación de los Beach Boys para una única actuación del famoso grupo en nuestro país. Al parecer, los Beach Boys tienen programada una tournée por Europa para finales de año y es probable que reserven una fecha para España (...) No hay nada definitivo aún, aunque hemos podido conocer detalles, como por ejemplo la cotización del grupo, que sobrepasa las 450.000 ptas. por actuación”⁹⁰⁰.

Les negociacions amb Barbarela es perllongaren fins a novembre del mateix any, per tal de confirmar l’actuació de la banda californiana per la nit del 22 de desembre de 1970: les negociacions quedaren interrompudes momentàniament per problemes de salut del seu líder, Brian Wilson, que hagué de tornar amb urgència als Estats Units per problemes auditius. No obstant, el 16 de novembre, el director i propietari de Barbarela, Josep Roses, confirmava de forma oficial que els Beach Boys actuarien a la seva discoteca a la data prevista, notícia que quedà reflectida el dia següent a titulars com “¡Sí! Vienen los Beach Boys”⁹⁰¹. No obstant això, i per desacords que mai arribaren a transcendir, el contracte amb els Beach Boys no es va fer efectiu, i Palma va perdre l’oportunitat de ser una de les poquíssimes ciutats espanyoles on hi toques el llegendari grup nord-americà.

El cas dels Beach Boys no seria l’únic exemple de negociacions frustrades; l’any 1970, Barbarela també intentà contractar als dos majors exponents de la música negra del seu moment: James Brown i Aretha Franklin. Respecte a Brown, les negociacions es remunten a maig i juny d’aquell mateix any: “El cantante proponía septiembre, siendo agosto el mes que interesaba a la sala (...) Ahora parece que las gestiones se han reanudado debido a que James Brown, parece, ha encontrado un hueco en su calendario de trabajo dentro del mes de agosto. Veremos si se confirma”⁹⁰². El desacord de dates provocà que es trenquessin les negociacions. Pel que respecta al cas d’Aretha Franklin, que demanava 20.000\$ per actuació, tot es va reduir a mal entesos provocats per les exigències i excentricitats de la diva de Memphis:

“Aretha Franklin no vendrá a Palma. El motivo es muy curioso, muy simple y muy aleccionador. Resulta que ella tiene fama de ser muy aficionada a los incumplimientos de contrato. Canta cuando, como y donde quiere, pese a contratos, sean verbales o por escrito. Aretha es una excéntrica, como lo es otro rey del soul, Wilson Pickett, cuyo paso por Barbarela está salpicado de incidencias y extravagancias. La última

⁸⁹⁹ *Última Hora*, 11 de juliol de 1969, p. 14.

⁹⁰⁰ *Última Hora*, 2 de setembre de 1970, p. 5.

⁹⁰¹ *Última Hora*, 17 de novembre de 1970, p. 12.

⁹⁰² *Última Hora*, 6 de juny de 1970, p. 19.

extravagancia de Aretha, que debía actuar en las dos Barbarelas (...) ha sido la de exigir a la dirección de Barbarela que deposite una fuerte cantidad en una entidad bancaria –pongamos millón y medio de pesetas, a título de ejemplo –para garantizar que iba a percibir el importe de su contrato. La empresa de Barbarela accedió a la petición de Aretha Franklin, exigiendo que ella depositara la cantidad en el mismo banco a fin de garantizar que iba a cantar tarde y noche en Barbarela (...) Como sea, la cantante no aceptó que la medida de seguridad fuera reversible y el contrato no se llevó a cabo. Aunque nos privemos de la “divina” Aretha, la genial, nos parece “divina” la acción de la dirección de Barbarela, para evitar que se nos tome a los españoles por una especie de borregos. Muy bien”⁹⁰³.

També trobem, a finals de la dècada, notícies que informen de possibles actuacions a Palma de Frank Sinatra⁹⁰⁴ (juny de 1967), The Supremes⁹⁰⁵ (maig de 1969), The Rolling Stones⁹⁰⁶ (octubre de 1969), Canned Heat⁹⁰⁷ (agost de 1970) o The Bee Gees⁹⁰⁸ (novembre de 1970), projectes d’altíssima envergadura però que, per desgràcia, no arribaren a concretar-se mai.

The Animals (1966)

L’any 1966, The Animals i el seu mànager, Mike Jeffery, negocien la compra de dos locals a Palma per suggeriment de l’empresari londinenc Peter Newman: el Haima i el Toltec. “Jeffery era el qui duia el remenat” explica Sandro Fantini. “La co-propietat en els negocis de Palma només s’explica perquè el manager invertia doblers del grup en aquests establiments”⁹⁰⁹. Formats a Newcastle l’any 1962, The Animals es diferenciaren dels Beatles o d’altres grups de l’anomenada British Invasion pel seu so més madur, més clarament influenciat pel blues de John Lee Hooker o Jimmy Reed que no pas per la música de John, Paul, George i Ringo. L’any 1964, els seus dos singles “House of the rising sun i “Don’t let be me misunderstood” els catapulten a la fama mundial i fou l’any següent, 1965, quan a algun punt indeterminat de l’estiu, feren una aturada a les seves esgotadores gires per descansar uns dies a Mallorca en el més absolut anonim⁹¹⁰.

Però quan l’any següent The Animals tornaren de nou a l’illa, eren una banda desgastada, cremada per l’èxit: les contínues disputes internes havien fet que dos dels seus membres fundadors, el teclista Alan Price i el bateria John Steel, haguessin

⁹⁰³ *Última Hora*, 24 de juny de 1970, p. 5.

⁹⁰⁴ *Diario de Mallorca*, 24 de juny de 1967, p. 19.

⁹⁰⁵ *Última Hora*, 15 de maig de 1969, p. 13.

⁹⁰⁶ *Baleares*, 25 d’octubre de 1969, p. 10.

⁹⁰⁷ *Última Hora*, 21 d’agost de 1970, p. 9.

⁹⁰⁸ *Última Hora*, 17 de novembre de 1970, p. 12.

⁹⁰⁹ Entrevista a Sandro Fantini. Realitzada el dia 13 de setembre de 2011.

⁹¹⁰ *Diario de Mallorca*, 16 de juny de 1966, p. 18.

abandonat la formació. Així doncs, el *line-up* que visità Mallorca l'any 1966 estava format per Eric Burdon (veu), Hilton Valentine (guitarra), Chas Chandler (baix), Dave Rowberry (teclats) i Barry Jenkins (bateria). Aquesta encarnació de The Animals enregistrà un únic disc, "Animalism", que fou publicat a juny de 1966, just quan la banda anglesa era a l'illa; a més, els seus dos singles, "Inside Looking Out" i "Don't Break Me Down", estaven a aquells moments ben situats dins del hit-parade espanyol, la qual cosa demostra la seva popularitat entre el jovent d'aleshores.

The Animals arribaren a Mallorca entre el 7 i el 9 de juny acompanyats pel trio Zoot Money: ho van fer de forma discreta, per tal de no cridar l'atenció dels periodistes⁹¹¹. El quintet es va establir a uns apartaments de l'edifici Príncipe Alfonso, just a damunt de la discoteca Haima. "Vivien just damunt de Haima. No tenien ni horaris ni cap tipus d'ordre: estaven tan mesclats que ni es sabia qui era el que posava ordre", explica Jordi L. Pando⁹¹². El grup va passar uns dies integrant-se en la nit mallorquina, arribant a oferir concerts totalment improvisats als escenaris de les seves dues discoteques, Haima –a la qual hi assistiren la nit de l'11 de juny– i Toltec on, segons Sandro Fantini, realitzaven els seus assaigs preparatoris del concert⁹¹³ oficial que tenien previst donar, dies després. Jordi L. Pando, aleshores component de Four Winds and Dito, recorda: "Aprofitant que les seves cares no eren tan conegudes com les dels Beatles, es mesclaren perfectament dins de la vida palmesana i, a més, entre els músics mallorquins. Qualsevol grup mallorquí que aquells moments estigués actuant a palma, podia estar tocant a un escenari i pujar-se un dels Animals per acompanyar-los"⁹¹⁴. Sandro Fantini afirma, també: "The Animals era un grup imprevisible. Una nit, podies estar al Toltec fent una copa i veient, per exemple, a Los Telstars, i de cop i volta aparèixer uns senyors desconeguts que demanaven per pujar al escenari per tocar algunes cançons. Era impressionant que els mallorquins d'aleshores arribessin a veure tocar als Animals completament gratis"⁹¹⁵. Los Beta fou un dels grups amb els que The Animals compartiren, de forma improvisada, escenari. "Tocarem amb els Animals a Toltec", afirma el seu guitarrista, Joan Bauzà. "Ells, en teoria, havien de tocar una horeta o una cosa així, però es degueren entusiasmar tant que van estar devers tres hores tocant, sense aturar"⁹¹⁶. Per la seva part, Pere Obrador recorda: "Es podia veure a Eric Burdon cada nit a Gomila, vestit de mala manera amb uns texans vells. Acabava moltes nits a l'Índigo, un club de jazz, on ningú pareixia adonar-se que ell era una gran estrella.

⁹¹¹ Un dels entrevistats per a la present investigació, que per desig propi vol ser citat com "Font anònima", afirma sobre l'arribada de The Animals a Mallorca: "Quan arribaren a Son Sant Joan, el guitarrista – Hilton Valentine– anava molt, molt gat. Havia fet maig amb el whisky i la ginebra. Tant que, quan va baixar de l'avió se'l varen en dur directe cap a l'hospital pràcticament amb un coma etílic".

⁹¹² Entrevista a Jordi L. Pando. Realitzada el dia 29 de setembre de 2011.

⁹¹³ Entrevista a Sandro Fantini. Realitzada el dia 13 de setembre de 2011.

⁹¹⁴ Entrevista a Jordi L. Pando. Realitzada el dia 29 de setembre de 2011.

⁹¹⁵ Entrevista a Sandro Fantini. Realitzada el dia 13 de setembre de 2011.

⁹¹⁶ Entrevista a Joan Bauzà. Realitzada el dia 8 de setembre de 2011.

Es comportava com un jove més; apart, no existia tota la parafernàlia que tenen avui les grans estrelles de la música al seu voltant”⁹¹⁷.

Pocs periodistes van poder accedir al grup; un d’ells fou Joan Antoni Moll, autor d’una breu entrevista apareguda al *Diario de Mallorca*, on The Animals resumeixen els plans de la seva estança a Palma: “Nadar, tomar el sol, practicar sky acuático y montar a caballo. ¿Te parece poco?”⁹¹⁸.

L’actuació oficial de The Animals –l’única de caràcter oficial– fou la nit del 19 de juny de 1966, com a cap de cartell d’una espectacular verbena de pagament emmarcada dins les anomenades Ferias y Fiestas de Palma. Estava previst que el quintet anglès cobrés per aquella actuació 200.000 pessetes, un preu que, segons sembla, fou acordat entre Jeffery i responsables de l’Ajuntament de Palma. No obstant, s’adonà el cas de que The Animals refusaren cobrar per aquella actuació, tornant la xifra íntegrament a l’Ajuntament per ser invertit en altres assumptes: la donació del conjunt anglès no passà desapercebuda a la premsa illenca, on fou viscuda com un fet excepcional:

“A mediodía de hoy ha tenido lugar, en el Salón de Sesiones del Excelentísimo Ayuntamiento, un acto que creemos bastante insólito, pues en los actuales tiempos que corremos, en los que el materialismo impera en todos los órdenes de la vida, es raro encontrar ejemplos como el que The Animals han dado esta mañana. Como se sabe, este conjunto, que comparte con The Beatles la primacía mundial en lo que a música moderna se refiere, va actuar el próximo día 19 en una verbena en el Paseo Marítimo; para esta presentación ante el público palmesano, The Animals habían pedido la cantidad de doscientas mil pesetas, que ajustaron con el Ayuntamiento. Pues bien, esta mañana, como decimos, los músicos han llegado a cobrar sus emolumentos, que han sido entregados en un cheque por el señor Riera; acto seguido –y esto es lo insólito y encomiable– el “manager” del conjunto ha hecho entrega a don Bartolomé Tous, que presidía el acto en representación del Alcalde, que se había ausentado llamado por el Gobernador, del mismo cheque, para que nuestro Ayuntamiento lo use en lo que tenga a bien. Este desprendimiento que The Animals ha tenido con nuestra ciudad es una espléndida muestra de que no toda la juventud actúa sólo por y para el dinero. The Animals han venido a demostrar que en su corazón anidan ideas nobles que los honran. ¡Bienvenidos a Palma y gracias, muchachos!”⁹¹⁹.

Aquest acte de generositat per part de The Animals es pot arribar a qüestionar. Un músic mallorquí d’aquella època afirma: “No fou, per res, una acció desinteressada. Darrera de tot això hi havia interessos comercials més que evidents. L’Ajuntament de Palma havia expedit els permisos de Haima i Toltec de forma ràpida i sense posar cap trava ni una, i The Animals, dirigits per Jeffery, li tornaren el “favor” renunciant als

⁹¹⁷ Entrevista a Pere Obrador. Realitzada el dia 27 de setembre de 2011.

⁹¹⁸ *Diario de Mallorca*, 16 de juny de 1966, p. 18.

⁹¹⁹ *Última Hora*, 14 de juny de 1966, p. 4.

honoraris que tenien previst cobrar. Les dues parts en sortiren beneficiades i l'operació es va vendre hàbilment a la premsa com un gest de solidaritat⁹²⁰.

El concert, on se'ls anuncià com “Los creadores de “La casa del sol naciente”, tingué lloc un escenari al aire lliure, habilitat al Passeig Marítim, on compartiren cartell amb Zoot Money, la Trixon's Show Band i les formacions locals Los Beta Quartet, Los Telstars i la orquestra Florida. L'afluència de públic aquella nit fou molt alta, tal i com es pot observar als testimonis fotogràfics de la nit, però en absolut arriba a la xifra que apareix a *Mallorca, un destino obligado* (2001), on s'assegura la xifra fou d'unes 13.000 persones⁹²¹.

The Animals marxaren pocs dies després, però la seva empremta havia quedat reflectida a tota una generació de joves mallorquins. “La seva actuació va ser un gran esdeveniment, es va muntar un gran rebombori (...) Cap de nosaltres no es va perdre l'espectacle!”, escrigué Toni Morlà, anys després⁹²².

The Kinks (1966)

Després de la visita de The Animals, l'estiu de 1966 deparava una nova sorpresa pels joves mallorquins: l'arribada de The Kinks. El grup encapçalat pels germans Davies s'havia col·locat com una de les bandes capdavanteres d'aquella nova generació de conjunts britànics; l'èxit, certament, els va acompanyar des del seu primer single, “Long Tall Sally” (1964), i ho van saber enganxar amb altres cançons igualment efectives com la recordada “You Really got me” i “All day and all of the night”, publicades aquell mateix any, o “Til the end of the day” (1965).

Quan The Kinks foren contractats per actuar a Mallorca es trobaven a un moment certament dolç: amb el single “Sunny Afternoon”, publicat a juny de 1966, arribaren per tercera –i darrera– vegada a la part més alta de les llistes d'èxits del Regne Unit. A més, Dave (guitarra) i Ray Davies (guitarra i veu), juntament amb Peter Quaife (baix) i Mick Avory (bateria), acabaven d'enregistrar el seu disc quart disc, “Face To Face”. Mentre el disc es mesclava als Pye Studios de Londres, el quartet anglès aprofitava per realitzar una sèrie d'actuacions, una de les quals tingué lloc a Mallorca dins del festival Beat '66 organitzat per Ràdio Mallorca. El primer mitjà illenc en informar de la notícia fou el diari *Baleares*, on s'afirmava que, després de l'apoteòsica actuació dels Kinks a Madrid, hi havia una possibilitat de que aquests actuessin pròximament a Barcelona i Palma⁹²³.

Tot i que el Beat '66 contava amb un gran reclam internacional com eren The Kinks, existia un gran inconvenient: el quartet era un gran desconegut pel públic

⁹²⁰ Font anònima. L'entrevista ha sol·licitat que el seu nom no aparegui vinculat amb la seva declaració.

⁹²¹ Vallés, Matías (Ed): *Mallorca, siglo XX: un destino obligado*. Ed. Editora Balear, Palma, 2001, p. 193.

⁹²² Morlà, Toni: *Memòries d'un brusquer: diccionari dels anys 60 i 70*. Ed. Clayton's Book S.L, Palma, 2001, p. 35.

⁹²³ *Baleares*, 2 de juliol de 1966, p. 13.

mallorquí. “Passava el mateix que amb The Animals: els mallorquins no coneixien ni entenien a The Kinks”, explica Joan Bauzà, aleshores guitarrista de Los Beta. “Eren uns complets desconeguts a nivell general, i tal vegada els pocs que els coneixien eren els músics, que érem els que més música anglesa escoltàvem. No és com ara; aleshores, la mentalitat del públic era diferent. Veníem de la música en espanyol, de na Lola Flores i tot allò... I clar, quan vingueren els Kinks, amb aquells cabells llargs, la gent es demanava: “Qui són, aquests maricons?”⁹²⁴.

El concert, anunciat pel diumenge 17 de juliol d'aquell 1966, va incloure a quatre dels grups capdavanters de l'escena musical mallorquina de mitjans de la dècada, fent d'aquest, possiblement, un dels cartells més espectaculars d'aquell any: els escollits foren Los Beta, Los 5 del Este, Grupo 15 i els Four Winds. “Els Four Winds era normal que toquessin aquella nit: estilísticament, tenien molt a veure amb The Kinks, i, apart, feien moltes versions seves, tan ben tocades com les podien haver fet els mateixos Kinks”, subratlla Bauzà⁹²⁵. El cartell també va incloure a dues formacions de fora, totalment desconegudes pels mallorquins, com els anglesos The Exotics i The Trixtons. Així doncs, a l'escenari de la Plaça de Toros de Palma, escenari escollit per aquest esdeveniment, circularen aquella nit un total de 7 grups, oferint-se entrades a preus populars (entre les 25 i les 125 pessetes) dirigides a un públic essencialment jove.

Malgrat la seva forta promoció, Beat '66 fou, segons *Última Hora*, un considerable fracàs. “Con The Kinks no sonó la flauta, y debo confesar que el primer sorprendido he sido yo”, escriu Miguel Soler. “De cualquier forma era de esperar un lleno a rebosar como justa compensación a la fama de que disfruta mundialmente este original conjunto (...) Me sorprendió y me defraudó la poca atención y el escaso interés de nuestros aficionados ante una actuación personal del grupo”⁹²⁶. Així, doncs, el pas de The Kinks per Mallorca fou ràpid –arribaren el mateix dia del concert i se'n anaren el següent– i poc transcendent. No obstant això, Jordi L. Pando fa una apreciació: “Realment no es pot dir que aquell fos un fracàs, en absolut. Hi devia haver unes 6.000 o 7.000 persones i clar, a una plaça de toros com la de Palma, amb capacitat per unes 15.000, allò semblava que hi hagués poca gent. Era un lloc fotut per tocar, perquè apart d'aquestes condicions escèniques, aleshores el so era mediocre, amb massa eco”⁹²⁷.

Tom Jones (1966)

L' anomenat ‘Tigre de Gales’ arribà a Mallorca a un moment en el qual se'l considerava el major cantant solista del Regne Unit, per sobre fins i tot de Cliff Richards. Els seus singles de l'any 1965, “It's Not Unusual” i “What's new Pussycat?” el consolidaren com a un dels artistes més populars del seu moment: això va fer que,

⁹²⁴ Entrevista a Joan Bauzà. Realitzada el dia 8 de setembre de 2011.

⁹²⁵ *Ibidem*.

⁹²⁶ *Última Hora*, 21 de juliol de 1966, p. 8.

⁹²⁷ Entrevista a Jordi L. Pando. Realitzada el dia 29 de setembre de 2011.

aquell mateix any, Tagomago s'interessés en contractar-lo, tot i l'elevada suma que l'artista demanava per cada actuació:

“Los honorarios de este artista eran astronómicos y fueron aceptados por la empresa. Pero Tom Jones no tenía fechas libres antes de siete meses. Entonces, en verano del pasado año (Tagomago) suscribió el carísimo contrato para que Tom Jones cantara en Palma en agosto de 1966 (...) Era una operación arriesgada. La fama y el éxito de estos cantantes, en muchos casos, puede ser cosa fugaz, relampagueante. El fabuloso Tom Jones de 1965 podía ser nada más que un cantante mediocre en 1966. Sin embargo, el contrato quedó firmado”⁹²⁸.

L'any 1966, els honoraris de l'artista gal·lès havien augmentat notablement; per tant, amb el contracte signat des de l'estiu de 1965, Jones va mantenir el preu acordat per les tres actuacions –170.000 pessetes, segons Pau Lull⁹²⁹– que oferí a la mítica sala palmesana. Resultava curiós poder veure a Palma, i més concretament a un local on just hi cabien 700 persones, un artista que aquells moments omplia teatres i grans pavellons. “Solamente aquellos ‘night-clubs’ que se arriesgaran a contratarlo el año pasado –casos que se pueden contar con los dedos de la mano– pueden presentarlo hogaño a su público. Este es el caso de Tagomago”, diu un article a *Última Hora*⁹³⁰.

Tom Jones actuà a Tagomago el cap de setmana del 20 i 21 d'agost de 1966, a un total de tres gales; la primera en dissabte i dues següents, en diumenge. Les mateixes nits, Tito's, per tal de competir davant el gran cartell de Tagomago, va incloure l'actuació de la nord-americana Nancy Holloway, aleshores molt coneguda entre els amants de la cançó francesa gràcies als seus singles “T'en va pas comme ça” (1963), “Dis-lui que je ne suis pas là” (1963) o “Ne touchez pas à Charlie” (1965). Tot i que Holloway aconseguí omplir Tito's, tot el protagonisme fou pels concerts de Tom Jones. Les diferents cròniques parlen d'un Tagomago estibat de gent a les dues primeres gales, on es concentrà públic principalment mallorquí: “El público de Tom Jones fue mallorquí en su inmensa mayoría, comportándose de acuerdo con las características de nuestra juventud. Calor en los aplausos, francamente ruidosos en este punto, pero silencio, casi frialdad, en el transcurso de las canciones”⁹³¹.

La darrera gala, no tingué un públic tan nombrós, però si més entusiasta gràcies al paper del públic femení: “Cuando se desbordó el entusiasmo, sobre todo de las fans inglesas, fue en la actuación de anoche, la última de Tom Jones en Palma. Precisamente en la gala que ha tenido un público menos numeroso, fue donde se registró mayor “locura” y un comportamiento “más inglés” para estos casos. El artista, que de por sí imprime dinamismo a su trabajo, multiplicó su movimiento continuo, alentado por las

⁹²⁸ *Última Hora*, 18 d'agost de 1966, p. 8.

⁹²⁹ *Última Hora*, 26 de setembre de 1975, p. 12.

⁹³⁰ *Última Hora*, 18 d'agost de 1966, p. 8.

⁹³¹ *Última Hora*, 22 de agost de 1966, pag. 8.

voces entusiastas, por los gritos mejor, de sus seguidoras”⁹³². D’una d’aquestes gales – presumiblement la darrera– Miguel Soler recorda la següent anècdota:

“Durante la actuación en Tagomago de este temperamental cantante galés, a quien se consideraba un sex-símbol por sus alardes de masculinidad no exenta de cierto exhibicionismo en escena (por lo ajustado de sus pantalones) se produjo una delicada situación. Una dama ubicada en las primeras filas, casi al borde del escenario, se pasó gran parte de la actuación de Jones haciéndole constantes señas al artista. Al principio de forma discreta pero conforme transcurría el show, con mayor insistencia. Los gestos de la señora iban acompañados de la señalización con su dedo índice hacia la entrepierna del cantante. Algunos no podían contener su risa y otros, en su mayor parte, señoritas y señoras, casi se sonrojaban delante semejante desfachatez. “Si quiere algo –se oía murmurar a éstas– al menos que espere a que termine de cantar”. Tom Jones que, naturalmente se había percatado de lo que ocurría ante tan constantes insinuaciones y aprovechando el final de una de las canciones, se aproximó a la zona donde se encontraba sentada la señora en cuestión y, de forma directa, sonriéndole abiertamente, le preguntó con cierta ironía y desfachatez: “Señora, por favor, ¿qué me está insinuando?”. La dama, centro de las miradas del resto de la concurrencia, sin inmutarse por ello y en perfecto inglés le respondió, nuevamente apuntando al paquete: “No insinúo nada, mr. Jones. Sólo le estoy informando que lleva usted la bragueta abierta”⁹³³.

Jones acabà l’espectacle esgotat després d’unes actuacions marcades per les altes temperatures de la sala: “Él achacaba su cansancio, fuera de lo normal, al fuerte calor en el ambiente. “No tengo costumbre –nos decía– de actuar a una temperatura tan alta. Sudo mucho cuando trabajo, pero nunca tanto como aquí...”. Efectivamente, su cuerpo chorreaba agua por todas partes, como si hubiera mil grifos abiertos en su piel”⁹³⁴. Després d’aquelles gales, el cantant va romandre quatre dies més a Mallorca per descansar a Formentor, marxant el 25 d’agost per seguir amb els seus compromisos professionals. El seu pas per l’illa fou suficientment popular com per sorgir rumors de noves actuacions als anys 1967 i 1968 que, finalment, no es van poder dur a terme.

Lionel Hampton (1966)

Sorprèn que a una temporada com la de 1966, quan més tangible era la modernització dels gusts musicals entre el públic mallorquí, Tagomago optés per llençar una aposta tan atractiva com arriscada duent a Mallorca al veterà Lionel Hampton. La seva trajectòria musical, iniciada l’any 1927, l’havien convertit en una figura clàssica dins del jazz i del swing que, malgrat tots els canvis culturals viscuts a les darreres dècades, tornava a ser reivindicada amb força per una nova generació.

⁹³² *Última Hora*, 22 de agost de 1966, pag. 8.

⁹³³ Soler, Miguel (1998): *Ayer, cuando éramos jóvenes*. Ed. Ingrama, Inca, pp. 137-138.

⁹³⁴ *Última Hora*, 22 de agost de 1966, pag. 8.

L'artista de Kentucky arribava a Mallorca per oferir, a priori, un únic concert al night-club palmesà la nit del 30 de setembre. L'acompanyaven Cornelius James (veu), William Mackel (guitarra), Reynolds Mullins (piano), Edward Pazant (saxo alt), Edlin Terry (saxo tenor), Wallace Davenport (trompeta), Lawrence Bergan (contrabaix) i Al Levitt (bateria). “Just arribat a Mallorca volgué anar directament a provar la bateria que Tagomago havia comprat per l'ocasió. Una Ludwig del tipus Super Clàssic proporcionada per la delegació a Palma de la cadena musical Alberti”, escriu Francesc Vicens fent referència a l'arribada de Hampton⁹³⁵.

L'èxit del concert fou tan clamorós com inesperat: Tagomago arribava gairebé al límit del seu aforament a un concert on el carisma de l'artista nord-americà encisava al públic. “Triunfo y autenticidad de una noche de jazz con Lionel Hampton y su orquesta en Tagomago”, llegim al diari *Baleares*. “Incansable: pero Lionel no para. Se transmuta, calienta, suda como un cosaco, salta como un gamo, puntea sobre las mesas, pasea en ocasión de interpretar el famoso “When the saints” acompañado de sus músicos, por entre las mesas. Es igual. El ritmo sigue siendo el mismo, misma la calidad interpretativa, idéntica la emoción, e inmutable la elocuencia de su corazón y temperamento, hecha a veces puro diableo y otras, intocable espejo de lago”⁹³⁶.

Vicens recupera a *Paradise of Love o l'Illa imaginada* (2012) el poema que Guillem Frontera escriuria per *Última Hora* en motiu d'aquella memorable nit:

“D'una nit antiga i sagnant / d'un crit llunyà d'un foc, d'un dolor / esculpit en metalls de dura extracció, / Lionel Hampton has arribat per fer avui / d'aquesta nit el gran migdia. / No sabem quin sol ha colrat la teva pell / però tu ens has contactat la història del teu gemec / de la teva raça. I el miracle s'ha escampat, / ha amarat el temps i la resta a l'aire / talment el crit del teu poble perseguit. / King Lionel Hampton, / l'eternitat és cada instant / cada crit es fa de pedra, cada alè / són mil anys de vida i calfreds, / cada mà oberta / és un nou signe. Cada cop, / un pou ardent, un mirall romput / en trossos d'odi i d'amor t'hi fan el jazz. / Quina és la pedra, quina és la nit? / D'on et ve el crit, la mort d'on és? / Lionel Hampton, el misteri / es desxifra i es dibuixa en el teu jazz”⁹³⁷.

Només un èxit com aquell podria explicar que la direcció estigués fortament interessada en repetir, de forma immediata aquell concert, malgrat els compromisos professionals que Hampton ja tenia a l'agenda. A darrer moment, s'arribà a acordar una nova data pel 4 d'octubre del mateix any de la que s'exhauriren ràpidament totes les seves localitats: òbviament, hi tingué molt a veure tant les excepcionals crítiques que mitjans com *Baleares* o *Última Hora* van fer del seu primer concert a l'illa, així com la forta publicitat de l'esdeveniment o el preu assequible de les seves localitats (100

⁹³⁵ Vicens, Francesc (2012): *Paradise of Love o L'illa Imaginada*. Ed. Documenta Balear, Palma, pp. 140-141.

⁹³⁶ *Baleares*, 4 d'octubre de 1966, p. 16.

⁹³⁷ Vicens, Francesc (2012): *Paradise of Love o L'illa Imaginada*. Ed. Documenta Balear, Palma, pp. 143-144.

pessetes). “Extraordinario fue el concierto de Hampton el pasado sábado”, informava Última Hora. “Su recital de anoche queda incluido en los inolvidables sucesos musicales que se hayan registrado en la historia de la ciudad. En duración, emoción y entrega, Hampton superó lo que parecía imposible tras haberle escuchado en la primera oportunidad. Alentado por un público apasionado, el gran virtuoso hizo diabluras”⁹³⁸.

Hampton afirmava que, després d’aquella experiència, tornaria a Mallorca⁹³⁹. La seva promesa es va complir per partida doble: repetiria a Tagomago l’any 1970 i, l’any 1992, a l’Auditori de Palma.

The Shadows (1967/1970)

The Shadows foren, sense cap tipus de dubtes, un dels grups favorits dels joves mallorquins a nivell internacional: el seu so, absent d’estrídències, va saber aglutinar un ampli sector de públic format, principalment, per músics joves. El grup, fundat l’any 1958, havia aconseguit arribar al més alt gràcies al single “Apache” (1960), que els portà a ser indiscutibles números 1 a les llistes d’èxits d’Anglaterra, França, Austràlia, Irlanda i, també, Espanya. Els èxits es perllongaren amb els seus dos primers LP’s, *The Shadows* (1961) i *Out of The Shadows* (1962), ambdós números 1, però des de l’aparició dels Beatles i tota l’explosió del beat, els seus discs i els seus singles poc a poc s’anaren allunyant de les primeres posicions.

Així doncs, quan a l’any 1967 The Shadows foren contractats per Tagomago per realitzar dues actuacions –3 i 4 de març– estaven lluny de ser les grans estrelles que eren a principis de la dècada dels seixanta. El grup el seguien formant els guitarristes Hank Marvin i Bruce Welch juntament amb el bateria Brian Bennett i el baixista John Rostill, una formació establida des de 1962. Aquell any 1967 s’havien embarcat a un tour mundial que els portà per Austràlia, Israel, Europa de l’Est i, per primer cop, Espanya. Donaren els seus dos primers concerts a Barcelona (concretament, al Palau dels Esports i el Club San Carlos) per després traslladar-se a Mallorca. Arribaren a l’aeroport de Son Sant Joan el matí de dia 3 per actuar aquella mateixa nit, a la inauguració de la nova temporada de Tagomago. Sorprenentment, ambdós concerts van passar desapercibuts per la premsa, que els va tractar d’una forma anecdòtica: cap mitjà mallorquí publicà articles o cròniques de la seva actuació, que ben aviat seria eclipsada pel concert que l’astre nord-americà Louis Armstrong oferiria al mateix local, poc després.

No obstant això, aquesta no seria l’única oportunitat que tindrien els mallorquins per veure en persona al quartet anglès. Fou el 27 de juny de 1970 a Tito’s, a un acte especial on es celebrava la reobertura de les seves populars terrasses. Aleshores, el quartet havia patit una gran davallada de popularitat: el seu darrer disc *From Hank, Bruce, Brian and John* (1967) no havia aconseguit entrar a cap hit-parade del món. De la nova formació dels Shadows que arribà a Palma, el juny de 1970, només quedaven dos membres originals: Marvin i Bennett. També inclogueren al *line-up* un piano a la seva actuació, cosa que sorprengué als cronistes mallorquins: “Los Shadows suenan más

⁹³⁸ Última Hora, 5 d’octubre de 1966, p. 15.

⁹³⁹ Vallés, Matías (Ed): *Mallorca, siglo XX: un destino obligado*. Ed. Editora Balear, Palma, 2001, p. 198.

o menos como siempre. Y esto ocurre porque el sonido característico –pese a los muchos cambios de individuos por los que atravesó el grupo– existe personificado en Hank Marvin, guitarra solista y jefe en todas las épocas de Los Shadows. Por primera vez alternaron, sin embargo, su auténtico sonido al incluir un piano en vez de un guitarra rítmico”⁹⁴⁰.

Després de l’actuació, Marvin, que aleshores havia començat nous projectes musicals, confessava a *Última Hora* que aquella havia estat la darrera actuació de The Shadows: “El grupo ya no existe. Ocurre que teníamos firmadas estas actuaciones en Tito’s y no hemos querido incumplirlas (...) En Mallorca puede decirse que hemos hecho nuestra despedida”, afirmava Marvin”. La mateixa crònica, conclou: “RIP al famoso grupo. Mallorca estará incluida en su historial artístico como meta final de sus actividades”⁹⁴¹. Certament, Mallorca havia pogut passar a la història com el lloc on The Shadows van fer el seu darrer concert, però a l’any 1973 el quartet anglès es refaria, però sense aconseguir ni el prestigi ni reconeixement que van tenir al passat.

Louis Armstrong (1967)

A l’any 1967, Tagomago tenia poc o res per demostrar: pocs anys després de la seva inauguració, el local d’Els Valldemossa havia aconseguit posar-se al capdavant de l’oci nocturn mallorquí portant a actuar a autèntiques primeres figures de la cançó al seu escenari. No obstant, el local palmèsà acabà de consagrar-se definitivament quan a l’estiu d’aquell any va aconseguir que hi actués un dels grans icones de la música del segle XX: Louis Armstrong. El trompetista de Nova Orleans, amb una carrera discogràfica que es remunta a 1923, havia gaudit de fama i prestigi al llarg del temps, tot i que la seva carrera havia experimentat una revitalització als anys seixanta gràcies al single “Hello, Dolly”, amb la que, l’any 1964, aconseguí desbancar als Beatles a la llista del número 1 dels Estats Units: tota una fita per un músic que, aleshores, tenia 63 anys.

No era el primer cop que s’especulava amb una possible actuació del trompetista a Mallorca: l’any 1961 el diari *Baleares* informava l’any 1961 d’una probable visita d’Armstrong. Però, a 1967, la primera notícia que es va tenir sobre aquest concert fou a febrer, quan *Última Hora* confirmava que “Satchmo” actuaria a Palma, sense especificar la sala en qüestió del concert: “Es realmente sensacional la noticia (...) Louis Armstrong actuará en Palma el venidero 29 de julio, sábado, presentándose con su orquesta completa, compuesta de verdaderos solistas famosísimos en el mundo del Jazz. (...) Los honorarios que percibirá este artista, verdaderamente astronómicos en cifra, superan todo cuanto se haya pagado a una celebridad”⁹⁴².

El preu de contractació de l’artista nord-americà ascendia aleshores a una quantitat aproximada de 8.000\$ –mig milió de pessetes aleshores– “de los cuales se ingresaron en un banco neoyorkino a la firma del contrato, y el resto, diez días antes del

⁹⁴⁰ *Última Hora*, 1 de juliol de 1970, p. 15.

⁹⁴¹ *Ibidem*.

⁹⁴² *Última Hora*, 25 de febrer de 1967, p. 11.

concierto (...) El precio desorbitado de la contratación se veía incrementado por los gastos del desplazamiento y estancia de un cortejo formado por trece personas”⁹⁴³. Segons Pau Lluï, el preu, finalment va elevar-se fins 600.000 pessetes, essent la màxima xifra que havia invertit Tagomago per un contracte artístic⁹⁴⁴. “Para atreverse con el montaje de una actuación de Armstrong se necesitan unos empresarios un poco locos, como los Tous”, afirmava Rafel Estaràs⁹⁴⁵. S’havia posat en marxa un projecte ambiciós no exempt de nombroses dificultats: el trompetista, per problemes de salut, estava poc inclinat a realitzar actuacions fora dels Estats Units. *Última Hora* recollia al següent article les dificultoses negociacions de Tagomago i els representants d’Armstrong:

“Tras una gestión difícil y laboriosa, y no se utiliza aquí la frase hecha, una empresa de espectáculos palmesana ha suscrito un contrato para una sola actuación con el fabuloso músico de color Louis Armstrong. La noticia, verdaderamente, no necesitaría más adornos, ni otros añadidos. Sin embargo, ha de ser interesante saber que el legendario “Satchmo” solamente acepta contratos a través del Sindicato de Músicos de Nueva York y que éste, para aceptar relaciones con empresas del exterior, abre un expediente que no se cierra hasta tener suficientemente acreditada, a su juicio, la seriedad y solvencia del empresario. Una vez cumplido este largo requisito inicial, es cuando se empieza a hablar de fechas, cantidades, modos de desplazamiento, hoteles, condiciones del local donde ha de actuar, etc, todo lo cual como fácilmente se supone origina un largo tiempo de negociación”⁹⁴⁶.

Louis Armstrong arribà a Mallorca el migdia del mateix 29 de juliol, acompanyat pels tretze components al complet de l’anomenada “All Stars Band”, entre els que destaquen Jewel Brawn (veu), Marty Napoleon (piano), Joe Muranyi (clarinet), Tyree Glenn (trombó), Buddy Catlet (contrabaix) i Danny Barcelona (bateria). Arribaven amb tres hores de retràs a Son Sant Joan des de França⁹⁴⁷. D’aquesta forma narrava *Diario de Mallorca* l’arribada de Satchmo a Palma. “Muerto de sueño. Cansado, pero con su risa siempre jovial (...) En el aeropuerto, la llegada del mundialmente famoso trompeta, causó una enorme expectación al ser reconocido por los numerosos extranjeros que se encontraban allí, en aquel momento. Bernardo y Rafael Estaràs, de Los Valldemossa, estaban a esperarle en nombre de Tagomago (...) Apenas habló, porque era tanto su cansancio que lo único que deseaba era llegar al hotel”⁹⁴⁸. A una altra crònica de la seva arribada, llegim: “Parece que fue ayer mismo

⁹⁴³ Vallés, Matías (Ed): *Mallorca, siglo XX: un destino obligado*. Ed. Editora Balear, Palma, 2001, p. 188.

⁹⁴⁴ *Última Hora*, 26 de setembre de 1975, p. 12.

⁹⁴⁵ Vallés, Matías (Ed): *Mallorca, siglo XX: un destino obligado*. Ed. Editora Balear, Palma, 2001, p. 188.

⁹⁴⁶ *Última Hora*, 25 de febrer de 1967, p. 11.

⁹⁴⁷ L’artista venia de participar al Festival Internacional de Antibes (França).

⁹⁴⁸ *Diario de Mallorca*, 30 de juliol de 1967, p. 8.

cuando le vimos llegar con su indumentaria estrafalaria por el colorido, al gusto de los negros: gran lazo azul, camisa morada, chaqueta violeta, pantalón marrón. Y su sonrisa blanca, su inconfundible sonrisa que él esgrimía como un escudo, como una respuesta para todo lo que no acababa de entender”⁹⁴⁹.

Amb el tractament digne de tota una estrella, el nord-americà fou traslladat a l’hotel Bahia Palace de Palma, on “tras un almuerzo muy frugal, pues no en balde lleva un régimen muy severo, se acostó y durmió de un tirón más de siete horas (...) En el hotel había reservado una suite de cuatro habitaciones para él solo. La anunciada rueda de prensa a las siete de la tarde tuvo que aplazarse hasta las 10. El sueño es sagrado para Satchmo”⁹⁵⁰. Acabat el seu descans, el trompetista va aparèixer al saló d’actes de l’hotel, totalment estibats de periodistes, on va respondre a les preguntes de la premsa. “El jazz es la simple expresión de un sentimiento”, contestava Armstrong a un periodista, que l’hi havia demanat una definició de la seva música. “El jazz nada tiene que ver, como muchos han querido ver últimamente, con la canción de protesta (...) El jazz es algo que evoluciona continuamente: precisamente su vida está en esa misma evolución”. Sobre una possible retirada, Armstrong afirmà: “Ningún músico que se precie de serlo se retira en plena vida. Es la muerte quien lo retira”⁹⁵¹.

Aquella mateixa nit, Armstrong donà un concert que s’allargà fins a dues hores. Tot i els elevats preus de les localitats, Tagomago havia aconseguit exhaurir totes les entrades. Les cròniques que es van fer del concert són contradictòries. “Satchmo” dio toda una lección como intérprete y como instrumentista”, es podia llegir a *Diario de Mallorca*⁹⁵². En canvi, altres texts ens informen d’un concert marcat per la gran fatiga del trompetista: “En Palma aterrizó un Armstrong casi a media voz, enfermo. La trompeta seguía en sus manos, pero apenas se asomaba a sus labios. Cada diez minutos de actuación eran cruelmente interrumpidos por uno o varios inyectables, que un médico a su servicio le ponía con caracter de urgencia. A los pocos segundos, volvía a incorporarse a la banda (...) A pesar del cansancio, el público seguía enfervorizado con su actuación, premiando la leyenda antes que su actuación palmesana”⁹⁵³. A una altra crònica posterior d’aquella nit, podem llegir:

“Su precario estado de salud se hizo notar sobre todo en el escenario, durante la inolvidable gala de Tagomago, único local isleño (y uno de los pocos de España) que ha albergado su gran personalidad. Durante el concierto, Armstrong se mostró apático con su fabulosa trompeta. La tuvo en la mano por espacio de dos horas pero apenas si nos deleitó con uno de aquellos “solos” inverosímiles y legendarios. Verle en la tarima, en directo y en persona, constituía por sí solo un espectáculo. Su andar mecánico, a saltitos, el constante sudor resbalándole por la cara grande y chata y como

⁹⁴⁹ *Baleares*, 8 de juliol de 1971, pp. 12 i 16.

⁹⁵⁰ *Diario de Mallorca*, 30 de juliol de 1967, p. 8.

⁹⁵¹ *Diario de Mallorca*, 30 de juliol de 1967, p. 8.

⁹⁵² *Ibidem*.

⁹⁵³ Vallés, Matías (Ed): *Mallorca, siglo XX: un destino obligado*. Ed. Editora Balear, Palma, 2001, p. 188.

consecuencia de este sudor, el insustituible pañuelo blanco en la mano (...) En los descansos, Louis tomaba asiento, al viejo estilo de Nueva Orleans, y fumaba un cigarrillo tras otro. O bebía cerveza. Compañero inseparable, siempre sobre sus pasos, era un viejo médico, otro tipo singular, realmente, quien, ya por entonces, operaba el milagro de la permanencia de Armstrong en escena, a base de masajes, pastillas, jarabes e inyectables si hacía falta. El fabuloso trompetista se dejaba llevar y sonreía a todas las decisiones del médico”⁹⁵⁴.

Armstrong va partir de les 7 del matí amb destinació a Alacant, on tenia previst un nou concert: la seva breu estada a Mallorca –aproximadament de 18 hores– va servir per donar més prestigi a Palma com a capital de les grans atraccions musicals. “Poco tiempo”, diu una crònica escrita en motiu de la seva mort, quatre anys després, “pero suficiente para que el negro universal diera un concierto que ya está en la historia del espectáculo de Palma (...) Simpático, sonriente y cansado, Satchmo dejó en nosotros un recuerdo que perdurará por más tiempo que pase”⁹⁵⁵. A la mateixa crònica, es reproduïa una conversa entre l’entrevistador i el músic aquell dia, el 29 de juliol, on el músic confessava:

“A veces pienso si no hubiese sido mejor que me quedara en Nueva Orleans, divirtiéndome con los amigos. No sé... Una vez salí de casa, y ya nunca pude volver atrás. ¿Si me gusta eso, pregunta usted? Pues sí, creo que sí. Acabo de llegar a esta isla y supongo que no veré nada de ella. Estaré el tiempo justo para cambiarme de camisa y tocar la trompeta. Es lo normal. He hecho eso casi toda mi vida, siete días a la semana”⁹⁵⁶.

Jimi Hendrix (1968)

Si hi ha un visitant especialment important a la Mallorca dels darrers anys seixanta, aquest és el guitarrista nord-americà Jimi Hendrix. Amb el pas dels anys, el seu pas per l’illa ha estat mitificat, donant pas a nombroses llegendes i tota mena de testimonis fraudulents que distorsionaren allò que va passar realment. “Ara resulta que tothom era allà, que tothom pot contar la seva història de quan va veure a Hendrix rompre la seva guitarra contra el sostre de Sgt. Peppers. Però si fos veritat, que tots els que ho diuen hi haguessin estat, Sgt. Peppers hagués rebentat! No hagués pogut aguantar tanta gent!”, subratlla Miquel Vives⁹⁵⁷. Sandro Fantini, subdirector de la discoteca palmesana, afirma: “Tothom que hagués conegut al seu moment Sgt. Peppers diu que aquella nit hi era. Jo, com a subdirector del local, hi era, òbviament, però puc dir que hi havia poquíssims mallorquins; que jo recordi, el locutor Miquel Vives i el

⁹⁵⁴ *Baleares*, 8 de juliol de 1971, pp. 12 i 16.

⁹⁵⁵ *Ibidem*.

⁹⁵⁶ *Ib.*

⁹⁵⁷ Entrevista a Miquel Vives. Realitzada el dia 1 de juny de 2011.

fotògraf Joan Torrelló. Em sorprenen molt aquests relats fantasiosos de gent que afirma, a entrevistes o a llibres, que hi eren... quan realment estaven a una altra banda”⁹⁵⁸.

Per entendre *com i perquè* Jimi Hendrix només va realitzar aquest únic concert a Espanya, i més concretament a Mallorca, necessàriament hem de retrocedir a la tardor de 1967, quan el representant musical Mike Jeffery i l’antic baixista de The Animals, Chas Chandler, compren junt, al mallorquí Josep Maria Forteza Forteza, un local situat a l’edifici Neptuno, a la Plaça Mediterrani. Mesos després s’obriren les portes de la famosa discoteca Sgt. Peppers, un dels punts d’oci nocturn més atractius de la Mallorca dels darrers seixanta.

Aquell mateix 1967 no tan sols havia servit a Chandler per deixar enrere el seu passat com a component de The Animals, sinó per donar un nou rumb a la seva carrera professional al convertir-se en mànager i productor. A Nova York havia descobert mesos enrere a un jove guitarrista afroamericà de tan sols 24 anys: James Marshall Hendrix. Estorat davant d’aquell talent de les sis cordes, Chandler es converteix en el seu productor i li ajuda a trobar el complement perfecte per la seva música: la unió de Jimi amb els anglesos Noel Reading (baixista) i Mitch Mitchell (bateria) donà pas al grup The Jimi Hendrix Experience, un dels conjunts més revolucionaris de la història del rock.

Malgrat la qualitat del trio, no hi havia suficient pressupost per llançar-los a la fama, així que Chandler fa un tracte amb Jeffery: a canvi d’aportar doblers, Mike s’encarregaria de ser el co-manager del guitarrista. “En Chandler havia estat el seu descobridor, això està clar”, explica el locutor Miquel Vives. “El problema era que en Jeffery tenia ull i també punyeteria: sabia aprofitar-se bé dels seus negocis. En aquest cas, es va fer seu en Hendrix, cosa que provocà un enfrontament amb Chandler. S’estigueren barallant fins que arribaren a la solució: en Chandler el duria discogràficament, mentre que en Jeffery com a mànager personal de cara als directes i les gires”⁹⁵⁹. D’aquesta forma s’entén que quan s’inaugurés Sgt. Peppers, tant Chandler com Jeffery estiguessin d’acord en dur-hi a tocar la seva principal atracció: “Para promocionar Sgt. Peppers, pensó que lo ideal era un concierto de Jimi Hendrix, cuyas imágenes en el festival de Monterrey habían dado la vuelta al mundo”⁹⁶⁰. Però, a més del seu impacte en directe, àlbums com *Are You Experienced?* o *Axis: Bold as love* – ambdós publicats a 1967– col·locaren a Hendrix com un dels màxims valors de la nova música nord-americana. No obstant això, pel públic mallorquí eren àlbums totalment desconeguts: només el single “Hey Joe” havia arribat a posar-se a la venda algunes botigues de música a Mallorca, a finals de l’estiu de 1967. Fou a aquesta època quan, per primer cop, apareix el nom de Hendrix a la premsa mallorquina gràcies a una breu ressenya a càrrec del locutor Miquel Vives:

⁹⁵⁸ Entrevista a Sandro Fantini. Realitzada el dia 13 de setembre de 2011.

⁹⁵⁹ Entrevista a Miquel Vives. Realitzada el dia 1 de juny de 2011.

⁹⁶⁰ Vallés, Matías (Ed): *Mallorca, siglo XX: un destino obligado*. Ed. Editora Balear, Palma, 2001, p. 193.

“Jimi Hendrix ha irrumpido en el mundo musical con la fuerza de un ciclón (...) Las referencias que nos han llegado de Jimi Hendrix nos dan fe de que se trata de un excepcional guitarrista excitante, y que toca con ambas manos, con los dientes, incluso. Se trata de un virtuoso (...) Se trata de algo excepcional”⁹⁶¹.

El seu nom començà a aparèixer a la premsa mallorquina amb una relativa freqüència arrel de ser inclòs al cartell del fallit Música '68 de la Plaça de Toros de Palma, on, en el cas d'haver-se duit a terme, Hendrix hagués compartit escenari a juliol amb altres artistes com Eric Burdon & The Animals (reunits de nou), The Byrds o Donovan, entre d'altres. Pocs dies després de l'ajornament del festival es confirma que, finalment, el guitarrista vindrà a Mallorca per inaugurar Sgt. Peppers: “No es cualquier cosa: Jimi Hendrix es una de las atracciones más importantes del mundo “pop”, diu la notícia d'*Última Hora*. “Su presencia en la nueva y deslumbrante sala provocará, a no dudar, una enorme expectación. No tendremos muchas ocasiones como esta para admirar a uno de los grandes y por ello habrá que aprovechar el momento”⁹⁶².

La darrera setmana de juny –vint dies abans del concert inaugural– Noel Reading i Mitch Mitchell arribaren a Palma: s'instal·laren a una casa situada entre Cas Català i Portals Nous, suficientment grossa com per albergar a la sala principal un piano. Els dos músics anglesos van començar a preparar el seu repertori ajudant-se d'alguns components de Los Bravos i contactant amb altres formacions mallorquines com els Z-66⁹⁶³ o Mauri's Set. El locutor Miquel Vives narra la seva trobada amb els dos músics anglesos. “Eren gent molt agradable, i en poc temps varem crear una mena d'amistat. Un d'ells, en Noel, es presentava cada horabaixa als estudis de Ràdio Popular. Jo no parlava una punyetera paraula d'anglès i ell no en tenia ni la més remota idea de castellà. No obstant, ens saludàvem amb el poc llenguatge que coneixíem un de l'altre i s'asseia vora meu, mentre jo feia el programa. En acabar, se'n anava, i així tots els dies”⁹⁶⁴.

Per la seva part, Hendrix arribà a Son Sant Joan el matí del 15 de juny amb un grup d'acompanyants femenines, per dirigir-se de seguida a l'hotel Victòria, on s'allotjà. No obstant, Manolo Marí, bateria dels Z-66, relata la seva trobada amb el guitarrista. “Record que Joan Manera ens cridà per comentar-nos que en Jimi havia arribat, i que ens volien conèixer a tots. Havien alquilat una casa grossa, devers Portals Nous, un xalet d'unes cinc o sis habitacions. Entrarem a la casa. Allò era un caos, una barbaritat. Gent per totes les habitacions, roba interior pel terra, restes de porros i altres substàncies... Allà enmig els vam conèixer”⁹⁶⁵.

⁹⁶¹ *Baleares*, 5 d'agost de 1967, p. 9.

⁹⁶² *Última Hora*, 13 de juliol de 1968, p. 15.

⁹⁶³ A unes declaracions a RNE (27 de juny de 2008), Llorenç Santamaria afirmava que Noel Reading tocà la guitarra amb ells, a mode de jam session, un bon grapat de nits d'aquell mes de juliol a la discoteca Haima.

⁹⁶⁴ Entrevista a Miquel Vives. Realitzada el dia 1 de juny de 2011.

⁹⁶⁵ Entrevista a Manolo Marí. Realitzada el dia 1 de juny de 2011.

La nit 13 de juliol de 1968 estava destinada a passar a la història: Sgt. Peppers obria per primer cop les seves portes. Els Z-66 feien la seva presentació oficial però, contràriament a tot el que s'ha escrit posteriorment, no actuaren aquella nit: això no va impedir que Jeffery posés els seus ulls sobre el potencial del conjunt mallorquí⁹⁶⁶. Mitja hora després, Hendrix, Reading i Mitchell començaren el seu concert, format només per cinc cançons: “Hey Joe”, “The burning of the midnight lamp”, “Purple haze”, “The Wind cries Mary” i “Wild Thing”. El local estava ple, però pràcticament tots els seus assistents eren estrangers que, religiosament, havien pagat les prohibitives 300 pessetes d'entrada: “El 95 % de asistentes fueron turistas ingleses. El 5% restante eran músicos de rock”, escriu el músic Salvador Domínguez⁹⁶⁷. “95 %? Es queda curt!”, replica Fantini. “Hi havia poquíssims mallorquins. Aquí, aleshores Hendrix era un complet desconegut, i els únics que el coneixien eren els músics dels conjunts mallorquins. Molts, de fet, es varen perdre aquest concert perquè tenien altres concerts aquella nit”⁹⁶⁸. Entre els assistents s'hi trobava Chas Chandler, que aquella nit s'havia desplaçat a Mallorca per acudir a la inauguració de la sala; també, a la primera filera del públic, hi havia els components de Los Bravos.

Les diferents cròniques que van aparèixer a la premsa mallorquina destaquen que fou una actuació marcada pel soroll dels seus dos amplificadors, un Marshall i un Sound City de 100 watts. La crònica que van fer al seu moment Josep Maria Barceló i Xim Rada, titulada “Jimi Hendrix: ¡Bum! ¡Crack!”, passa per ser de les més detallades a l'hora de descriure l'actuació de Jimi Hendrix: a ella es narra com el “catastròfic” so de l'equip arruinà el que podia haver estat una actuació memorable:

“Ver para creerlo y oír para contarlo. Ver y oír a Jimi Hendrix y su “show impacto”. Uno de los más famosos intérpretes de la música ‘pop’ del momento la armó gorda, y sonora, la otra noche en el magnífico Sgt. Peppers. Allá, para martirio de los tímpanos delicaduchos, estuvimos para informar a nuestros lectores del debut en España de este nuevo y fabuloso ídolo “musical”. Con toda la franqueza, con todos los respetos para Jimi y sus simpatizantes, hemos de decir que lo que vimos y oímos nos dejó estupefactos, realmente aturcidos. La actuación de Jimi fue seguida con interés, pero no llegó a apasionar en ningún momento. No es cuestión de mentalidades, o, mejor, diferencia de mentalidades entre el público español y el de otras nacionalidades, porque el público que llenó la otra noche el espacioso local del club Sgt. Peppers era, en su mayoría, extranjero (...) Jimi comenzó su actuación –extravagancias en la forma de vestir y el despeinar, aparte– haciendo alarde de su mágico dominio sobre la

⁹⁶⁶ “Els Z-66 van agradar molt a Mike Jeffery”, explica Miquel Vives. “Suficientment com per voler convertir-los en els teloners de Hendrix a una futura gira... però tanta sort que es va truncar el pla: ben segur els hagués deixat tirats de qualsevol manera”. (Entrevista realitzada el dia 1 de juny de 2011). Aquesta afirmació fou confirmada posteriorment per Manolo Marí: “En Mike ens deia que volia dur-nos fora de Mallorca, a tocar, a fer una gira internacional: allò va ser molt fort, però la cosa no va funcionar” (Entrevista realitzada el dia 1 de juny de 2011).

⁹⁶⁷ Domínguez, Salvador (2002): *Bienvenido, Mr. Rock: Los primeros grupos hispanos (1957-1975)*. Ed. SGAE Ediciones y Publicaciones, Madrid, p. 264.

⁹⁶⁸ Entrevista a Sandro Fantini. Realitzada el dia 13 de setembre de 2011.

guitarra eléctrica, pero a medida que su actuación consumía minutos, la electrónica dominó el ambiente e hizo temblar las paredes del Sgt. Peppers... Fue espantoso. Ciertamente de miedo. (...) Insoportable”⁹⁶⁹.

Tot i que més incompleta, cal destacar la crònica que feu el locutor Miguel Soler a la seva secció musical d’*Última Hora*:

“Con expectación, con interés, con curiosidad fue presenciada la actuación de anoche en Sgt. Peppers a cargo de Jimi Hendrix Experience. A unos gustó, a otros no gustó nada y a algunos dejó indiferentes (...) Aún sabiendo de los grandes éxitos conseguidos por el grupo en Inglaterra y EEUU, tendré que consignar que no es ciertamente bello ni agradable lo que hacen cuando se lanzan a una desenfrenada carrera para hacer ruido, si bien hay que convenir que los sonidos que Hendrix consigue de su guitarra son producto de un largo estudio, pruebas, ensayos y dominio. En muchas ocasiones resulta sincero, consigue comunicarse con el espectador. En otros, nos parece demasiado sofisticado. Hay calidad y hay ‘bluf’. No es censura. Hendrix ha dicho muchas veces que él se ríe de lo que hace, aunque si hay público a quien le gusta... La experiencia es ciertamente un apodo que cuadra a este trío. Hay que ser muy expertos para hacer todo esto. Aunque “esto”, en muchos momentos, no tenga nada que ver con la música. Pese a todo, amigos, convengamos que cuando quieran, Jimi Hendrix y sus compañeros pueden demostrar que son extraordinarios músicos (...) Ver a Jimi Hendrix Experience es una experiencia que no nos habría gustado perdernos. La próxima vez esperamos “oír” un poco más de música. Sólo es cuestión de que ellos quieran”⁹⁷⁰.

Existeix també una crònica, a càrrec del setmanari musical anglès *MNE*, que envià un dels seus periodistes per fer un resum d’aquella nit: “A sobre de l’escenari, el bateria Mitch Mitchell, el baixista Noel Redding i l’home amb la guitarra que pessiga la carn com ho fa també a l’ànima. L’Experience envesteix per les autopistes de la ment i per les vies respiratòries de la imaginació. Amb les dues primeres cançons, van tenir problemes d’amplificació amb l’equip del club fins que Chas finalment tragué el millor del sistema per deixar al grup al seu aire. Mitch sembla tocar cent bateries amb una dotzena de mans i peus, mentre Noel condueix el seu baix a través de la tempesta elèctrica de la seva dreta provocada per l’Odin de la guitarra. A mig camí entre l’estatisme, agitant-se, gemegant i els gests eròtics, el Príncep Negre murmura entre els amplificadors i finalment arriba a el que ell anomena “el nostre himne nacional”, “Wild Thing”, que ho envoltat tot i a tothom”⁹⁷¹.

Tal vegada, el moment més memorable de la seva actuació fou quan Hendrix, en el transcurs de la cançó “Purple Haze”, trencà el sòtil de damunt l’escenari amb el mànec de la seva Fender Stratocaster “Jimi se hizo famoso por sus extravagancias:

⁹⁶⁹ *Diario de Mallorca*, 17 de juliol de 1968, p. 4.

⁹⁷⁰ *Última Hora*, 16 de juliol 1968, p. 16.

⁹⁷¹ Informació apareguda al número corresponent del 27 de juliol de 1968 al magazine *NME*.

destruir amplificadores, despedazar baterías y, sobre todo, hacer trizas guitarras”, van escriure Barceló i Rada. “En Sgt. Peppers puso en práctica una nueva originalidad: arremeter, al término de su ruidosa actuación, contra el cielo raso del escenario, que en parte se vino abajo”⁹⁷².

Certament, els seus shows destructius havien forjat el mite de que Hendrix, intencionadament, havia obert un forat al sòtil a cops de guitarra; un gest mitificat que ha estat exagerat amb el pas del temps, i que Sandro Fantini, allà present, s’encarrega de desmentir: “No fou en absolut intencionat. El que va passar era que el sòtil que hi havia damunt del escenari era baix. Ell feia filigranes amb la guitarra, al final de l’actuació, i a un moment determinat, va aixecar-la i, accidentalment, pegà contra el sòtil, que era de escaiola. No és d’estranyar que fes un bon forat”⁹⁷³. Llorenç Santamaria recorda aquell moment amb les següents paraules: “Record que va coincidir amb el principi de “Purple Haze”. Va aixecar la guitarra i... Bum! I a aquell moment va caure el sòtil! Això, per noltros, era una cosa extraordinària”⁹⁷⁴.

Un tret important és que Hendrix no cobrà ni un cèntim per a la seva actuació de Sgt. Peppers, tot i tenir uns honoraris que, a aquells moments, superaven el mig milió de pessetes. Jeffery, al ser soci del local, va utilitzar al guitarrista com a reclam; s’arribà a qüestionar que Hendrix fos també copropietari del local (“No cobró ni un solo céntimo (...) y el que no cobrarà, se debe, al parecer que el final es accionista del local”⁹⁷⁵) cosa que, en temes legals, no fou cert. Miquel Vives afirma que, simplement, Jeffery el va fer tocar de franc fent d’aquella una actuació exclusivament per promocionar la seva discoteca: “En Jimi, quan arribà a Mallorca, era un pobre desgraciat. Era un músic excepcional, ningú ho posa en dubte, però aquest al·lot no tenia dos dits de cervell. Se’n aprofitaven, especialment el seu mànager, i li feien fer el que volien”⁹⁷⁶.

Una altra característica d’aquella nit que, per motius obvis, no formà part de cap crònica musical d’aleshores, fou la presència de les drogues. Algunes breus anècdotes han aparegut les darreres dècades en forma testimonis tan fantasiosos com fraudulents; el que sembla clar és que “del camerino del guitarrista emergía un intenso olor a marihuana”⁹⁷⁷, cosa que fou corroborada per Manolo Marí: “Aquella nit, de la porta del seu vestidor venia una olor tan forta a marihuana que et tirava d’esquenes”⁹⁷⁸. Sandro Fantini completa aquesta descripció:

⁹⁷² *Diario de Mallorca*, 17 de juliol de 1968, p. 4.

⁹⁷³ Entrevista a Sandro Fantini. Realitzada el dia 13 de setembre de 2011.

⁹⁷⁴ Turtós, Jordi (Dir): *Les Illes escollides: un viatge cap a la llibertat*. Emès al programa Sputnik (C33), 2008.

⁹⁷⁵ *Diario de Mallorca*, 17 de juliol de 1968, p. 4.

⁹⁷⁶ Entrevista a Miquel Vives. Realitzada el dia 1 de juny de 2011.

⁹⁷⁷ Vallés, Matías (Ed): *Mallorca, siglo XX: un destino obligado*. Ed. Editora Balear, Palma, 2001, p. 193.

⁹⁷⁸ Entrevista a Manolo Marí. Realitzada el dia 1 de juny de 2011.

“Van fer una actuació apoteòsica, però aquella espectacularitat certament la arribaven a aconseguir gràcies als excessos que hi havia darrera. És a dir, ells pujaven damunt de l’escenari... i anaven fuits! Eren unes màquines de fer música i certes substàncies els ajudaven a potenciar-ho. Tot això arribava a l’extrem de que el tècnic de llum que aleshores teníem contractat, un jove nord-americà, quan va saber que s’havia d’encarregar del so i la il·luminació del concert, se’n va anar al camerino d’en Hendrix a prendre aquestes mateixes substàncies perquè si no, no hagués pogut seguir el ritme de l’actuació”⁹⁷⁹.

Estava previst que Jimi Hendrix també actués el dia següent, la nit del 16 de juliol, a la sala J&J de Madrid i que, a darrera hora fou cancel·lat: “Por aquellas fechas, en Madrid, justo a la entrada de la discoteca J&J, pudimos ver un poster del trío sobre el que estaba pegada una banda de papel blanco que anunciaba su próxima actuación. Los que vimos tal reclamo publicitario –escrito con un mísero bolígrafo– alucinamos y nos tuvimos que restregar los ojos unas cuantas veces antes de empezar a pensar que aquello podía ser verdad. No lo fue”, escribia Salvador Domínguez⁹⁸⁰. L’explicació, a mode d’anèdota, ens l’adona Miquel Vives: “Havia vingut des de Madrid un empresari de la sala J&J per contractar-lo. Era un home molt seriós, d’una quarantena d’anys. Quan va veure en Hendrix fent aquella actuació estrambòtica, plena de renou, tocant amb les dents i finalment fent aquell forat al sòtil, es va espantar i no va voler que Hendrix i Jeffery signessin el contracte. En Mike, llavors, agafà una volada tremenda amb el madrileny. El volia matar!”⁹⁸¹.

Aleshores, sense cap concert proper a la vista, Hendrix, Reading, Mitchell i Jeffery passen a Mallorca unes vacances, fins pràcticament la darrera setmana de juliol, sense concedir cap mena d’entrevista als mitjans informatius. Aquí neix una nova llegenda sobre una segona actuació de Hendrix a Sgt. Peppers. “No té res de llegenda: fou ben real”, assegura Fantini. “Aparegué pel local, com si ningú s’ho esperés, i, com feren els Animals al seu moment: pujar al escenari per improvisar una mica”⁹⁸². La nit del 18 de juliol, Hendrix tornà a Sgt. Peppers per oferir una breu i improvisada aparició, sense el seu bateria i baixista. Sembla que Hendrix, a un moment determinat de la nit, va pujar al escenari on hi actuaven els Z-66 on tocà algunes peces de blues com “Lucille” de Little Richard i “Johnny B Good” de Chuck Berry. Salvador Domínguez escriu: “Una noche de desmadre, apareció por el Sgt. Peppers con cuatro suecas que cortaban la respiración, comentándole al relaciones públicas del local, Sandro Fantini, que le apetecía tocar. Fantini, ni corto ni perezoso, rápidamente mandó a un camarero al hotel para que recogiera la guitarra de Jimi y así poder empezar la juerga como Dios manda. Durante hora y media estuvo tocando blues. Luego se piró con las suecas sin

⁹⁷⁹ Entrevista a Sandro Fantini. Realitzada el dia 13 de setembre de 2011.

⁹⁸⁰ Domínguez, Salvador (2002): *Bienvenido, Mr. Rock: Los primeros grupos hispanos (1957-1975)*. Ed. SGAE Ediciones y Publicaciones, Madrid, pp. 263-264.

⁹⁸¹ Entrevista a Miquel Vives. Realitzada el dia 1 de juny de 2011.

⁹⁸² Entrevista a Sandro Fantini. Realitzada el dia 13 de setembre de 2011.

dejar rastro”⁹⁸³. Altres versions de la història contenen que el nord-americà tocà les cançons amb la guitarra del propi Vicenç Caldentey, cosa que resulta un tant improbable: el músic mallorquí era destre i Hendrix esquerrà, fent que necessàriament hagués d'utilitzar una guitarra per esquerrans.

Després del període de descans, aquell mateix juliol Hendrix, Redding i Mitchell abandonen l'illa per anar-se'n a Nova York a enregistrar les darreres cançons del que seria el seu tercer àlbum *Electric Ladyland*, publicat l'octubre d'aquell mateix any. Seria el seu darrer disc junts però, a la llarga, es convertiria en una de les obres més importants de la música contemporània. Esgotat física i psíquicament, Hendrix moriria el setembre de 1970 per convertir-se en un dels majors icones musicals del segle XX; els seus companys, Redding i Mitchell, també moriren el 2003 i el 2008 respectivament. Per la seva part, el mànager Mike Jeffery perdria la vida a un accident aeri a l'any 1973, després de haver visitat Mallorca per formalitzar la compra d'una propietat a Banyalbufar. Les darreres hores de l'anglès són narrades per Miguel Soler:

“Jeffery localizó la casa que le gustaba efectuando un rápido desplazamiento desde Londres para formalizar la compra y mostrarla al decorador que debía ponerla a su gusto (...) Ya convertido en propietario de la finca, situada en Banyalbufar, se colocó un sombrero de payés y se hizo captar una foto para el recuerdo. Fue su última foto y también la última vez que le vimos con vida. Jeffery tenía una extraña costumbre que nos desconcertaba a cuantos le conocíamos: solía cambiar los horarios de sus continuos viajes en avión. Llegaba al aeropuerto con mucha antelación a la salida del que tenía concertado y preguntaba si existía algún vuelo anterior o posterior al suyo. Si la respuesta era afirmativa, solicitaba plaza en uno de ellos. De esta forma, relataba, “burlaba al destino”. El día que estuvo en Mallorca para comprar su finca, debido a la premura de tiempo, no tuvo más remedio que embarcar en el avión previsto. Era un DC 9 de Iberia que volaba de Palma a Londres, un trágico día de 1973, y que colisionó con un Convair Coronado de Spantax en ruta Madrid-Londres, muy cerca de Nantes. Esta última nave pudo aterrizar con grandes dificultades pero sin víctimas, pero el otro avión se estrelló pereciendo la mayor parte de sus ocupantes”⁹⁸⁴.

Com a curiositat final, la visita de Hendrix a Mallorca quedà reflectida al curtmetratge de ficció *Niño vudú* (2004), del director mallorquí Toni Bestard.

Maurice Chevalier (1968)

L'experiència del concert de Louis Armstrong a Tagomago, a juliol de 1967, va servir per demostrar que els artistes clàssics eren una aposta segura, i que, de vegades, la resposta del públic mallorquí era major en comparació a qualsevol grup de nova fornada. Així doncs, aquell 1968 la sala de festa palmesana va rebre la visita d'una altra destacada figura de la música internacional: Maurice Chevalier. L'artista, que havia

⁹⁸³ Domínguez, Salvador (2002): *Bienvenido, Mr. Rock: Los primeros grupos hispanos (1957-1975)*. Ed. SGAE Ediciones y Publicaciones, Madrid, p. 265.

⁹⁸⁴ Soler, Miguel (1998): *Ayer, cuando éramos jóvenes*. Ed. Ingrama, Inca, p. 146.

iniciat la seva trajectòria professional als *caf'conc'* parisencs de finals del segle XIX, celebrava el seu 80 aniversari i ho commemorà amb la seva retirada definitiva dels escenaris. La històrica fita (“Su último recital fuera de Francia antes de su despedida definitiva en París”, s’anuncià) va tenir lloc el dissabte 28 de setembre, a una actuació que costà a Tagomago 300.000 pessetes i a on acompanyà al francès el pianista Fred Freed. Chevalier arribà a Mallorca l’horabaixa del 27 de setembre, fet que queda recollit a les pàgines del diari Balears:

“Llegó puntualísimo, incluso con unos minutos de adelanto. Sonriente, con una gabardina de la que no tardó en despojarse, con sus cabellos de plata y sus mejillas sonrosadas. Llegó increíblemente joven, en la flor y plenitud de sus ochenta años. Junto a la pista de aterrizaje de Son San Juan se le había preparado una recepción que era la más apropiada para el rey del “music-hall”, un recibimiento de auténtico “music-hall”. Las chicas del ballet de Charles Gorline, titular de Tagomago, ataviadas con el mejor y más ligero de sus ricos ropajes de escena, esperaban al viejo maestro. Las más de estas chicas de Gorline. Son francesas y estaban hasta emocionadas: Loti, Silvianna, Jackie, Chantal, Candy... llenaron de besos y flores al recién llegado. Nosotros, que ya somos veteranos en estos trances de ir a esperar famosos, podemos dar fe de que nunca se había dispensado en nuestro aeropuerto una acogida tan cariñosa. Aparte las chicas del ballet, con sus plumas y sus bikinis, los turistas, numerosísimos, atraídos por lo espectacular de los preparativos, prorrumpieron en aplausos y gritos de saludo hacia el veterano ídolo, al inconfundible Maurice Chevalier. Las primeras palabras del legendario “chansonier” al pisar Mallorca fueron de elogio para el tiempo: “Qué tiempo tan maravilloso tienen ustedes”, dijo, y así que pudo, corrió a despojarse de su gabardina y su gorra de visera”⁹⁸⁵.

Poques hores després, l’ídol parisenc ofereix una roda de premsa a l’Hotel de Mar, on afirmà: “Nadie en la vida alcanza la fortuna de la felicidad total. Lo que yo he sido es un hombre de mucha suerte, al que la suerte le ha acompañado en la vida y que se ha dejado llevar (...) No creo que yo me haya pasado la vida sonriendo. He tenido mis días tristes, como todos, y le aseguro que nunca he sonreído a la fuerza. Si he podido sonreír sin forzarme durante mucho tiempo es como consecuencia de la suerte a la que me refería antes y que ha ido conmigo”⁹⁸⁶.

L’actuació, de dues hores de durada, va ser fortament ovacionada pel públic mallorquí, gratitud que Chevalier demostrà amb la seva actitud: “En exigencias, los divos de mediados del siglo XX no tenían nada que envidiar a las actuales celebridades. De ahí que Chevalier asombrara en Palma por su extraordinaria sencillez y campechanía. En ningún momento se desembarazó de su sonrisa, pero incluso una mueca puede ser impostada en una estrella. No fue así en el caso del cantante con canotier, que derrochó cordialidad y se comportó con la profesionalidad que hace suspirar a los organizadores de espectáculos (...) Las rodillas no se doblaban con tanto ángulo como años atrás, pero la voz fluía con elegancia”⁹⁸⁷.

⁹⁸⁵ *Balears*, 28 de setembre de 1968, p. 12.

⁹⁸⁶ *Ibidem*, p. 13.

⁹⁸⁷ Vallés, Matías (Ed): *Mallorca, siglo XX: un destino obligado*. Ed. Editora Balear, Palma, 2001, p. 194.

The Hollies (1969)

La primera gran aposta internacional de Barbarela foren The Hollies, una banda formada a Lancashire (Anglaterra) l'any 1960 i que, gràcies a l'èxit de singles com "Just one look" (1964), "I'm alive" (1965), "Stop, stop, stop" (1966) o "Carrie Anne" (1967) s'havia convertit en una de les formacions angleses més populars, tot i que sense la repercussió internacional d'altres companys generacionals com els Beatles, The Rolling Stones o The Who. El *line-up* del grup a finals dels anys seixanta estava format per Allan Clarke (veu), Tony Hicks (guitarra, veu), Terry Sylvester (guitarra, veu), Bernie Calvert (baix, teclat) i Bobby Elliott (bateria).

Segons apuntava *Última Hora*⁹⁸⁸, el primer cop que The Hollies visitaren l'illa fou a l'estiu de 1964, quan eren uns absoluts desconeguts entre el públic, tot i haver aconseguit un número 2 a les llistes angleses gràcies al single "Just one look": aquesta primera actuació no va rebre cap tipus de cobertura per part de la premsa il·lenca, així que és difícil poder esbrinar amb exactitud la seva data o lloc. Tres anys després, concretament a juny de 1967, el mateix mitjà informatiu assegurava⁹⁸⁹ que el conjunt anglès actuaria a Palma els dies 22 i 23 de juliol, concerts que finalment no es varen arribar a celebrar.

El primer mitjà que tornà a especular amb amb possible actuació del quintet a Mallorca fou el magazine anglès *Melody Maker*, notícia que, finalment, confirmà *Última Hora*: Barbarela tindria l'honor de ser l'escenari de la primera actuació de The Hollies a Espanya⁹⁹⁰, el 15 d'agost de 1969, en forma de dues gales d'horabaixa (125 pessetes) i nit (200 pessetes). Fernando López Chaurri relata de la següent forma l'arribada del popular conjunt: "En la tarde del 13 de agosto de 1969 llegaron al aeropuerto de Palma de Mallorca, en vuelo procedente de Londres, tres de los componentes de Los Hollies, Bobby Elliot, Bernie Calvert y Terry Sylvester, para ofrecer la que iba a ser la primera actuación de Los Hollies en suelo español. Esa misma noche se unió al grupo Tony Hicks, el guitarra solista, que venía directamente de unas vacaciones en Niza. Allan Clarke, el cantante, apuró aún más y llegó a Palma, también procedente de Londres, el día 14 de agosto, ya que prefirió estar el mayor tiempo posible junto a su mujer, Jennifer, que estaba embarazada de su segundo hijo. Al frente de la expedición vino el manager que Los Hollies tenían en aquella época, Robin Britten. Una de las primeras cosas que dijeron a su llegada a Palma fue que iban a gastar una buena parte del dinero que llevaban en cerveza bien fría, porque hacía un calor tremendo"⁹⁹¹.

Ambdues gales suposaren un gran èxit no només a nivell artístic, sinó també comercial gràcies al nombrós públic que estibà la discoteca. "Llenazo en Barbarela con motivo de la presentación de Los Hollies. Suenan en la realidad igual que en sus discos,

⁹⁸⁸ *Última Hora*, 28 de juny de 1967, p. 26.

⁹⁸⁹ *Ibidem*.

⁹⁹⁰ "Por primera vez, en España", es podia llegar a la publicitat.

⁹⁹¹ López Chaurri, Fernando a *Efe Eme*, núm. 71, setembre de 2005, p. 29.

amén de que son unos showmen consumados”, llegim a *Diario de Mallorca*. El seu pas per Mallorca quedaria immortalitzat a l'edició espanyola del single “He ain't heavy, he's my brother” (EMI/Odeon) on apareix una foto de The Hollies en plena actuació a Barbarela. Amb aquest tema, el quintet aconseguia el seu darrer número 1 a les llistes per donar pas a un lent període de decadència.

Wilson Pickett (1969)

Just a uns moments en els que el públic mallorquí descobria el soul i la nova música negra, arribava a l'illa un dels seus màxims exponents a nivell internacional: el carismàtic Wilson Pickett. Mort Otis Redding a desembre del 1967, l'artista d'Alabama es consolidà com un dels artistes afroamericans més populars del seu moment, gràcies a singles com “In the midnight hour” (1966), “Land of 1000 dances” (1966) o “Everybody needs somebody to love” (1967).

Mallorca no era una desconeguda per Pickett: la seva banda en directe, Wilson's Pickett Group, havia actuat a les festes patronals de Cala Ratjada l'agost de 1967, i ell mateix havia cantat al local Sloopy's d'Es Jonquet, el 13 abril de 1968. Ambdues visites no van despertar cap tipus d'interès a la premsa, però quan Barbarela va fer pública la contractació del que anomenaren “el rey mundial del soul” l'expectació va ser màxima entre el jovent mallorquí. L'actuació quedà fixada pel 10 de setembre de 1969, en forma de dues gales (horabaixa i nit) amb un preu de 150 i 250 pessetes respectivament.

Pickett i els seus músics arribaren a Son Sant Joan a les 14.45 h del mateix dia 10, procedent des de París. El cantant arribà visiblement irritat, negant-se a parlar amb els pocs periodistes que l'anaren a rebre. Miquel Vives, que era allà, recollia les declaracions d'un dels seus ajudants a l'aeroport: “No quería venir a Mallorca: le hemos tenido que meter casi a la fuerza en el avión”⁹⁹². El mateix periodista explicaria a la crònica el motiu de l'empipament del artista: “Llegó, claro. Pero, amigos, ¡cómo llegó! Hecho una furia (...) ¿Pero qué había pasado? Sencillamente que horas antes de emprender viaje hacia nuestra isla, mandó unos pantalones a la sección de plancha del hotel parisino en donde se hospedaba. Y, amigos, eso es cosa seria. El planchado debe ser eso, planchado. Pero al señor Wilson Pickett le devolvieron sus pantalones en peores condiciones, asegura, que cuando se entregaron. Este es el motivo de su enfado, de su berrinche. En mal lugar deja a la ‘planchistería’ francesa”⁹⁹³.

Per l'horabaixa, més calmat, l'artista nord-americà ofereix una roda de premsa al Hotel Melià (Palma), on s'allotjava. No obstant, també aquest moment quedà marcat per la tensió i el fort caràcter de Pickett: “Tuve la suerte de ser el primero en hacerle una serie de preguntas”, escriu el propi Vives. “Los que vinieron atrás se quedaron sin contestación a lo que ya me había respondido. El señor Wilson Pickett no responde dos veces la misma pregunta. Enfado general y colegas que se marcharon sin entrevista. Y mientras el señor Wilson Pickett jugaba con un redondo mondadientes, alternando su

⁹⁹² *Baleares*, 11 de setembre de 1969, p. 12.

⁹⁹³ *Ibidem*.

uso entre su blanca dentadura y sus uñas, me fue respondiendo “¿Por qué ha llegado enfadado, señor Pickett?”, primera pregunta haciendo alusión a su comportamiento de arribo a nuestro aeropuerto. “Yo no estaba enfadado. Al contrario, de muy buen humor. Estoy encantado de estar en Mallorca”⁹⁹⁴. La resta del dia el passà de passeig, quedant documentada una visita a Cortijo Vista Verde on, a un moment determinat, baixà al mig de la seva plaça per, capote en mà, fer uns passes i clavar unes banderilles a una vedella.

El que aleshores era cap de relacions públiques de Barbarela, Lucio San Eugenio, recorda que el seu pas pel local fou un dels més tensos que recorda: “Era un divo capritxós, arrogant i insuportable. Era una estrella, actuava com a tal i per això es comportava com un cabró. A l’organització ens va dur de cap”⁹⁹⁵. Les actuacions, no obstant, foren un autèntic èxit per la discoteca palmesana; “Su éxito fue delirante. Era de esperar”, escriu Vives⁹⁹⁶. A Cort també apareix una breu menció a l’èxit del concert: “Ha logrado con su estilo, ritmo y personalidad, entusiasmar a las masas como lo hizo el día de su presentación en Barbarela en sesiones de tarde y noche, donde cientos de personas se agolpaban en sus puertas a la espera de penetrar en ese fantástico mundo”⁹⁹⁷. Al dia següent, Pickett i els seus músics abandonaren l’illa per continuar la seva gira europea, que els portaria per Alemanya i Regne Unit.

Duke Ellington (1969)

Una de les grans sorpreses musicals del final de la dècada fou la visita del mític músic de jazz Duke Ellington per oferir un concert a l’aleshores recentment inaugurat Auditorium de Palma. *Última Hora* fou el primer mitjà en informar d’aquest concert, a maig de 1969: “Vendrá a Palma casi con toda seguridad. La fecha ya está decidida, pero no hemos podido averiguarla con exactitud. Sólo que no será un show veraniego de una sala de fiestas, sino en plena temporada de invierno. La noticia nos ha llegado desde Madrid en donde se nos ha asegurado que Duke tiene ya firmado el contrato pero que aún están pendientes de un par de cláusulas. A pesar de todo, nos adelantamos a dar la noticia por cuanto es casi seguro que estas pequeñas dificultades son fácilmente subsanables y el gran pianista de Washington, que celebra este año su septuagésimo aniversario, viajará a Palma para ofrecer un recital (...) En su recital palmesano no le acompañará Ella Fitzgerald con la que, en los últimos tiempos, realiza casi todas sus giras”⁹⁹⁸.

El concert, organitzat per la delegació palmesana de les Juventudes Musicales amb col·laboració de l’Ajuntament de Palma, tingué lloc el 22 de novembre: totes les seves localitats s’exhauriren dies abans de l’actuació d’Ellington. L’artista arribà el

⁹⁹⁴ *Baleares*, 11 de setembre de 1969, p. 12.

⁹⁹⁵ Entrevista a Luci San Eugenio. Realitzada el 18 de febrer de 2011.

⁹⁹⁶ *Baleares*, 11 de setembre de 1969, p. 12.

⁹⁹⁷ *Cort*, núm. 599, 15 de setembre de 1969, p. 17.

⁹⁹⁸ *Última Hora*, 8 de maig de 1969, p. 24.

mateix dia, acompanyat per la seva orquestra de músics: Charles Melvin “Cootie” Williams (trompeta), Cat Anderson (trompeta), Mercer Ellington (trompeta), Willie Cook (trompeta), Lawrence Brown (trombó), Paul Gonsalves (saxo tenor), Johnny Hodges (saxo alt), Russell Procope (saxo alt, clarinet), Harry Carney (saxo bariton, clarinet), Harold Ashbay (saxo, clarinet), Wildbill Davis (orgue Hammond), Paul Kondziela (baix) i Rufus Jones (bateria).

Les cròniques que es van fer d’aquella nit són, en certa forma, contradictòries. “Una actuación fría”, destacava *Última Hora*: En un Auditorium totalmente lleno de un público desconocedor del jazz, sin la adecuada atmósfera, desfiló el fabuloso conjunto de Duke Ellington. La orquesta se contagió de la frialdad de nuestro público y rindió muy por debajo de sus posibilidades”⁹⁹⁹. Per altra banda, als titulars del *Diario de Mallorca* es podia llegir que “El ‘Duque’ y su banda consiguieron en el Auditorium un éxito extraordinario”. Aguiló de Cáceres escrigué al respecte:

“Duke Ellington, tras haber ejercitado un ‘relax’, tendido en un sofá del camerino, apareció en el escenario sonriente, personal, con gesto de persona siempre en triunfo, y a la sombra de unos años veinte de la que nunca podrá escurrirse. Su presencia, acogida con aplausos, hizo las veces de batuta, rompiendo la orquesta a interpretar, no precisamente, la sintonía tradicional que suele acompañarle en sus conciertos, la célebre “Take the “A” train” (aunque más tarde la interpretó), sino “C Sam Blues”, continuando, entre otras, con “Sophisticated lady” y coreada por el público, “I’m begining to see the light”, “Ramona”, etc. Ellington, al piano, con su vaso, suponemos, de Coca-Cola¹⁰⁰⁰ sobre la tarima, como evocando tiempos lejanos, si bien trasmutada la etiqueta alcohólica, dirigía, interpretaba, comentaba en voz alta con sus músicos y consigo mismo mientras su “banda” recorría a excepción del “New Orleans”, una teoría de momentos estelares del jazz. Qué pena que en esta ocasión, al micrófono, no rutilara la escalofriante estrella de la canción negra, Ella Fitzgerald, o la Jackson, en vez de una intervención masculina floja en el escenario, aparte del volumen considerable de su voz. Por lo demás, nada que objetar al arte de Ellington, que bien parapetado –por un par de micros bien dispuestos y a punto, en su limpieza de emisión– (destinados a la exhibición de solistas de los instrumentos, extraordinarios todos ellos) hallaron la justa respuesta entre el numerosísimo público que no cesó de vitorear y admirar el insólito recital de jazz que con tan buena acústica (...) se le ofreció en el Auditorium. Gracias, Duke... y, claro está, también a JJ.MM. y al Ayuntamiento, colaboradores decisivos (...) El oficio, un magnífico oficio, conseguido a prueba de años, de ensayos realizados en un plan sugestivo de tumulto, de jazz-session, a veces, hace mucho en un intérprete tan caracterizado como los que anoche llenaron con su sonido, penetrante, generoso, el escenario del Auditorium, nadie, por exigente que sea, lo dudará”¹⁰⁰¹.

⁹⁹⁹ *Última Hora*, 24 de novembre de 1969, p. 21.

¹⁰⁰⁰ “El compositor y pianista asombró a los presentes al rechazar una copa de vino para reclamar en su lugar una Coca-Cola” (Vallés, Matías (Ed): *Mallorca, siglo XX: un destino obligado*. Ed. Editora Balear, Palma, 2001, p. 190).

¹⁰⁰¹ *Diario de Mallorca*, 23 de novembre de 1969, p. 26.

A diferència d'altres artistes, poc inclinats a oferir entrevistes, Ellington va atendre als periodistes mallorquins, oferint algunes declaracions significatives com “Yo no hago jazz: hago música de mi pueblo”¹⁰⁰² o “Yo hago mi música, mi camino y no se si es peor o mejor de lo que hacen los demás: quizás sí”¹⁰⁰³. Acabat el concert, Duke va partir en direcció a Barcelona per actuar al seu Festival Internacional de Jazz, el dia 23. Només dos dies després, el 25, el segell nord-americà Solid State publicava el disc en directe *70th birthday concert* amb el qual es commemorava l'aniversari d'aquesta influent figura musical

The Platters (1970)

Nou anys després de l'estança de The Platters a Mallorca –del 31 d'agost al 3 de setembre de 1961– el grup tornà a l'illa l'any 1970. Certament, els californians no era una ombra d'allò que havien estat dècades enrere; de fet, ja no quedava cap dels components originals a la formació, ni tan sols els que van venir a Mallorca nou anys abans. Aquella nova encarnació de The Platters estava encapçalada per Monroe Powell i la completaven Tammy Winters, Ken Johnson i Don: aleshores, presentaven dos nous singles, “Guilty” i “Personality”, que passaren totalment desaparebut dins del mercat discogràfic internacional.

L'inici de les seves gales a Mallorca estava previst pel 4 de juliol al night-club Jack el Playboy d'Es Jonquet. No obstant, el dia 3 arribaren procedents de Londres a Son Sant Joan i rodejats d'un bon grapat de curiosos només dos dels Platters: Tammy i Don. Sembla que, al darrer moment, no trobaren suficients bitllets d'avió, la qual cosa provocà que el concert previst pel dia següent es tingués que ajornar. “Todo estaba a punto”, diu *Última Hora*. “Mucha publicidad y signos evidentes de que la noche de ayer, Jack ‘el Negro’ (que hace un tremendo esfuerzo económico en esta contratación) iba a registrar un lleno hasta la bandera”¹⁰⁰⁴.

L'ajornament del concert provocà els rumors de la cancel·lació de les gales dels Platters, però els propietaris de la sala, mitjançant una sèrie d'anuncis publicitaris, es van assegurar de que tothom s'assabentés que el grup nord-americà compliria amb els seus compromisos professionals. Els dos components restants arribaren el 4 de juliol, fent el seu debut el diumenge dia 5. L'escenari de Jack el Negro fou testimoni d'una desena de gales més, que es perllongaren fins el 15 de juliol: a aquests shows, el quartet de Los Angeles ofería un espectacle basat en dues parts. A la primera, oferiren els clàssics inevitables, com “Only You”, “My Prayer”, “The Great Pretender” o “Smoke gets in your eyes”; a la segona, interpretarien noves composicions, més properes al soul i el rhythm & blues per tal d'ajustar-se a les exigències d'un públic més jove.

A la seva nova estança a l'illa, The Platters van passar relativament desaparebut, sent *Última Hora* l'únic mitjà que acudí a entrevistar-los; a les seves

¹⁰⁰² *Diario de Mallorca*, 23 de novembre de 1969, p. 26.

¹⁰⁰³ *Última Hora*, 24 de novembre de 1969, p. 21.

¹⁰⁰⁴ *Última Hora*, 4 de juliol de 1970, p. 21.

planes, afirmaven amb rotunditat: “Estamos acostumbrados a que nos pregunten sobre los antiguos Platters. Es inevitable. (...) Sin pedantería, el grupo es ahora mejor que antes en todos los aspectos. Tenemos un show más variado y completo”¹⁰⁰⁵.

Arthur Conley (1970)

Si Wilson Pickett fou la gran atracció soul de 1969, l'any 1970 l'honor seria per Arthur Conley, aleshores un altre de les figures més destacades d'aquest estil: “Es inevitable. Cuando hablamos de Conley hay que hablar también de Pickett. Sólo ellos están en condiciones de defender el trono del Soul que Otis Redding dejara vacante con su inesperada muerte”, afirmava *Última Hora*¹⁰⁰⁶. Company del difunt Otis Redding, Conley aconseguí la fama mundial gràcies als hits “Sweet Soul Music” (1967) i “Funky street” (1968).

Conley fou contractat per actuar a Barbarela el 18 de juliol, data que, junt amb la discoteca filial de Torremolinos, serien les dues primeres gales de l'artista nord-americà a Espanya. L'espectacular desplegament promocional per aquell concert fou interromput quan els representants del cantant envien un telegrama el 14 de juliol on anuncien l'ajornament del concert per motius de salut: “Arthur Conley no puede actuar 18/19 julio Barbarela Palma Mallorca Barbarela Torremolinos. Está gravemente enfermo. Suspende su tournée por Europa. Mandaremos certificado médico”¹⁰⁰⁷. El contratemps suposà un fort cop per la discoteca palmesana: “Se había efectuado una importante inversión publicitaria en carteles y folletos anunciando estas galas. En fin; no es la primera vez ni será la última que una ‘vedette’ deje colgada a una empresa a última hora. Porqué ¡vaya usted a América para saber si de verdad está enfermo o no el señor Conley! Y conste que Barbarela sigue en su magnífico empeño de traernos grandes vedettes. No es culpa suya si, a veces, estas no pueden –o no quieren– cumplir sus compromisos”¹⁰⁰⁸.

No obstant, el contracte signat per Conley va fer que, un cop recuperat l'artista, s'anunciés una nova data a Barbarela: dues gales –horabaixa i nit– el 30 d'agost. Al voltant del concert s'aixecà una gran expectació, hàbilment aprofitada pels reclams publicitaris com “¡El rey del soul! ¡Arthur Conley! ¡El más fabuloso show visto en una sala mallorquina!”. L'artista nord-americà, procedent de Màlaga –on havia actuat la nit anterior– aconseguí exhaurir totes les localitats de la discoteca palmesana i ser “el showman más aplaudido desde la inauguración de Barbarela”¹⁰⁰⁹. “El sonido no era muy bueno, e incluso Conley ha tenido que cambiar el micrófono tras estropearse el que

¹⁰⁰⁵ *Última Hora*, 4 de juliol de 1970, p. 21.

¹⁰⁰⁶ *Última Hora*, 31 d'agost de 1970, p. 18.

¹⁰⁰⁷ *Última Hora*, 15 de juliol de 1970, p. 15.

¹⁰⁰⁸ *Ibidem*.

¹⁰⁰⁹ *Última Hora*, 31 d'agost de 1970, p. 18.

empleaba al principio. Pese a ello, era un auténtico espectáculo oír en directo y en ese ambiente de verdadera emoción “Funky Street”, “Sweet Soul Music” (...) y finalmente, “Ob-la-di, ob-la-da”, en donde ya se ha producido el delirio (...) Sudaba, sudaba... ¡Hay que ver como sudaba Conley en su camerino tras la actuación. Y estaba cansado... y sonriente, y saludando con felicidad a todos. Parecía que acababa de iniciar su carrera”. L’artista contestà algunes preguntes per *Última Hora*: “Había algo grande. Había comunicación. El público estaba en escena. Había ambiente. Nunca había encontrado un público así, que sepa acompañar. Con público así, trabajaría horas y horas”¹⁰¹⁰.

No seria la darrera visita que fes el músic a Mallorca: allunyat de les llistes d’èxits, es documenta una nova actuació a Barbarela el 30 de juny de 1973, sense provocar l’expectació i repercussió que va tenir la seva anterior visita.

¹⁰¹⁰ *Última Hora*, 31 d’agost de 1970, p. 18.

6. 1970-1975: La lenta decadència.

L'entrada dels anys setanta marcà una nova era per l'Estat Espanyol: el franquisme havia arribat a la seva maduresa i decidia passar pàgina a totes les ferides de la Guerra Civil que encara poguessin quedar obertes amb el nou decret llei pel qual prescrivien totes les responsabilitats penals succeïts al llarg del període bèl·lic. “Hoy podemos decir, históricamente, que la guerra ha terminado a todos los efectos y para el bien de España”, afirmava el ministre Fraga Iribarne a març de 1969. No obstant això, l'esperit opressor del règim seguia manifestant tot el seu poder mitjançant la repressió, la prohibició i la censura; en el cas de Mallorca, aquests tres aspectes van arribar al seu paroxisme amb el nomenament de Carlos de Meer y Ribera com a nou governador civil de les Illes Balears, el 14 de maig de 1974.

Tot i els nombrosos intents per domesticar-la, el franquisme no havia superat el sentiment de por i recel que sentia cap al món de la cultura; més concretament, el camp de la música romania com un bressol d'idees tan renovadores com subversives que qüestionaven les bases d'aquell sistema polític. Artistes, com Joan Manuel Serrat, Víctor Manuel o Maria del Mar Bonet, foren detinguts, prohibits o multats per la clara implicació política de la seva música. El mateix passava amb les estrelles internacionals, més aviat per qüestions referents a la relació entre la moralitat catòlica, apostòlica i romana amb el sexe. Un exemple arquetípic és la controvertida “Je t'aime moi non plus” de Serge Gainsbourg i Jane Birkin, prohibida i retirada de les botigues palmesanes a juliol de 1970: “Estuvo algo así como una semana en todas las tiendas de discos de España”, escribia Miguel Soler. “Cuando empezaba a destacarse de forma que todos le augurábamos un número 1 indiscutible y escandaloso... llegó la censura y ¡zas!, se lo cargó. Yo, sinceramente, opino que merecidamente. Hay cosas que no deben dejarse traslucir por medio de un disco. Demasiados arrullos y gimoteos”¹⁰¹¹. Tolo Canyelles recorda el següent: “Hi va haver un punt que només podies escoltar “Je t'aime moi non plus” al Cortijo Vista Verde, només a partir de les tres de la matinada. I només de tant en quant, perquè si veien algú sospitós que pogués ser un membre de la BIC, un ‘secreta’, se'n afluixaven: era massa arriscat”¹⁰¹².

Hi ha molts més casos –alguns força surrealistes–, tal i com escriu Diego A. Manrique:

“La censura franquista tenia poder. En 1972 era capaz de obligar a los Rolling Stones a preparar una portada alternativa para el primer elepe del grupo en su propio sello, *Sticky fingers* (...) Pero los censores sobreestimaban su influencia: en 1973, tras escuchar “Black licorice”, una historia de amor interracial de Grand Funk Railroad, exigieron que se cambiara la letra. En vez de “*Me envuelve con sus finas piernas / su caliente piel negra pegada a la mía*”, sugirieron que el grupo lo regrabara como “*Me rodea con sus finos brazos / se abraza firmemente a mí*”, rimara o no. Dado que, para

¹⁰¹¹ *Última Hora*, 23 de juliol de 1970, p. 15.

¹⁰¹² Informació aportada per Tolo Canyelles Ramis el dia 17 d'octubre de 2012.

Grand Funk, Espanya era un mercat mínim, la proposta difícilment iba a prosperar. El elepé *We're an American band* salí aquí sin “Black licorice” (...) El sello Hispavox sufrió una de las más humillantes intervenciones de la censura. La distribuidora poseía los derechos para Espanya de uno de los éxitos más contagiosos de 1972, “American pie”, de Don McLean. Se trataba de una parábola sobre la evolución del rock, pivotando sobre el accidente de avioneta que acabó con las vidas de Buddy Holly, Ritchie Valens y The Big Bopper, a los que McLean denominaba “*el Padre, el Hijo y el Espíritu Santo*”. La Dirección General de Cultura Popular se negó a bendecir semejante irreverencia y se llegó a una solución de compromiso: editarlo con un pitido que tapaba las palabras “ofensivas”¹⁰¹³.

De la mateixa forma, els elements que poguessin escapar a les arpes de la censura eren jutjats a nivell social. Un exemple, a nivell local, el trobem amb l'estrena del musical *Jesuchrist Superstar* (1973) que, després de superar el filtre franquista, va ser projectat dos anys més tard als cinemes espanyols. A Mallorca, més concretament, es va poder veure al cinema Metropolitan (Palma) a partir del 20 de febrer de 1975 enmig d'un clima de gran expectació social. Última Hora feia la següent crònica d'aquell gran esdeveniment cinematogràfic: “El film había despertado un interés lógico. Allí estuvimos para ver qué pasaba. A la primera sesión acudió bastante gente, la mayoría joven. En la segunda, más, casi lleno, también la mayoría jóvenes. En la tercera, la asistencia fue similar a la precedente pero con menos jóvenes. No ha habido gritos estridentes, ni jaleo, ni nada que se le parezca. La película ha sido visionada con respeto y curiosidad (...) Alguna sonrisita aislada en las escenas chocantes y una docena de bajas producidas por inconformes que han salido antes de verla terminar (...) Hemos estado esperando en el vestíbulo que alguien saliera antes de la hora. La espera no ha sido muy larga: un señor de mediana edad, con traje y corbata, sale apresurado. “¡Esto es una vergüenza! ¡No comprendo cómo hay que pagar para ver estas cosas!”. Su enojo es mayúsculo”¹⁰¹⁴.

Així doncs, l'utòpic clima d'optimisme dels anys seixanta acabà donant pas a una nova dècada d'incertesa i de crisi, entesa com a període de canvi, d'evolució: fou un període a la qual s'experimenta amb total llibertat les diferents possibilitats que podia oferir la música. Foren els anys daurats del rock progressiu, del glam rock, del folk rock i la primera fornada del heavy metal... Nous registres que, d'altra banda, quedaven massa lluny als músics mallorquins que, a cop de versió dels èxits de moda, seguien bolcats en la seva feina, als hotels, a les verbenes i a les sales de festa. Això provocà que la immensa majoria de propostes musicals que es fan a l'illa quedin anquilosades, revestides per un important component de decadència; tot i així, es documenten algunes

¹⁰¹³ Manrique, Diego A: “Los discos prohibidos del franquismo”, a *El Mundo*, 22 de gener de 2012, p. 49.

¹⁰¹⁴ *Última Hora*, 21 de febrero de 1975, p. 9. Malgrat no es produir cap tipus d'aldarull, el mateix dia de l'estrena de *Jesuchrist Superstar* a Palma s'organitzà un rosari col·lectiu a la capella del convent de les Tereses, “en desagravio a Nuestro Señor Jesucristo por la proyección en Palma de la película”. Segons informava *Última Hora*, “se encontraban en la capilla unas veinte personas, casi todas de edad, y un número aproximadamente igual de curiosos que habían acudido con ganas de ver lo que sucedía” (*Última Hora*, 22 de febrero de 1975, p. 11).

noves formacions que, a la seva manera, suposen una bufada d'aire fresc a l'escena insular. La nova cançó d'autor o el rock progressiu són dues de les mostres més destacables d'aquesta nova època.

Però, en el context mallorquí, també s'ha de parlar de crisi amb connotacions negatives: l'alt número de discoteques, night-clubs i sales de festa a Mallorca –i molt especialment a Palma– provoquen una competència ferotge dintre de la indústria de l'oci nocturn. El continu descens dels preus per tal de fidelitzar a la clientela local i estrangera repercuteix directament en el nivell de les contractacions: per això, a partir dels anys setanta és molt més rendible contractar els serveis d'un discjòquei que no pas a un o dos conjunts, com s'havia fet des dels seixanta. S'hi sumen aquí l'encariment del nivell de vida i els efectes de la crisi del petroli (1973), fent que l'ofici de músic no fos tan còmode o relaxat com havia estat, anys enrere. Tal i com havia pronosticat el locutor Miguel Soler el 1965, “Solamente quedarán los verdaderamente buenos y ni siquiera para todos habrá trabajo”¹⁰¹⁵. Los Javaloyas, Los Beta o Los 5 del Este pogueren mantenir el seu ritme professional, tot i que sense l'esplendor de la dècada passada, mentre que pel camí es van dissoldre una gran quantitat de formacions que protagonitzaren la crònica musical mallorquina dels anys seixanta: Los Bravos, Z-66, Los Pops, Four Winds and Dito, Los Condes, Els Mallorquins, Los Chers, Los Clints, Los Flingstones, Los Fugitivos, Los Siurells,...

El tram que va de 1970 a 1975 replanteja una sèrie d'importants canvis que fan que s'hagi de canviar l'estratègia del negoci musical per tal de seguir explotant els beneficis d'un fenomen turístic que, d'altra banda, seguia imparable. *1970-1975: La lenta decadència* pretén aprofundir dins d'un període del qual, pràcticament tots els entrevistats de la present investigació, coincideixen en definir com a recessiu i negatiu. No obstant això, algun d'ells reivindiquen la importància de la nova dècada: “Jo crec que els anys setanta van ser una època molt interessant: encara quedava molta música en directe i hi havia algunes bones sales de festa”, subratlla Miquel Àngel Sancho. “Però, què passava? Els anys seixanta havien estat una època de boom, de creixement; eren la dècada de referència, i amb el canvi de generació, els setanta van quedar com a eclipsats, tot i ser una època d'innovació molt interessant”¹⁰¹⁶. A aquest bloc s'analitzaran les novetats musicals que s'incorporen, així com les transformacions experimentades pels artistes locals, sense oblidar una anàlisi de les causes i conseqüències que comporta la crisi a partir del canvi de model econòmic i la introducció de dos elements importantíssims com són la discoteca i els discjòqueis. Així es pot entendre com Mallorca, que anys enrere havia estat una de les principals capitals musicals de l'Estat, iniciés un lent i profund període de decadència.

¹⁰¹⁵ *Última Hora*, 3 de juny de 1965, p. 5.

¹⁰¹⁶ Entrevista a Miquel Àngel Sancho. Realitzada el dia 11 de març de 2011.

6.1. La renovació estilística dels anys setanta.

“Renegar de la importància que tenen els anys setanta en la història de la nostra música és una errada. L’aparició del nou folk nord-americà, del rock progressiu, la cançó antifranquista... Va ser un període d’innocència molt estimulant i interessant”.

Miquel Àngel Sancho

El 9 d’abril de 1970 Paul McCartney confirmava a una roda de premsa que els Beatles s’havien dissolt; aquell anunci oficial no suposava la separació d’un grup, sinó el final d’un cicle cultural. El quartet de Liverpool havia marcat les directrius musicals dels anys seixanta amb tots els discs que publicaren, cada un d’ells més revolucionari i innovador que l’anterior. Tot i així, el final de la dècada dels seixanta va estar marcat per la publicació de discs més influents que no pas l’icònic *Abbey Road* (1969): aquell any s’editaren àlbums tan transcendents a nivell internacional com els debuts discogràfics de Led Zeppelin, King Crimson o The Stooges, entre d’altres. El clima de creativitat, recolzat sobre una indústria discogràfica cada cop més agosarada a l’hora de treure nous productes, va permetre que amb l’entrada de la nova dècada apareguessin més àlbums revolucionaris, com *Black Sabbath* i *Paranoid*, de Black Sabbath, *In Rock* de Deep Purple, *American Beauty* de The Grateful Dead, *Bridge Over Troubled Water* de Simon & Garfunkel, *All Things Must Pass* de George Harrison o *Atom Heart Mother* de Pink Floyd, entre d’altres.

Mentre, la situació a l’Estat Espanyol era força diferent. Els estereotips ié-iés quedaren obsolets al temps que l’evolució musical havia convergit en una doble escena: per una banda, els artistes comercials, absoluts protagonistes de les llistes de vendes i de les portades dels magazines juvenils. Era habitual veure a Julio Iglesias, Victor Manuel, Nino Bravo, Camilo Sesto, Mari Trini o Mocedades a la part més alta dels *hit-parades* oficials: hi predominaven sobretot els artistes espanyols, i tot i haver alguns números 1 provinents del món anglosaxó (George Harrison, Paul McCartney, Simon & Garfunkel o Barry White), els que més èxit aconseguien van ser els artistes estrangers que interpretaven cançons en espanyol, com és el cas de Roberto Carlos, José Feliciano o Demis Roussos. Mallorca no es lliurava de la febre dels solistes, contribuint amb figures masculines d’èxit com Lorenzo Santamaria o Tony Frontiera: de la mateixa forma, va aparèixer a l’illa una rèplica femenina formada per artistes joves –Paloma, Claudia, Farah, Carmela...– de trajectòries artístiques tan curtes com poc rellevants.

Cal destacar també la pervivència d’alguns estils com el pasdoble, que tot i no viure els seus moments de major popularitat, aconseguí revolucionar les llistes d’èxits quan el “Y viva España” de Manolo Escobar arribà al número 1 de vendes entre octubre i novembre de 1973. Aquest fenomen es connecta amb el revival camp, una involució musical que rellança a l’èxit a figures com Bonet de Sant Pere, Antonio Machín o Jorge Sepúlveda.

A l’extrem de l’engranatge oficial, hi havia una escena underground que connectava directament amb l’avantguarda anglosaxona; grups com Los Grimm o

Storm, que recollien el so distorsionat de Steppenwolf o Led Zeppelin, van donar pas a noves formacions amb una forma distinta d'entendre la música. Máquina!, Smash, Pan y Regaliz, Música Dispersa, Om o fins i tot Los Canarios van donar un gir a la música espanyola al introduir nous estils com el rock progressiu o la fusió. “La atrevida melenita por debajo de la oreja había dado paso al melenón hasta los hombros”, escriu Salvador Domínguez a *Bienvenido Mr. Rock*. “El chaval español enrollado ya escapaba fuera de nuestras fronteras. Los viajes a otras ciudades europeas, como Londres, Amsterdam o Berlín, era moneda casi corriente (...) Por entonces aparecieron jóvenes promotores con ideas revolucionarias, que habían visto y asimilado el trasfondo de festivales como el de la Isla de Wight y el ambiente de auditorios tan enloquecidos como el UFO y el Roundhouse, templos sagrados de la psicodelia londinense”¹⁰¹⁷. Per la seva part, Damià Ferrà-Ponç escrivia les següents línies sobre el canvi de mentalitat que suposaven totes aquestes innovacions musicals:

“Se lanzaron a aventuras insospechadas y revolucionarias. No era ya un fin de semana, sino una aventura de imaginación y libertad. El público conformista acusaría la nueva música, la nueva danza de ininteligibles, de no comunicativas. No entendía nada, vivía en otro mundo y solo puede comunicarse lo que se vive (...) Ante el baile de antaño se emitía juicio favorable o desfavorable, según se adaptaran los danzantes al código del vals, del tango, etc. Ahora la danza exigía ser vivida, no leída código en mano. Diálogo imposible”¹⁰¹⁸.

Per això, el present capítol és un repàs per les noves tendències musicals que, a partir de 1970, comencen a penetrar a Mallorca; la seva adaptació i posterior evolució suposen una alternativa força destacable per la música que, fins aquells moments, s'havia fet a l'illa.

6.1.1. La cançó d'autor i el nou folk.

“Es va popularitzar a Mallorca per la seva senzillesa: no calia tenir instrumentació elèctrica ni desenvolupar grans inversions en equip. Amb una guitarra espanyola, ja bastava. Però, a més, era una música sense gaire complicacions: no importava tenir una gran tècnica”.

Armando Pomar

Si hi va haver un gènere musical d'especial importància a la primera meitat dels setanta a les Illes Balears, aquest fou la cançó d'autor, popularitzada fins el punt de convertir-se en tot un fenomen generacional. A un moment en el que les discoteques a Mallorca arriben al seu punt més àlgid i nous estils com el rock, el pop o el soul aclaparen la demanda de pràcticament tot el públic juvenil, la cançó d'autor, sinònim del nou folk i les seves diferents vessants, representa una alternativa renovadora i, també, necessària. Es tractava d'una aproximació més intel·lectual a la música, fugint

¹⁰¹⁷ Domínguez, Salvador (2002): *Bienvenido, Mr. Rock: Los primeros grupos hispanos (1957-1975)*. Ed. SGAE Ediciones y Publicaciones, Madrid, pp. 521-522.

¹⁰¹⁸ *Última Hora*, 11 de gener de 1975, p. 15.

de l'excessiva comercialització i la simplicitat dels èxits de moda. “Al igual que el beat, el folk no era un movimiento de la sociedad establecida (como el rock ‘n roll) sino de la propia juventud”, defensa el musicòleg Rolf-Ulrich Kaiser. “Mientras el beat creaba un nuevo idioma musical, el folk trajo el contacto del cantante con su medio ambiente, contacto que quedaba plasmado en la letra de las canciones”¹⁰¹⁹.

Aquest contacte de l'artista amb el seu entorn va donar pas a una generació de músics que no dubtaren en utilitzar les seves pròpies cançons per criticar la realitat sociopolítica del règim franquista; per això, el pop i molts d'altres estils relacionats amb ell havien enlairat cançons que, segons Fernando G. Lucini, gaudiren de gran èxit comercial però que no van produir cap dany ni un al sistema polític de la dictadura. “Así fue como, en los años sesenta, España se puso a cantar y a bailar al ritmo de “du-du-ás” y “porrompomperos” intrascendentes, o al grito moderno y desenfadado de aquel “auambabuluba balambambú” (...) en versión “typical spanish sound”, afirma el mateix autor. “Las canciones del pop planteaban, como la canción española, un radical distanciamiento de nuestra tradición musical y de nuestra realidad social y personal; sus planteamientos eran totalmente colonizadores respecto la cultura de nuestros pueblos, y, en la mayoría de los casos, eran de un primitivismo inenarrables. Baste con evocar sus grititos, como de “chirivirí popó popó” o “bye bye, baby”, o el título que tenían algunas de ellas”¹⁰²⁰.

El progressiu afebliment del règim, paral·lel a la salut del seu dictador, donà sentit a la naturalesa de la cançó d'autor, també anomenada “cançó protesta”; “denominaciones ambigüas y en el fondo empobrecedoras –segons Fernando G. Lucini– a las que habría que renunciar definitivamente”¹⁰²¹. A nivell estatal, aquesta comença a agafar força entre 1968 i 1969, quan per una banda moviments com la Nova Cançó catalana arriben a la seva maduresa i, per l'altra, el nou folk acompanya a moviments contraculturals renovadors com el hippisme: “No hay que olvidar que al iniciarse la campaña para hacer revivir el folk-song, este término no tenía en absoluto el sentido de canción anticuada, sino que significaba la posibilidad de una acción política en el momento actual. En efecto, la campaña de reimplantación del folk-song sólo alcanzó un arraigo mundial gracias a la circunstancia de convertirse en un acontecimiento político”, escribia Kaiser¹⁰²².

En el cas de Mallorca, es començà a gestar una primera escena folk i cançó d'autor a finals dels seixanta que acabà florint a la nova dècada, tot i que la seva introducció fou, com a mínim, difícil. En primer lloc, perquè es tractava d'un estil d'una marcada intel·lectualitat, íntimament lligat amb el món universitari; a Mallorca hi mancava una universitat, però també un públic amb fortes inquietuds culturals com el que hi havia a altres nuclis, com València, Barcelona o Madrid. D'altra banda cal recordar que a la indústria musical mallorquina no hi havia lloc per l'amateurisme que

¹⁰¹⁹ Kaiser, Rolf-Ulrich (1974): *El mundo de la música pop*. Ed. Barral Editores, Barcelona, p. 68.

¹⁰²⁰ González Lucini, Fernando (1998): *Crónica cantada de los silencios rotos: voces y canciones de autor (1963-1997)*. Ed. Alianza Editorial, Madrid, pp. 51 i 55.

¹⁰²¹ *Ibidem*, p. 25.

¹⁰²² Kaiser, Rolf-Ulrich (1974): *El mundo de la música pop*. Ed. Barral Editores, Barcelona, p. 59.

representava el folk o el compromís polític de la cançó protesta: tota l'activitat s'enfocava a hotels, sales de festa i discoteques amb una finalitat estrictament comercial. Els recitals, els certàmens amateurs i les trobades juvenils suposaven una alternativa per tota aquella indústria musical consolidada a Mallorca des dels anys seixanta.

Un altre aspecte interessant d'aquesta vessant musical fou refusar la utilització d'instruments elèctrics o bateries davant d'una fórmula més senzilla, vertebrada en la polifonia vocal i les guitarres acústiques. “El folk es va popularitzar a Mallorca per la seva senzillesa”, explica Armando Pomar. “No calia tenir instrumentació elèctrica ni desenvolupar grans inversions en equip. Amb una guitarra espanyola, ja bastava. Però, a més, era una música sense gaire complicacions: no importava tenir una gran tècnica. Però bàsicament, el fet de que fos música sense instruments elèctrics, li donava aquell sentit de folk tan marcat”¹⁰²³. La simplicitat de moltes d'aquestes cançons permetia que fos un estil accessible per una nova generació de joves sense massa coneixements musicals.

Fernando G. Lucini argumentava al seu llibre *Crónica cantada de los silencios rotos: voces y canción de autor (1963-1997)* que el nou folk havia penetrat a l'Estat per tres vies diferents: la cançó francesa (Jacques Brel, Georges Brassens), el nou folk nord-americà (Pete Seeger, Bob Dylan) i la cançó llatinoamericana (Víctor Jara, Violeta Parra). En el cas de les Illes Balears, i més concretament Mallorca, podem documentar fins a sis modalitats de cançó d'autor:

- Nou folk comercial. Entre 1968 i 1969 sorgeixen a l'Estat Espanyol grups com Mocedades, Aguaviva, Almas Humildes o Nuestro Pequeño Mundo; el seu so era sobri i melòdic, però més enllà de fer música simplement comercial, intentaren crear lletres poètiques i ambicioses que fugissin de la simplicitat dels hits de moda. “La música folk fue la que nos motivó a formar grupos y cantar en festivales. Algunos seguíamos la música folklórica norteamericana, pero lo que nos dió ánimo a formar grupos fue el éxito en España del grupo Nuestro Pequeño Mundo: creo que todos intentábamos copiarlos”, afirma el músic Toni Arés¹⁰²⁴. En el cas de Mallorca, trobem que la popularitat d'aquests grups és alta entre part del jovent mallorquí i, a mode d'emulació, neixen formacions musicals com Nuevos Cantares, Raíces Profundas, Amistad o Apágame la Vela (també coneguts com Apaga'm l'Espelma). Per norma general, es tractava de formacions musicals amateurs mixtes formades per cinc o més components, d'una trajectòria curta i intrascendent.
- Cançó catalana. Era hereva natural de la Nova Cançó dels anys seixanta, tant del seu missatge com de la seva forma artística. Després d'uns anys de recés

¹⁰²³ Entrevista a Armando Pomar. Realitzada el dia 14 de febrer de 2011.

¹⁰²⁴ Entrevista a Toni Arés. Realitzada el dia 7 d'agost de 2011.

gràcies a la recrudescència de la repressió, el fenomen de la música en català tornà a guanyar protagonisme a Mallorca fins el punt que alguns mitjans illencs informaven del retorn de la Nova Cançó a Mallorca. La seva reivindicació no només és cultural, sinó també, explícitament, política. “Mis canciones son políticas”, afirmava Maria del Mar Bonet a *Diario de Mallorca* l’any 1971¹⁰²⁵. “Todos, sin excepción, estamos en el camino político: todos hacemos política en nuestros actos, y si no lo saben es momento de que se aprenda”. Dins d’aquest context, les grans influències musicals eren els cantautors de major renom, figures ja consagrades com les de Joan Manuel Serrat, Maria del Mar Bonet, Lluís Llach o Raimon. La seva música i el seu missatge agafaven més força a mesura que s’atracava el final de la dictadura, i mostra d’això és l’enèrgica resposta del jovent illenc als nombrosos recitals de protesta que es celebraren a Mallorca entre 1972 i 1975. Especialment destacable fou 1974, any en el que es documenten actuacions de Maria del Mar Bonet (Alaró, Sant Joan), Ramon Muntaner (Alcúdia, Selva), Isidor Marí (Alcúdia), Francesc Pi de la Serra (Santa Maria), Joan Vilaplana (Santa Maria), Lluís Llach (Selva, Felanitx, Pollença), Joan Isaac (Palma, Felanitx, Pollença), Raimon (Pollença)... En aquest cas, el factor ideològic –reivindicació lingüística, exaltació nacionalista, etc.– era decisiu per entendre la naturalesa d’aquest tipus de cançó. Sorgiren nous cantautors com Toni Morlà, Toni Alomar, Gabriel Ferragut, Biel Vilanova, Miquel Àngel Rubert, Pere Bonet, Joana Maria Vidal, Enric Quetgles Fiol, Bernat Vallorí, Tomeu Ramis Ensenyat, Neus Nadal o Jose Luis Sard, entre d’altres. Alguns, a més, retien constantment tribut als artistes consagrats de la Nova Cançó en forma de versió: així doncs, Maria Lourdes Borràs interpretà cançons de Francesc Pi de la Serra, mentre que Toni Reus i el grup Jovent feien el mateix amb Joan Manuel Serrat i Lluís Llach respectivament. Bona part d’ells havien desenvolupat els seus estudis universitaris a Barcelona, lloc on van poder conèixer en primera línia el boom de la Cançó catalana; acabats els seus compromisos acadèmics, tornaren a Mallorca imitant l’exemple après. Armando Pomar ho explica de la següent forma: “Arribà un moment en el qual començaren a tornar els nostres amics i companys que se’n havien anat a estudiar a Barcelona, bàsicament Filosofia i Lletres. Arribaven amb pantalons texans i jaquetes d’hivern, tipus Simon & Garfunkel, i tot un repertori de cançons que havien après a les universitats catalanes. Allà havien mamat d’aquella reivindicació política i sobretot cultural; així, a Mallorca, tornaren a cantar al més pur estil de Lluís Llach amb un missatge molt clar: “Llibertat i amnistia!”. No obstant, a aquells moments de lluita política, aquest tipus de folk era molt important a Barcelona o el País Basc... Però, a Mallorca? Al principi, es veia amb una certa distància i la gent que realment connectava amb aquell tipus de cançó protesta eren una minoria... Però a mesura que

¹⁰²⁵ *Diario de Mallorca*, 27 d’agost de 1971, p. 9.

s'atracava el final del franquisme, allò acabà per esclatar i tothom comprava discs d'en Llach, seguint la moda. Si a Mallorca s'acabà demanant música en català fou perquè Barcelona havia començat provocant tot allò”¹⁰²⁶. A diferència de les altres vessants, aquesta va contar amb el suport de l'Obra Cultural Balear, que tenia com a objectiu promoure la llengua catalana: “La canción, el movimiento folk, se consolida como fenómeno importante en el mundo entero; servirá de vínculo de comunicación entre la Obra y las islas a las que se debe”¹⁰²⁷.

- Folk de caire nord-americà. Fou a principis de la nova dècada quan nombrosos joves mallorquins redescobriren la música de Pete Seeger, Joan Baez i molt especialment el primer Bob Dylan; el més pur, el més compromès políticament. També descobreixen els anomenats espirituals negres i formacions més comercials com Peter, Paul and Mary, un influent trio de la passada dècada. Grups com Tramuntana, per exemple, reivindicaren a Dylan, convertint el seu clàssic “Blowing in the wind” en “Escolta-ho en el vent”. Sa Fonoïassa, formació musical sorgida l'any 1968, rebia influències de Brothers Four, Pete Seeger, Peter, Paul and Mary i Joan Baez. Altres grups posteriors, inspirats també en els sons de l'altra banda de l'Atlàntic, cercaren formules musicals més complexes com fou el cas d'Euterpe, Driving Wheel o Riverside, que van incloure altres instruments com guitarres de dotze cordes, contrabaixos o mandolines. Fins i tot, alguns grups mallorquins de tall comercial arriben a fer sorprenents incursions dins d'aquest camp: el cas més evident fou el de Grupo 15, que l'any 1971 editaren un single amb versions de Bob Dylan i Neil Diamond.
- Folk tradicional i propi. Darrera d'ell hi havia una intenció clara de recuperar la música tradicional –lletres i música– però, alhora, donant-li un toc de modernitat que fugís de ser l'espectacle comercial, estantís i regionalista que havia estat des de la Postguerra. Els Valldemossa són un clar precedent perquè, malgrat la barreja d'estils i influències, des dels inicis de la seva carrera mantingueren un registre folklòric al interpretar peces mallorquines dins del seus heterogenis repertoris. Un altre nom important és el d'Euterpe, una banda formada per antics components de Sa Fonoïassa que poc a poc s'anà desvinculant del folk nord-americà per aprofundir musicalment en la música tradicional espanyola: el seu gran llegat musical fou el disc *Camino, paisaje y canción* (1974). El seu contrabaixista, Toni Arés, explica l'origen d'aquest disc de la següent forma: “Toni Parera nos ofreció grabar con Hispavox. Nos propuso adaptar a nuestro estilo unas diez o doce canciones populares de toda España después de que hubiéramos escuchado una

¹⁰²⁶ Entrevista a Armando Pomar. Realitzada el dia 14 de febrer de 2011.

¹⁰²⁷ *Diario de Mallorca*, 30 de juny de 1972, p. 9.

antología de música popular española que un profesor de no sé qué Universidad había recopilado, yendo de pueblo en pueblo y grabando a los nativos en su más pura y primitiva esencia. Había cientos de canciones y muchas eran casi imposible de escuchar por las voces chillonas y monótonas y letra casi incomprensibles. De ahí salió ese LP”¹⁰²⁸.

- Cançó llatinoamericana. Impregnat per l'estil combatiu i alhora poètic de grups xilens com Quilapayún, Inti-Illimani, Conjunto Tiempo Nuevo i Illapu, entre d'altres, o cantautors d'esquerres com Facundo Cabral, Violeta Parra, Víctor Jara o Nacha Guevara, a Mallorca també s'experimenta un interès més destacable per la cançó llatinoamericana. En aquest cas, a Mallorca no hi va haver cap formació que practiqués aquesta vessant a excepció de Notas Blancas, un grup encapçalat pel mexicà Paco Ballinas que reivindicà els sons folklòrics del continent americà sense el fort component polític que els caracteritzava. Cal assenyalar que algunes de les màximes figures de l'estil –argentines, sobretot– van actuar sobre escenaris mallorquins: és el cas de Atahualpa Yupanqui, que actuà a l'Auditori de Palma el 8 de juny de 1971 i a Jack el Negro el 24 de juny de 1973. Jorge Cafrune interpretà les seves cançons a l'Auditori el 27 de gener de 1973, mentre que el seu compatriota Facundo Cabral va fer el mateix a Jack el Negro la nit del 21 de juliol de 1973. “A Mallorca només arribà, diguem-ne, la part més comercial d'aquest folk, perquè, essencialment era una música que s'oposava a les dictadures llatinoamericanes; era una música d'arrel política i revolucionària que, òbviament, no tenia lloc ni al circuit radiofònic ni el televisiu d'aquest país”, explica Pomar¹⁰²⁹. Vinculat amb el folk sud-americà, cal destacar la presència a l'illa del cantautor uruguaià Quintín Cabrera, que visqué una temporada a Palma: especialment destacable fou el concert que oferí, acompanyat guitarrista Vicenç Mayol, el 26 d'octubre de 1975 a la Parròquia de l'Encarnació, amb un públic superior a les 500 persones.
- Folk psicodèlic. Fou la vessant més desconeguda de la cançó d'autor, representada única i exclusivament pels hippies que, a un moment determinat, passaven per Deià. Especialment important fou The Banana Moon Observatory, l'estudi d'enregistrament del músic australià Daevid Allen (Soft Machine, Gong): allà s'enregistraren *Good Morning* (1976) amb els mallorquins Euterpe, o *Brossa d'ahir* (1977) de Pep Laguarda i Tapineria, dos dels exemples més destacats del folk psicodèlic espanyol.

¹⁰²⁸ Entrevista a Toni Arés. Realitzada el dia 7 d'agost de 2011.

¹⁰²⁹ Entrevista a Armando Pomar. Realitzada el dia 14 de febrer de 2011.

Aquestes diferents vessants del folk i la cançó d'autor convergiren en una única escena dominada pels músics amateurs; en poc temps es formen una gran quantitat de grups, duos i artistes solistes:

- Es documenta l'existència d' aproximadament una trentena de grups que es poden enquadrar dins les diferents vessants del nou folk. Euterpe, Amistad, Apágame la Vela / Apagam l'Espelma, Driving Wheel, Ojos Nuevos, Nuevos Cantares, Tramuntana, Agua Dulce, Raíces Profundas, Blau Fosc, Xacaa, Cap Nom, Forners, Agua-Tarkus, Jovent, Sa, Riverside, Guitar Center Jug and Marching Band, Grup Born, Mate Amargo, el trio Tony, Marga y Berny... Gairebé tots ells es formaren a Palma o als seus voltants, però també es documenten algunes formacions a la Part Forana com Folk Jove (Lloseta), Els Companys (Campos), Revelación 70 (Selva), Grupo Musical (Muro) o Endavant (Santa Maria), entre d'altres.
- Els duos foren una fórmula que esdevé especialment popular després del gran èxit que aconseguiren els ex-Mocedades, Sergio y Estibaliz, a partir de 1972. Es consolidà una nova fórmula musical que tindria moltes rèpliques a l'illa; aparegueren duos mixtes com Carmen y Alberto, Matías y Leonor, Temps d'Ara¹⁰³⁰, Kika y Eugenio, José y Nieves, Maria Dolors i Jesús, o els més veterans de tots ells, Genia y Pepe, formats a novembre de 1969. En menor mesura, també hi ha exemples de duos masculins, com Marc y Toni, o Javier y Matías.
- El folk era, en si mateix, un estil simple: ni es requeria una gran tècnica ni tampoc una gran inversió en equips de so o instruments: això va permetre que proliferés una generació de cantautors solistes que utilitzaven, com a únic instrument, una guitarra espanyola. A Palma i els seus voltants sorgeixen figures com José Luís Salaverri, Diego Pascual, Pere Bonet, Biel Vilanova, Miquel Àngel Rubert, Pepe Pino, Teodoro Rodríguez, Josep Aguiló, Jose Luis Sard, Toni Alomar o Toni Morlà. La totalitat de cantautores femenines també es concentra a Ciutat: Fara, Maria Lourdes Borrás, Joana Maria Vidal, Neus Nadal o Guillermina Ramis Caubet. A la Part Forana cal destacar alguns nuclis d'importància com Sa Pobla (Onofre Pons, Enric Quetgles Fiol o Onofre Jaume), Selva (Toni Reus Morro) i, sobretot, Inca (Tomeu Ramis Ensenyat, Bernat Vallorí, Bernat Fortesa o Miquel Àngel Rubert).

Un altre aspecte important a l'hora d'entendre el paper i evolució de la cançó d'autor a Mallorca és situar-la als llocs on es desenvolupà l'acció dels seus músics: com que no hi havia lloc per ells als night-clubs, les sales de festa o les discoteques de moda, una nova generació de cantautors mallorquins es colrà damunt d'uns altres escenaris totalment diferents:

¹⁰³⁰ Tot i el nom, fou un duo format per Macià Bosch i Catalina Granel.

- Escoles i col·legis. Els seus salons d'actes van ser escenaris d'improvisats concerts, com els de Montesión i Pius XII (Palma). Una part d'això s'explica perquè alguns dels seus alumnes eren artistes amateurs, però realment tot reduïa a una manca de mitjans per poder llogar alguna sala de festes: “Sovint es va recórrer a les escoles com a centres d'acollida de concerts a causa de la manca de locals amplis als pobles, o bé de la manca de pressupost de l'organització”, afirma Margalida Pujals¹⁰³¹. També cal destacar que alguns col·legis cediren alguna de les seves instal·lacions per a que hi assagessin grups, com per exemple Sa Fonoïassa, que regularment assajaven al saló d'actes del Montesión.
- Salons parroquials i claustres. Al igual que en el cas anterior, la manca de pressupost va provocar que s'utilitzessin espais pertanyents a congregacions religioses, tant a Ciutat com a Part Forana, per celebrar-hi concerts i recitals. Dins d'aquest context, a més, hi ha un altre vincle important: el recolzament de l'Església mallorquina. Desproveïts d'un missatge polititzat, molts de joves mallorquins van crear cançons sobre amor, amistat i esperança, temàtiques carregades de poesia que van gaudir del vistiplau dels eclesiàstics i que, a més, suposaven una antítesi a la frivolitat de molts de conjunts musicals d'aleshores.
- Clubs de joves. Son Roqueta (Palma) o L'Estel (Campos) van actuar de punt de trobada de molts joves, al temps que s'hi celebraven recitals improvisats. Especialment destacable és el concurs musical que tingué lloc l'estiu de 1969 al Club Son Roqueta, del qual Sa Fonoïassa van sortir guanyadors. “No teníamos nombre”, explica Toni Arés. “Aquello se alargó un rato y creo que nos incrimamos en ese festival sin uno. Fue Guillem Mudoy, que siempre fue pro-mallorquín, quien propuso ese nombre”¹⁰³².
- Sales i cafès. El desenvolupament del folk a Mallorca també quedà marcat per l'aparició d'alguns petits locals que, malgrat les grans diferències escèniques en comparació a altres sales de festa o discoteca, permetien actuar-hi de forma mitjanament professional. Gairebé tots ells es concentraven al centre de Palma, fugint del bullici dels night-clubs de la costa. El més important d'ells –suficientment com per qualificar-lo d'essencial per entendre l'evolució del nou folk a Mallorca– fou el Centro de la Guitarra, actiu des de 1968, seguit per l'emblemàtic Jack el Negro (Es Jonquet). Emulant la seva fórmula, sorgeixen entre 1973 i 1975 nous locals com Gun, Iron, La Fiera Mosca o Kalkuta.

¹⁰³¹ Pujals i Mas, Margalida (2002): *Oci als seixanta: música, cançó i sales de festa*. Cort, Palma, p. 60.

¹⁰³² Entrevista a Toni Arés. Realitzada el dia 7 d'agost de 2011.

El boom d'aquests nous cantautors va permetre tornar a celebrar recitals i concursos que, tot i estar marcats per l'amateurisme, recuperaven la mateixa il·lusió que hi havia quan es celebraven els recitals de la Nova Cançó de mitjans dels anys seixanta. Per norma general, eren muntatges de escàs pressupost i sense massa pretensions comercials; més aviat, foren una trobada de gent jove que tenia com a nexes comuns diferents inquietuds musicals, polítiques o reivindicatives. Sovint s'organitzaven concursos i certàmens que, tot i la bona voluntat, acabaven amb polèmiques. “En un festival de los que se suelen hacer por aquí, un muchacho más o menos guapo, con una guitarra acústica más o menos fina y dos acordes fáciles, es un primer premio en un festival sin intereses. Esto corrompe la canción”, denunciava Toni Ferragut, guitarrista d'Agua-Tarkus¹⁰³³. Paral·lelament Javier de la Fuente –del duo Javier y Matías– afirmava a les pàgines d'*Última Hora* que els jurats d'aquests festivals folk els movien interessos comercials, posant algunes vegades “alcaldes, curas y otras personas incompetentes... Yo creo que la gente en muchas ocasiones no está suficientemente mentalizada y da más valor a una canción comercial que a una de calidad”¹⁰³⁴.

S'ha de tenir present que, a uns moments en el que el governador civil Carlos de Meer aplicava una dura política repressiva, molts d'aquests recitals foren suspesos. En tan sols deu dies es van suspendre, a l'estiu de 1975, els següents actes culturals: Nit de la Cançó per al Poble (Palma), Recital d'Elisa Serna (Selva), Serenates d'Estiu (Palma), Recital de Lluís Llach (Son Espanyolet), la taula rodona “Mallorca avui” (Selva), l'obra de teatre “Rebomboleteries”... “Quan la joventut i les classes populars de les Illes comencen a mostrar interès per la seva problemàtica i la seva cultura, observam, empipats, com l'autoritat governativa ens està negant uns drets inalienables d'expressió”, es pot llegir a una carta dirigida a *Última Hora* i signada per 232 joves mallorquins. “Durant aquests dies ens trobem que les Illes han quedat sumament buides d'actes culturals i creim que aquestes suspensions responen al temor per part de les autoritats, de que el nostre poble prengui consciència de la nostra cultura i de la nostra raó d'esser. Des d'aquestes retxes volem exigir, una vegada més, el respecte a drets d'expressió del poble de les Illes”¹⁰³⁵.

A continuació, destacarem alguns dels recitals, festivals i certàmens més destacats que tingueren lloc a Mallorca a la primera meitat dels anys setanta:

- I Festival Musical de Juventud. Va tenir lloc els dies 3, 6 i 10 de gener de 1971 al teatre del col·legi Montesión (Palma). Organitzat per la Congregació Mariana, hi van actuar els grups Amistad, Apágame la Vela, Driving Wheel i Ojos Nuevos, acompanyats pels solistes Monse, Erick Flaycol, Matías, José Luis Salaverri i Diego Pascual. “El jurado estará compuesto por críticos musicales de los distintos diarios y emisoras musicales que otorgarán sus votos en tres

¹⁰³³ *Última Hora*, 9 de desembre de 1975, pp. 10-11.

¹⁰³⁴ *Ibidem*.

¹⁰³⁵ *Última Hora*, 12 d'agost de 1975, p. 16.

distintos premios: trofeo para la mejor actuación folk, mejor actuación catalana y mejor composición inédita”, informava el *Baleares*¹⁰³⁶.

- I Festival de Folk. Es celebrà la nit del 21 de juny de 1971 al teatre del col·legi Montesión. Aquest festival, presentat pel cantautor Pere Bonet, es va concebre com una mostra musical en la qual hi participaren els duos Temps d’Ara i Matías y Leonor, el grup Apágame la Vela i el propi Bonet.
- I Concurs de Folk. L’Obra Cultural Balear convocà a abril de 1972 un concurs on els participants havien de presentar únicament cançons pròpies en llengua catalana. El premi, en aquest cas, consistia en un viatge a Perpinyà per actuar a un certamen de Folk, una actuació a la Cova del Drac (Barcelona) i un possible contracte discogràfic amb un segell discogràfic català. Aquell mateix mes es celebrà amb col·laboració de Ràdio Popular la seva primera ronda eliminatòria: “Cada uno de los participantes concurren con dos canciones que fueron presentando a través del programa de Radio Popular “Entre paraula i cançó” de Joan Manresa. Ayer se reunió un jurado compuesto por Enric Arbós, Ignasi Furió, Rafael Estarás, Joan Manresa y el que suscribe para seleccionar a cuatro representantes para el pase a la final”, escribia Miquel Vives al *Baleares*¹⁰³⁷. La final es celebrà l’1 de juliol de 1972 a l’Auditori de Palma, amb les actuacions de Marc i Toni, Gabriel Ferragut, Apaga’m l’Espelma, Tramuntana i, com a convidat especial, Lluís Llach.
- I Recital Folk-73. Festival gratuït celebrat el 31 d’agost de 1973 al Claustre de Sant Francesc (Palma), organitzat per Asambleia Provincial de Joves de Balears i presentat per Maria Henar i Pepe Hernández. Tot i no ser excessivament promocionat, va contar amb l’assistència d’uns 500 espectadors. Actuaren els grups Agua Dulce, Folk Jove, Raíces Profundas i Els Companys, a més dels cantautors Toni Reus, Tomeu Ramis, Nofre Pons i Maria Lourdes Borràs. Tot i les seves bones intencions, el festival no es lliurà de les crítiques de la premsa: “La gente joven, la gente quinceañera se dio cita en la noche del viernes en el Claustro de San Francisco, dispuesta a escuchar música folk y sentarse sobre el césped, sobre el pavimento, con sus vaqueros de pana, con sus palmas... como si de un festival de Woodstock se tratase, pero de andar por casa”, escribia Pere Comes a *Última Hora*. “Allí hubo de todo. Pero folk, lo que se dice folk, hubo muy poco. Más bien nada. No es que los grupos participantes sobrasen o no encajasen en el título del festival. Yo creo que lo que no encajaba era el título (...) Pocas canciones genuinamente folk y muchas canciones de excursión dominguera. Por fortuna, no se cantó el “Asturias, patria querida”¹⁰³⁸. A mode d’anècdota, el periodista afegeix: “Sin ninguna presentación, un religioso franciscano se acercó a los micrófonos con una guitarra. Fue quizás la

¹⁰³⁶ *Baleares*, 2 de gener de 1971, p. 29.

¹⁰³⁷ *Baleares*, 8 d’abril de 1972, p. 42.

¹⁰³⁸ *Última Hora*, 3 de setembre de 1973, p. 11.

mejor interpretación del recital. Grandes aplausos. Luego se supo que el espontáneo era uno de los antiguos componentes del recordado grupo de Los 4 de Asís”¹⁰³⁹.

- I Festival Música Folk de Lloseta. Es celebrà al saló parroquial del municipi la nit del 7 de juliol de 1973: actuaren Revelación 70, Grupo Musical i Folk Jove amb els cantautors Toni Reus i Nofre Jaume.
- Festival benèfic de Montesión. Novament, el col·legi palmèsà va acollir un nou festival de folk, que, en aquest cas, fou organitzat per a la recaptació de fons per a l'associació INGIMA. Es celebrà el 13 de gener de 1974, i hi actuaren Euterpe, Blau Fosc, Pere Bonet, Pepe Pino, Kika i Eugenio i, com a convidat especial, el cantautor Joan Baptista Humet.
- Recital de Música Folk. El local social de la parròquia Santa Catalina Thomàs de Palma acollí el 4 d'agost de 1974 un petit festival patrocinat per l'Assemblea Provincial de Jóvenes de Baleares. Actuaren els grups Xacaa, Raíces Profundas, Cap Nom, José i Nieves, i el trio Tony, Marga y Berny.
- I Festival de Música Folk Mallorquina. Celebrat a la antiga Plaça Jose Antonio, d'Inca, aquesta gran trobada de cantautors de llengua catalana es celebrà el 29 de juliol de 1974. Hi actuaren principalment joves cantautors amateurs mallorquins com Maria Lourdes Borrás, Joana Maria Vidal, Enric Quetgles Fiol, Bernat Vallorí, Tomeu Ramis Ensenyat, Toni Reus Morro, Neus Nadal Jose Luis Sard i Bernat Fortesa. Completaven el cartell els conjunts Forners (Palma) i Endavant (Santa Maria) i els cantautors Maties Segura (València) i Isidor Marí (Eivissa).
- III Festival de Música Moderna. Celebrat el 11 de maig de 1975 al col·legi Pius XII de Palma, aquest fou un festival amateur per recaptar fons per finançar el viatge d'estudis dels alumnes de 5è de batxiller. Destaquen les actuacions dels grups Sa i Agua-Tarkus i dels cantautors Teodoro Rodríguez i Josep Aguiló.
- I Nit de la Cançó Mallorquina. Celebrat l'1 de juny de 1975 al pati de les Escoles Nacionals de Lluçmajor, aquest festival fou organitzat per l'Assemblea Local de Joves, Club d'Amics de Ràdio Popular i el Colegi Sant Bonaventura, entre d'altres. S'aconseguí que les instal·lacions de l'escola quedessin “abarrota­das de público, que siguió con gran interés, ovaciones y aplausos las distintas intervenciones”¹⁰⁴⁰. El veredict­e va donar com guanyadors a Pere Bonet (Millor cançó inèdita) i el duo Maria Dolors i Jesús (Millor interpretació), veredict­e que, posteriorment, seria qualificat de “muy dudoso”¹⁰⁴¹ al ser artistes

¹⁰³⁹ *Última Hora*, 3 de setembre de 1973, p. 11.

¹⁰⁴⁰ *Última Hora*, 3 de juny de 1975, p. 20.

¹⁰⁴¹ *Última Hora*, 20 d'octubre de 1975, p. 9.

promocionats per Ràdio Popular. Josep Miquel Taltavull, membre del jurat i locutor de l'emissora va respondre a les crítiques afirmant: “Yo fui miembro del jurado y no hubo ninguna fuerza que nos hiciera votar a quien no deseábamos”¹⁰⁴².

- I Nit de Cançó per al Poble. Fou el que es podria denominar com el primer macro-festival de folk a Mallorca; un projecte ambiciós que anava a ser celebrat el 9 d'agost de 1975 a l'antic velòdrom d'Es Tirador (Palma), en substitució de la Plaça de Toros, que fou descartada per problemes de disponibilitat. La I Nit de Cançó per al Poble fou organitzada per dos joves mallorquins –Josep Manuel Valadrés i Pep Valero– juntament amb les Juventudes Musicales de Palma. Es va crear un cartell plural que incloïa artistes en llengua catalana, castellana, gallega, basca i portuguesa: José Antonio Labordeta, Elisa Serna, José Alonso, Francisco Fauhais, Carlos Cano, Oskorri, Fermín Valencia, Jei Noguerol, Miró Casadella, Xavier Ribalta i Teresa Rebull. Francesc Pi de la Serra i Maria del Mar Bonet també estaven inclosos al cartell, però ajornaren assistència setmanes abans de la seva celebració. Malgrat tot, aquests esforços van resultar infructuosos: l'esdeveniment fou prohibit a darrera hora per no haver aconseguit reunir tots els permisos corresponents. Els seus organitzadors, pocs dies després, escriuen una carta d'agraïment a tots els que donaren el seu suport a l'iniciativa: “El motiu pel qual ens dirigim al periòdic de la seva encertada direcció ens ve donat per la consciència de que, com a promotors d'un recital de les característiques de “Nit de cançó per al poble”, tenim per al públic en general i per als col·laboradors que han intentat una vegada més que la cultura sigui un concepte totalitzador i sense discriminacions un deure d'agraïment i d'explicació davant l'incapacitat de dur-lo a terme (...) Preteníem un acte jove per a tothom, una possibilitat de conèixer un determinat aspecte de les cultures que existeixen dins l'Estat espanyol i portuguès... Era el que oferíem a tothom i era lliure d'interpretar-ho a la seva manera, però era una experiència, era una oportunitat que col·lectivament podria millorar en edicions posteriors. “Nit de la cançó per al poble” no era sols un protagonisme de cantants, era també un acte de presència col·lectiva; volíem, en definitiva, que fos un acte cultural-musical col·lectiu, sense altre ambició que aquesta amistat i companyerisme que es sent quan tots som protagonistes”¹⁰⁴³. A un altre text d'*Última Hora* es llegeix: “Son muchos los papeleos que han de lograrse para poder organizar un buen recital si no se cuenta con la ayuda de la Asamblea Provincial de la Juventud, y a veces el permiso se retrasa y llega a última hora, cuando es imposible ya promocionarlo”¹⁰⁴⁴.

¹⁰⁴² *Última Hora*, 9 de desembre de 1975, p. 10.

¹⁰⁴³ *Última Hora*, 12 d'agost de 1975, p. 16.

¹⁰⁴⁴ *Última Hora*, 20 d'octubre de 1975, p. 9.

- Recital folk del col·legi Pius XII. Aquest festival organitzat per Ràdio Popular va tenir lloc el 20 d'octubre de 1975: hi actuaren Josep Aguiló, Agua Tarkus i el duo Javier y Matías.

6.1.2. El rock progressiu.

“A les discoteques s’hi solia anar a ballar, però quan noltros sortíem a tocar, la gent s’aturava per asseure’s al terra, a la pista, per veure l’actuació. Fèiem música per escoltar, no per ballar”.

Honorat Busquets

El clima d’experimentació musical i artística de finals dels anys seixanta quedà reflectit en un grapat d’estils i tendències que fugien de les estructures clàssiques per penetrar en terrenys fins aleshores desconeguts: el rock psicodèlic, com a subgènere, havia anticipat moltes innovacions que, pocs anys després, esdevindran en una nova forma d’entendre la música. S’havia donat pas a l’anomenat rock progressiu, una etiqueta heterogènia que engloba grups amb una sèrie de patrons comuns: composicions llargues i experimentals, d’estructures enrevessades i executades amb una major tècnica interpretativa que, sumada a una mística conceptual i artística, donava com a resultat un producte escassament comercial per a l’indústria discogràfica d’aleshores. “Las canciones facilonas de dos minutos y medio se extendieron a temas con múltiples modulaciones en las que las improvisaciones podían durar un tiempo ilimitado”, escriu el músic Salvador Domínguez¹⁰⁴⁵.

Aquest nou moviment era essencialment anglès: el gruix més important dels seus grups –els més importants i influents– va sorgir a Anglaterra entre 1964 i 1969: The Moody Blues (1964), Pink Floyd (1965), Soft Machine (1965), Genesis (1967), Van Der Graaf Generator (1967), Jethro Tull (1967), Yes (1968), Caravan (1968), King Crimson (1969)... Paral·lelament, a l’Alemanya de finals dels seixanta neix una altra vessant progressiva anomenada *krautrock*, amb representants tan destacats com Tangerine Dream (1967), Can (1968), Guru Guru (1968), Embryo (1969) o Eloy (1969). Tots aquests grups difícilment podien encaixar dins dels gusts d’una joventut com l’espanyola, avesada a tonades senzilles, curtes i comercials: tot i així, des del més estricte underground comencen a sortir formacions que connecten amb l’avantguarda europea, posant fonament a la que es coneixeria com la primera generació del rock progressiu espanyol.

L’any 1969 apareixen grups fonamentals a Sevilla (Smash) i Madrid (Cerebrus), però seria Barcelona la capital d’aquells nou so, on sorgiren conjunts totalment avançats a la seva època: Vertice (1968), Máquina! (1969), Música Dispersa (1969), Agua de Regaliz (1969), Crac (1970), Om (1970), Tapiman (1970), Fusioon (1971)... “En Cataluña, en los años 60 estábamos acostumbrados a versiones de Los Beatles, Rolling Stones y Animals que nos llegaban vía Mustang, Sirex, Lone Star, Salvajes, etc”, afirma

¹⁰⁴⁵ Domínguez, Salvador (2002): *Bienvenido, Mr. Rock: Los primeros grupos hispanos (1957-1975)*. Ed. SGAE Ediciones y Publicaciones, Madrid, pp. 521-522.

el periodista Jordi Tardà. “Pero en los años 70 ya empezamos a oír rock compuesto en casa, que no tenía nada que ver con aquello a lo que nos tenían acostumbrados. Los aficionados valoramos más el esfuerzo diferencial que el artístico. Fuimos bastante benévolo en este aspecto, aunque ahora, cuando escuchamos los antiguos discos de Máquina! y compañía y los comparamos con el rock progresivo alemán de Amon Düül, etc, vemos que, aunque fuéramos rezagados, como mínimo la intención fue acertada”¹⁰⁴⁶.

Fins aquells moments, s’havia donat el cas de que Mallorca descobreix noves tendències musicals –la Nova Cançó catalana, per exemple– per l’embranzida de Catalunya, però, en el cas del rock progressiu, la seva introducció fou lenta i difícil. Tant que a Mallorca –i, per extensió, la resta de l’arxipèlag– no es documenta l’activitat de cap grup totalment progressiu. L’entrada de l’estil, doncs, comença a partir de 1970 de mà de la discoteca més popular entre els joves de Ciutat: Barbarela. L’organització del festival Barbarela de Conjuntos, celebrat del 9 al 11 de juny d’aquell any, descobreix al públic mallorquí grups com Focus, Jerónimo o els sevillans Smash. A la discoteca, oberta a tots els nous estils musicals, es documenten altres actuacions destacades per part de formacions com Darwin Teoria (1970), Tapiman (1972) o Máquina! (1972)¹⁰⁴⁷, que eren anunciades com “sesiones de música libre”.

Una de les primeres formacions locals en rebre clares influències del rock progressiu foren Bronze, una banda palmesana formada a finals de 1971 per antics components de Noviembre. Tot i que van gaudir d’un considerable èxit gràcies a cançons de caire comercial produïdes per Ramon Farran, com “Sentir amor”, “Entre amapolas” o “Oh honey me oh me”, el quintet format per Plàcid Forteza (bateria), Josep Noguera (teclat; posteriorment substituït per Salvador Reus), Pere Pasqual (veu), Enric Giner (baix; reemplaçat per Tico Martín) i Luis de la Sierra (guitarra), va resultar tota una bufada d’aire fresc per l’escena mallorquina al començar a fer versions en directe de King Crimson o Focus. El seu guitarrista explica el següent:

“Ese tipo de rock era otro concepto, otro rollo totalmente distinto. Hacíamos un montón de versiones de Focus: “Sylvia”, “House of the Kings”... También tocábamos temas de King Crimson, pero como ellos llevaban un flautista en su primera época, Salvador Reus tocaba sus partes con el teclado. Mientras nosotros íbamos mamando de esos grupos, en España la gente seguía todavía con Ádamo, Raphael y Massiel. Por eso, cuando tocábamos esas canciones, la gente se sentaba en el suelo de la pista y nos escuchaban. No bailaban: escuchaban. Cuando salimos a tocar a Santander o Logroño, la gente alucinaba, porque era un tipo de música que no habían oído nunca. Muchachos de nuestra edad venían a los descansos o una vez habíamos terminado el

¹⁰⁴⁶ Domínguez, Salvador (2002): *Bienvenido, Mr. Rock: Los primeros grupos hispanos (1957-1975)*. Ed. SGAE Ediciones y Publicaciones, Madrid, pp. 535-536.

¹⁰⁴⁷ El músic Luis de la Sierra recorda: “Cuando vinieron Darwin Teoria... ¡Eso fue la hostia! ¡La hostia en verso! No nos podíamos creer lo que estábamos oyendo en Barbarela: temas largos y elaboradísimos, con unas armonías a lo Yes o Genesis, y una puesta en escena exquisita. Alucinábamos como nunca antes lo habíamos hecho en algún concierto” (Entrevista realitzada el dia 6 de juny de 2011).

concierto para preguntarnos: “¿De dónde sacáis esta música?”. En ese sentido, en Mallorca íbamos muy por delante”¹⁰⁴⁸.

De la mateixa forma, a finals de 1971 aparegueren Zebra, fruit de l’unió de Vicenç Caldentey (guitarra) i Manolo Marí (bateria) dels desapareguts Z-66 amb dos components de Los Bravos, Anthony Anderson (veu) i Miquel Vicens (baix)¹⁰⁴⁹: completava la formació el guitarrista anglès David Wamsley (ex-The Warriors). D’ells s’arribà a dir que eren el primer *súper-grup* mallorquí, tot i que, poc temps després, Caldentey abandonà el projecte: el seu substitut fou Joan Bibiloni (ex-Harlem, ex-Los Talayots). El quintet aprofità una circumstància més que significativa: Anthony era germà de Jon Anderson, fundador del grup Yes. “Anàrem a Londres a treballar amb en Jon, al seu estudi”, afirma Bibiloni. “Crearem un grapat de cançons bastant inspirades en el rock progressiu que es feia a aquells moments, però tot aquest material mai va arribar a veure la llum. Un grapat de mesos després vàrem publicar un single amb dues cançons, “This is a happy song” i “It’s all been dream”. Crec que va ser el millor material que enregistrarem com a grup: són les nostres úniques cançons que realment valen la pena”¹⁰⁵⁰. Tot i que la seva direcció artística els portà a experimentar amb tot tipus de gènere musical (pop, glam, hard-rock, folk-rock), Zebra van romandre actius fins 1976, any en el que editaren l’homònim *Zebra*, el primer disc de rock progressiu fet a Mallorca: “Aquell disc va ser un horror. No saben ben bé què és. Progressiu? Sinfònic? Pop? Ni jo mateix ho sé. Havíem perdut l’essència dels nostres orígens”, conclou Bibiloni¹⁰⁵¹.

L’any 1972 es va produir un altre experiment insòlit que, en certa forma, apropà Mallorca a l’escena progressiva: el quintet manacorí Amigos enregistrarà a Barcelona el seu àlbum debut, un treball homònim format per onze versions de clàssics del folklore mallorquí reinterpretats en clau de rock. Tot i la mescladissa d’estils i influències, no només s’hi observen similituts amb el so dels primers Genesis, Yes o Le Orme, sinó també una intencionalitat comparable a la dels sevillans Smash a l’hora de fusionar els sons d’avantguarda amb la música tradicional. “El disc no va tenir l’èxit esperat, per ventura perquè havia sortit abans d’hora”, escriu Jaume Vilanova. “En aquells moments encara no existien referents propers –la Dharma no enregistraria el seu primer disc fins el 1975– i alguns crítics interpretaren la proposta d’Amigos com una folklorada intranscendent, un judici molt injust, ja que adaptant totes aquelles cançons als sons més contemporanis el que feien era dignificar-les i revitalitzar-les. No saberen associar-la a les de grups que en aquells moments fusionaven la música d’arrel tradicional i el rock

¹⁰⁴⁸ Entrevista a Luis de la Sierra. Realitzada el dia 6 de juny de 2011.

¹⁰⁴⁹ El nom de Zebra sorgeix, en aquest cas, de l’unió de la primera síl·laba dels noms d’ambdós grups: *Ze* (Z-66) i *Bra* (Bravos).

¹⁰⁵⁰ Entrevista a Joan Bibiloni. Realitzada el dia 1 d’abril de 2011.

¹⁰⁵¹ *Ibidem*.

en altres latituds, com és el cas dels sevillans Smash (...) La gran dissort d'Amigos fou – per dir-ho clarament i en poques paraules– que no se'ls va prendre seriosament”¹⁰⁵².

Després d'experiments fallits, com Satan¹⁰⁵³, s'hauria d'esperar a una data tan tardana com 1974 per veure com sorgia la primera banda purament progressiva de Mallorca: De Cuento. La seva trajectòria fou efímera, ja que al 1975 s'havien dissolt sense haver pogut enregistrar cap cançó ni haver fet cap aparició destacada en directe. Els seus components van ser Miquel Moll (guitarra), Pablo Zaragueta (baix), Andreu Sureda (bateria) i Toni Colomar (veu), antic vocalista de formacions com Los Clints, Iceberg o Los Zadis. “Fèiem la música d'en Miquel, que una mescla de rock progressiu amb rock simfònic”, explica Colomar. “King Crimson era una gran influència com també ho van ser Genesis, però sonàvem un poc més psicodèlics, per dir-ho d'alguna forma. A Mallorca no s'entenia aquella música: ens veien com a extraterrestres. També fèiem alguna versió de Black Sabbath. Estàvem marginats, totalment apartats de l'escena”¹⁰⁵⁴. De Cuento van ser especialment coneguts a Cala Figuera, lloc on van desenvolupar la major part de la seva existència com a grup: “Actuàvem a un lloc anomenat La Gota; era un bar estrany i diferent, molt psicodèlic... i De Cuento érem el grup oficial. Allà teníem un grup de seguidors que ens venien a veure. Apart de Dejà, Cala Figuera era com un petit reducte hippie a Mallorca. La Guàrdia Civil ens estava molt a damunt: havien sentit parlar de la relació de la psicodèlia amb les drogues i per això no ens llevaven l'ull de damunt”, afirma Colomar¹⁰⁵⁵.

Un cop dissolts De Cuento, el seu vocalista formà la banda Brios juntament amb Llorenç Marc (guitarra), Andrés Hernández (bateria), Cesar Massanet (baix) i Honorat Busquets (teclat). Aquest darrer procedia d'una de les bandes més conegudes del circuit comercial dels anys seixanta i setanta: Los Talayots. “En comparació amb Los Talayots, el canvi va ser absolutament brutal”, explica Busquets. “Els Brios fèiem moltes versions, però sobretot de Pink Floyd. En Toni Colomar tenia una veu prodigiosa i molt brusquera; d'altra banda, en Llorenç, que era un excel·lent guitarrista que escoltava molt als Pink Floyd i altres grups de l'estil. Aprofitarem aquests dos factors al grup per poder fer aquest tipus de música, i la fórmula va funcionar molt bé, sobretot a les discoteques”¹⁰⁵⁶.

A diferència dels pioners De Cuento, els Brios van gaudir d'una considerable repercussió entre el públic de les discoteques palmesanes: “A les discoteques s'hi solia

¹⁰⁵² Vilanova, Jaume: “Amigos, els pares desconeguts”, al webzine *40putes*. [en xarxa]. <<http://www.40putes.com/2012/06/25/amigos-els-pares-desconeguts/>> [consulta: 6 de juliol de 2012].

¹⁰⁵³ Satan fou una banda formada a mitjans de 1974 per antics components de formacions de l'underground illenc com Zapata, Zeuz o Superman. Tot i que la seva trajectòria fou curta i intranscendent, diferents testimonis els associen al rock progressiu per la seva forma de mesclar el hard rock, la psicodèlia i el pop. Mai arribaren a enregistrar cap cançó o realitzar algun concert destacat.

¹⁰⁵⁴ Entrevista a Toni Colomar. Realitzada el dia 2 de juny de 2011.

¹⁰⁵⁵ *Ibidem*.

¹⁰⁵⁶ Entrevista Honorat Busquets. Realitzada el dia 4 de maig de 2011.

anar a ballar, però quan noltros sortíem a tocar, la gent s'aturava per asseure's al terra, a la pista, per veure l'actuació. Fèiem música per escoltar, no per ballar”, explica Busquets¹⁰⁵⁷. Part de l'èxit dels Brios fou la seva cuidada posta en escena, que els convertia en ser la primera banda mallorquina en portar jocs de llums propis a sobre dels escenaris: “Pink Floyd duien jocs de llums espectaculars aleshores... però cap de noltros mai els havia vist”, afirma Colomar. “Quan varem actuar a Barbarela, on hi havia un joc de llums potent, se'ns va ocórrer l'idea. Volíem donar un poc de color als directes, així que ens varem fer amb uns focus. Tot era molt rudimentari, però clar, a aquells moments a Mallorca ningú duia res semblant. La nostra imatge també hi acompanyava: estava influenciada per la dels grups anglesos i americans que veiem a les portades de discos o a fotos de les revistes, o la que duien també els hippies d'Eivissa”¹⁰⁵⁸.

Finalment, cal destacar el sorgiment del grup Flamers, l'any 1975: sorgits a mig camí de Pollença i Alcúdia, a la seva primera formació hi trobem a Jaume Cabaneres (veu), Joan Campomar (guitarra, saxo), Jordi Pasqual (baix) i Miquel Cifre (bateria). Tot i que la banda no estigués adscrita a cap moviment o estil en concret, la seva mescla de temes propis i versions –Roxy Music, Rolling Stones o Billy Joel, entre d'altres– els va convertir en un dels grups illencs més innovadors de la segona meitat de la dècada dels setanta. El seu únic testimoni discogràfic, lligat al rock progressiu, és un single editat per Maller l'any 1978 amb les cançons “Trip feliz” i “I have to get out what I have inside”.

A la minúscula escena progressiva mallorquina, cal afegir-hi alguns esdeveniments musicals d'importància, com la presentació de l'àlbum *Ciclos* (1974), per part del grup Canarios: completament deslligats del seu passat purament soul, el grup encapçalat per Teddy Bautista presentà aquest clàssic del rock progressiu espanyol a l'Auditori de Palma les nits del 11 i 12 de juliol de 1975. No obstant això, l'estil serà seguit de forma minoritària entre el jovent mallorquí, experimentant un major interès a finals de la dècada dels setanta, quan es materialitzin insòlits projectes com el festival Selva Rock (1977-1983), per on hi passarien artistes vinculats amb el rock progressiu com Daavid Allen, Kevin Ayers, Camel, Iceberg, Orquesta Mirasol, Companyia Elèctrica Dharma o Pau Riba, entre d'altres.

¹⁰⁵⁷ Entrevista Honorat Busquets. Realitzada el dia 4 de maig de 2011.

¹⁰⁵⁸ Entrevista a Toni Colomar. Realitzada el dia 2 de juny de 2011.

6.1.3. El revival camp.

“Lo camp, decididamente, se ha puesto de moda. El ciclo de la historia musical se repite. Lo pop sigue ahí, pero hay una indudable regresión, producto quizás de un lógico empacho de ritmo intrascendente que nos está abocando al regusto por canciones que, si nunca se perdieron en el olvido, dejaron paso a la estridencia, para regodearse en el triunfo de una vuelta victoriosa”.

Baleares

A la primera meitat dels anys setanta apareix a Mallorca una curiosa tendència, musical i estètica que semblava donar l'esquena a totes les innovacions musicals que s'havien produït fins aquells moments: el camp. Aquest terme, derivat del terme francès *camper*, apareix l'any 1909 per referir-se als comportaments artístics ostentosos, exagerats i, en definitiva, forçats. El terme començà a ser utilitzat novament a finals dels anys seixanta per referir-se als artistes d'èpoques passades i les seves cançons; un conjunt kitsch i desfasat però que, al mateix temps, transmetia una certa imatge sofisticada.

El revival dels vells gèneres musicals donà pas a una febre entre els mallorquins per descobrir –o redescobrir– la música que sonava vint o trenta anys enrere; el llegat d'artistes com Antonio Machín, Bonet de Sant Pere o Jorge Sepúlveda és reivindicat de forma enèrgica tant per joves com nostàlgics d'èpoques passades. Per tant, hem d'entendre el camp com una involució respecte al curs natural de la música mallorquina d'aleshores dins d'un marc musical d'absoluta modernitat: “Lo camp, decididamente, se ha puesto de moda”, llegim a un article del *Baleares*, de l'any 1971. “El ciclo de la historia musical se repite. Lo pop sigue ahí (...) pero hay una indudable regresión, producto quizás de un lógico empacho de ritmo intrascendente que nos está abocando, bien a las claras, a la música-poesía, a la melodía de años, al regusto por canciones que, si nunca se perdieron en el olvido, dejaron paso a la estridencia, para regodearse en el triunfo de una vuelta victoriosa”¹⁰⁵⁹.

Entre 1969 i 1970, aquesta fou una tendència minoritària a la qual no se'n donà massa importància; en canvi, a partir de l'any 1971, el camp cobrà tanta popularitat fins l'extrem de ser qualificada com una autèntica invasió: “Se han disparado. Ahora, lo anormal ya es presentar en alguna sala a figuras de hoy (...) ¡Es la invasión!”¹⁰⁶⁰. La primera sala que explotar comercialment el revival camp fou Rosales: a partir de setembre de 1971 començà a especialitzar-se en oferir al seu públic artistes d'altres èpoques que, sorprenentment, seduïen al públic amb la mateixa força d'antany. Un bon exemple el trobem les nits del 18 i 19 de setembre de 1971, quan el cubà Antonio Machín aconseguí reunir ni més ni manco que a un miler de joves a la citada sala, a un esdeveniment que, hàbilment, es va anomenar “Galas camp”. Pels escenaris de Rosales

¹⁰⁵⁹ *Baleares*, 29 de setembre de 1971, p. 16.

¹⁰⁶⁰ *Última Hora*, 24 de setembre de 1971, p. 15.

hi passarien altres artistes com Ana Maria González, José Guardiola, Jorge Sepúlveda, Lorenzo González, Maria Dolores Pradera o Bonet de Sant Pere, entre d'altres.

Especialment il·lustratiu és la segona joventut d'un artista illenc que, si bé no havia estat oblidat del tot, ja no gaudia del mateix impacte que tenia als anys quaranta o cinquanta: Bonet de Sant Pere fou recuperat i reivindicat de nou, fins iniciar un nou relançament discogràfic. A un primer moment, el músic palmèsà no va identificar-se l'etiqueta, afirmant: “No por tener muchos años, como los tengo yo, la gente es camp (...) Nadie sabe lo que quiere decir esta palabra. ¿Cómo puedo estar de acuerdo con ella si no entiendo su significado? Dicen camp y lo acepto, como aceptaría que me dijeran caja de betún”¹⁰⁶¹. Poc temps després, el mateix Bonet a una altra entrevista es reivindica com a artista camp: “Es un hecho que muchas de nuestras canciones de hace treinta e incluso más años han vuelto a prender en la sensibilidad del público. El público pide música, canciones e intérpretes camp. Y al hablar del público, también me refiero a la gente joven”¹⁰⁶².

Bonet de Sant Pere tornava a rememorar els seus dies de glòria amb un homenatge en el seu honor, celebrat al Teatre Balear el matí del 19 de desembre de 1971. L'esdeveniment, organitzat per Juventudes Musicales de Palma amb col·laboració d'algunes sales de festa de la ciutat (Tito's, Trocadero, Rosales o Zhivago, entre d'altres), fou presentat per Irene Mir i Miguel Soler. Al cartell de la velada hi trobem noms com els de Los Olivers, Los Javaloyas, Los Valldemossa, Los Telstars, Los Triana, Jorge Sepúlveda, Peter Gordeno Dancers, Norm Nielsen, Pedro Sánchez y su Orquesta, Robert-Robert, Tony Gimm y sus Bomm Girls, Orquesta La Rosaleda, Jayme Marquez y su Conjunto i Xesc Forteza. L'acte, a més, va servir per celebrar la insòlita reunió de Los Siete de Palma, formació de la qual el propi Bonet fou component entre 1942 i 1946: Ernest Felani, Juanito Coll, Miguel Rosselló, Joaquín Escanellas, Jaume Vila i Miguel Real es retrobaren al Teatre Balear, mancant únicament el difunt Daniel Aracil i la vocalista Josita Tenor (aleshores resident a Alemanya) per reunir l'emblemàtica orquestra al complet. La crònica de l'homenatge diu el següent: “El por los años de los años esperado homenaje a Bonet de San Pedro se hizo al fin realidad ayer por la mañana en el Teatro Balear. Y el público demostró que ansiaba el momento, y acudió en masa al teatro hasta abarrotarlo. En realidad, estaba la gente que tenía que estar. La gente que no precisa de cachondeos más o menos intelectualizados y más o menos crueles –ya se sabe, lo “camp” y todo esto– para justificar nostalgias por otra parte comprensibles. La gente aplaudió casi por instinto (...) con un entusiasmo enorme. El homenaje fue realmente popular. De eso no cabe duda”¹⁰⁶³.

Sorprenentment, l'any 1972 el camp es consolidà com una de les tendències més populars entre el públic i la premsa aprofità aquella moda per publicar articles sobre el passat retro de l'illa: és el cas de “Mallorca Camp”, una sèrie de reportatges

¹⁰⁶¹ *Última Hora*, 11 de desembre de 1971, p. 8.

¹⁰⁶² *Diario de Mallorca*, 7 de desembre de 1972, p. 9.

¹⁰⁶³ *Última Hora*, 20 de desembre de 1971, p. 8.

retrospectius del periodista Pau Llull pel diari *Baleares* on es donava a conèixer la cultura i trets de la vida quotidiana de la Mallorca dels anys quaranta i cinquanta.

A Rosales li va sortir un fort competidor com fou la sala de festa Boccachio, situada l'antic local Bolero de Palma Nova i que, explícitament, es va reivindicar com lloc per “música camp”. S’hi celebraren actuacions de diferents estils –des del bolero més clàssic al flamenc més castís– però sempre amb un marcat accent retro. S’inaugurà oficialment el 3 de març de 1972: “La característica singular de Boccachio radica en la orientación musical dada por la dirección. Una sala con sentido camp, en donde la música suena lo suficiente como para que sea escuchada desde cualquier punto, a la vez que en ningún momento impide una sosegada y tranquila conversación. Algo muy necesario en medio de tanto estruendo nocturno”¹⁰⁶⁴. Actuaren sobre el seu escenari formacions locals com Los Javaloyas, Los Guaguancos, Los Millonarios, Orquesta Bolero, Los Patri... També s’ofereixen suggerents shows de revista amb actuacions de vedettes arribades de la Península.

Com a expansió del night-club El Rodeo, A també sorgeix a la capital mallorquina un nou local situat a la Plaça Mediterrani, el Rodeito Camp, on hi actuen Jorge Sepúlveda, Paco Ballinas amb Notas Blancas, Carlos Acuña, Los Sampedro, Bonet de Sant Pere o Los Talayots, entre d’altres. “Ciertamente, hay que felicitar a la dirección de Rodeo por la transformación efectuada en su agradable sala, ahora convertida en auténtico paraíso para aquellos que, amando la diversión, la prefieren en un ambiente más selecto, más íntimo, menos ruidoso”, llegim a *Última Hora*¹⁰⁶⁵. A partir de desembre de 1972, Skorpio, una discoteca de S’Arenal, recondueix la seva programació al incloure les gales camp amb les actuacions de Sepúlveda i Machín. Aquell mateix any, Tagomago intentà explotar empresarialment aquella tendència incloent alguns artistes camp dins de la seva programació, com Antonio Machín, fortament sol·licitat a les diferents sales de festa a Mallorca.

No obstant, la sala de festa que millor va saber explotar el boom camp fou Rosales, aconseguint alguns èxits força destacables: un clar exemple són les dues nits consecutives d’agost de 1972 en les que Sara Montiel aconseguí reunir a 2.700 persones, un èxit insòlit per a la Mallorca d’aleshores: “Gritos, aplausos, ovaciones, invasión de la pista, suspiros... en torno a nuestra gran estrella, la única, mientras no se demuestre lo contrario (...) Sara lució en la pista de Rosales su arrolladora personalidad y este saber decir la canción como sólo ella sabe hacerlo (...) Sara se ha entregado a Mallorca y nuestro público, como el de toda España, le corresponde”¹⁰⁶⁶.

Les verbenes d’aquell any van incloure també velades enfocades als artistes d’èpoques passades. Destaquen les festes patronals de pobles com Manacor, Inca i, molt especialment, Felanitx, que va muntar dues recordades nits camp: la primera fou el 3 de

¹⁰⁶⁴ *Diario de Mallorca*, 4 de març de 1972, p. 24.

¹⁰⁶⁵ *Última Hora*, 9 de gener de 1973, p. 15.

¹⁰⁶⁶ *Última Hora*, 12 d’agost de 1972, pàg. 5. Al mateix article s’especifica: “Mil doscientas personas el sábado por la noche y mil quinientas el domingo por la tarde es el cupo de gente que Sara “metió” en Rosales” (*Ibidem*).

setembre de 1973 amb actuacions de Antonio Machín, Miguel de Villa, Lorenzo González, Tropical Tops, Juanito Segarra i Los Grecos. La segona tingué lloc el 31 d'agost de 1975 amb els tres veterans més populars als escenaris mallorquins: Antonio Machín, Jorge Sepúlveda i Bonet de Sant Pere.

El boom del camp fou especialment intens entre 1972 i 1974, però es va començar a esvaïr de forma progressiva a partir de 1975. No obstant, el retorn de “una forma de vestir hasta una forma de recuperar un tiempo desvanecido, toda una serie de matices jalonan este movimiento que reincorpora, al ahora, gestos, imágenes y melodías de ayer”¹⁰⁶⁷ esdevé un fenomen veritablement insòlit dins d'una escena musical com la mallorquina.

6.2. Discoteques i discjòqueis: l'inici de la nova revolució de l'oci a Mallorca.

“Con la llegada del verano, hemos vivido la racha loca de inauguración de discotecas. Lo de cada año, y siempre con más fuerza, hasta el extremo de que uno, como tantos, se pregunta a dónde iremos a parar (...) Ni Las Vegas, que tanto suena en el mundo de la diversión, puede presumir de un mayor número mayor de bailes en marcha, cada noche”.

Baleares

“Al disc-jockey le corresponde, en la ceremonia, el papel de gran sacerdote. Sentado ante su tablado mágico, controla las emociones de los participantes en la fiesta, llevándolos del ritmo frenético a los efluvios de la melodía acariciadora. Él puede hacer entrelazar o desentrelazar los cuerdos, lo mismo que hacerlos contorsionar salvajemente, como en una búsqueda desesperada de la identidad perdida”.

Pere Bosch

La consolidació de les discoteques a Mallorca és un fenomen característic dels primers anys setanta que només es pot entendre dins d'un context de turisme massiu; aquella nova indústria era de vital importància per seguir explotant, amb efectivitat, el boom turístic iniciat pràcticament una dècada enrere. “Hay miles de turistas que han visitado Mallorca y conocen las salas de fiesta por encima de sus monumentos. Eso demuestra que se necesita de este tipo de local y del espectáculo que ofrece”, subratllava el periodista Pau Llull¹⁰⁶⁸. D'altra banda, el vincle entre els conceptes “joventut” i “societat de consum” s'havia reforçat molt més en comparació a la dècada prèvia. Dins d'aquest context són especialment significatives les paraules de Nita Oliver Alemany a la seva ponència “La juventud mallorquina ante la diversión” del 8 de març de 1971 als IX Coloquios de la Juventud:

¹⁰⁶⁷ *Última Hora*, 10 de desembre de 1974, p. 8.

¹⁰⁶⁸ *Baleares*, 9 d'agost de 1972, p. 16.

“Después de señalar los profundos cambios que se han producido en las pautas del comportamiento social y ético –con evidente incidencia en la juventud– habló de los jóvenes, considerados como sujeto económicos por parte de la sociedad adulta, así como del carácter masivo y multitudinario de las formas modernas de diversión en contraposición con el carácter personal y individual, no compartido, de las formas de ocio a lo largo de la historia. La diversión juvenil –dijo– es hoy considerada como un objeto de consumo, echándose un poco de menos un mayor empleo del ocio en actividades deportivas y culturales. Las actuales formas de diversión –concluyó– no son malas siempre y cuando no se conviertan en un fin en si mismas y siempre que los jóvenes tengan la suficiente lucidez mental como para no ser objetos manipulados por una parte de la sociedad que ve en ellos, no seres humanos en formación, sino simples sujetos económicos susceptibles de rendir fáciles beneficios”¹⁰⁶⁹.

De forma progressiva, el concepte de sala de festa o night-club havia anat donant pas a locals de cada vegada més grossos, moderns i espectaculars: “La salas de fiesta han experimentado en su propio esqueleto unos aires nuevos que han venido a modificar casi radicalmente los datos de la situación anterior”, escribia Pere Bosch l’any 1972¹⁰⁷⁰. Per tant, les discoteques d’aquests moments reunien dos trets essencials; per una banda, havia de mantenir un escenari per poder dur-hi a terme actuacions en directe; per l’altra, necessitava un espai on emmagatzemar els singles, EP’s i LP’s, així com un equip de so amb els quals poder-los reproduir a tot volum. Dins d’aquest context, la figura del discjòquei anirà augmentant el seu protagonisme entre 1970 i 1975, la qual cosa tindrà importantíssimes conseqüències en el món de l’oci nocturn. “La simple diferencia entre el “cómo” se divertía la gente en el Trocadero, el Luna Park, el Tabú, el Casablanca o el Triana de los años cuarenta y el “cómo” se divierten hoy en Sgt. Peppers o Barbarella, por ejemplo, encierra una lección gráfica sobre el reciente devenir histórico. Un devenir histórico que tiene en el paso del fijador de pelo a las melenas incontroladas; de la corbata pulcra y los zapatos blancos a la indumentaria libre; o de los violines de Bernard Hilda a la música progresiva, datos de un valor revelador que nadie mínimamente consciente puede ya desdeñar”, continua Bosch¹⁰⁷¹.

Així doncs, el discjòquei era l’encarregat de reproduir en directe una selecció de hits de moda en substitució dels conjunts musicals que, fins aleshores, havien estat intocables. Segons l’etnomusicòleg Jaume Ayats, la seva figura trencà els límits conceptuals entre la reproducció i la creació artística, al temps que es jugava amb l’efímer, amb el moment, amb la circumstància¹⁰⁷².

¹⁰⁶⁹ *Diario de Mallorca*, 9 de març de 1971, p. 14.

¹⁰⁷⁰ *Última Hora*, 26 de juliol de 1972, p. 5.

¹⁰⁷¹ *Ibidem*, p. 4.

¹⁰⁷² Ayats, Jaume (2009): “El dit que assenyala la lluna: pensar les músiques en la societat contemporània”, dins DDAA: *La música i el seu reflex en la societat*. Idees per la música, núm. 4. Ed. Indigestió Musical SL, Barcelona, p. 17.

Però, a més, les discoteques contava amb unes altres figures essencials que, des d'aleshores, seran conceptualment inseparables: les gogós. La popularitat d'aquestes ballarines, aparegudes a la segona meitat dels anys seixanta, es generalitza fins el punt de considerar-se que tota discoteca havia de tenir, com a mínim, una tarima amb una al·lota jove i eixerida ballant-hi a sobre. “¿Qué es una gogó? –reflexionava aleshores Bosch– ¿Una mujer libre que muestra su falta de inhibiciones bailando, o un atractivo objeto decorativo al que, un buen día, un empresario espabilado decidió colocar sobre un podio? Las gogós, con su incitante imagen de ejemplo perfecto al que imitar, cumplen un papel complementario en la “ambientación” de la fiesta. Del rito. Mitad mujer libre, mitad mujer-objeto, la gogó es un símbolo de una claridad casi enternecedora de la contradicción profunda que encierra el tan largo como tortuoso camino de la mujer hacia su liberación”¹⁰⁷³.

En aquest sentit, Barbarela no només fou la discoteca capdavantera a la Mallorca dels primers anys setanta, sinó també la més visionària: les nombroses novetats que incorporava, sumades a una espectacular programació d'actuacions destinades al jovent, va fer que no tingués rival entre 1969 i 1973. Un Tagomago cada cop més decadent havia anat quedant desplaçat dins la carrera per l'hegemonia absoluta de la nit mallorquina, mentre que Tito's, tot i que eclipsat per tot aquell nou fenomen, seguia conservant un gran prestigi tant a nivell nacional com internacional: “Cualquier turista nacional o extranjero que visita Mallorca sabe que en la isla contamos con una de las más importantes salas de fiestas de Europa. Ir a Tito's supone para muchos de ellos lo que para el visitante de París ir al Lido. Es una de las paradas casi obligatorias”, llegim a *Última Hora*¹⁰⁷⁴. Per tal de poder competir amb les noves discoteques, el mític nightclub de la plaça Gomila inicià una sèrie de reformes valorades en prop de 25 milions de pessetes, entre les quals destaca la instal·lació d'un sostre de vidre.

El 1971 obren les seves portes tres de les discoteques més importants a la Mallorca dels anys setanta: Malvaloca, Babels i Aloha. La primera d'elles estava situada a La Ribera de Can Pastilla: fou inaugurada l'horabaixa del 26 de juny amb una festa on actuà el conjunt Circus, tot i que iniciant la seva programació oficial el dia següent. Al llarg d'anys que va romandre oberta, a Malvaloca hi actuaren conjunts internacionals, com els nord-americans Johnny Johnson & The Bandwagon, i alguns dels artistes capdavanter de l'escena mallorquina: Lorenzo Santamaría, Los Condes, Zebra, Aquarius o Union 70. Sandro Fantini, el seu director a partir de 1972 en substitució de Mateu Riera, recorda: “Dins Malvaloca hi havia 42 altaveus, petitons, distribuïts per tota la sala, fins i tots a dins dels banys. I després hi havia dos bafles grossos a la pista. Estiguessis on estiguessis dins la sala, senties la música del disc o de l'orquestra perfectament: així, la gent podia escoltar la música d'una forma agradable”¹⁰⁷⁵.

Babels fou inaugurada el 7 de setembre de 1971 a Es Jonquet, situada als baixos d'un dels pintorescs molins que caracteritzen aquesta zona de Palma. Els seus fundadors

¹⁰⁷³ *Última Hora*, 26 de juliol de 1972, p. 5.

¹⁰⁷⁴ *Última Hora*, 17 de setembre de 1971, p. 15.

¹⁰⁷⁵ Entrevista a Sandro Fantini. Realitzada el dia 13 de setembre de 2011.

foren els mallorquins Rafel Colomar, Joan Marqués i Pep Oliver, que prèviament havia assumit un càrrec d'importància a la plantilla de Barbarela; per la seva part, el català Xavier Regàs s'encarregà de la decoració del local. Tot i les petites dimensions de Babels, ben aviat aconseguí fer-se un lloc destacat dintre de la nit palmesana.

Dos dies després, el 9 de setembre, s'inaugurà Aloha amb una actuació exclussiva de Llorenç Santamaria. Situada a S'Arenal, i més concretament als locals de la planta baixa de l'antic Hotel Fiesta, aquesta discoteca dirigida pel cantant Tony Juan –vocalista de Latin Combo– cercava una proposta amplia de públic, contractant a grups de diferents estils: “En Aloha lo mismo se encuentran los más jóvenes que, digamos, los menos jóvenes”, diu un article d'*Última Hora*. “Una prueba de ello la tenemos en los conjuntos que allí actúan. Desde las 10 de la noche hasta la una y media de la madrugada, Lorenzo Santamaría, y, a partir de esa hora, Latin Combo, hasta el cierre (...) La dirección de la sala ha tenido muy en cuenta una serie de detalles –que parecía que se estaban olvidando– en lo que respecta al trato al cliente. Estos detalles van desde el ambiente acogedor, el servicio correcto y elegante, la simpatía en el trato y la música que se ofrece”¹⁰⁷⁶. Pels seus escenaris hi actuaren principalment formacions locals, com Los Javaloyas o Los Ros.

A Palma també van aparèixer altres locals, com el Zeppelin's, Papillon o Woodstock, anteriorment coneguda com Golf Club de Cala Major i reinaugurada el 17 d'abril de 1971 amb l'actuació del grup Freedom, format per ex-membres de Procol Harum. Al llevant de l'illa, el ritme de creixement era més lent, però de cada vegada s'inauguraven més espais nous. L'1 de juny obre les seves portes Pago-Pago Club (Can Picafort) amb un concert dels Z-66; el mateix dia, als baixos de l'Hotel Playa de Port d'Alcudia, s'inaugurà la discoteca Maniquí, un local d'aforament de 300 persones caracteritzat per la seva moderna decoració i il·luminació. Altres locals que van obrir l'any 1971 van ser Socaire (Palma), La Aldeana (Sa Vileta), Club 21 (Palma Nova), El Dorado (Llucmajor), El Molino (Santanyí), Adamm's (Palma), Don Jaime II (Cala Millor), 2000 Discotheque (S'Arenal), Caballito Blanco (Capdepera), Carrousel (S'Arenal) o Cannabis Club (Palma), entre d'altres.

Lluny d'estancar-se o començar a minvar, el número de negocis d'aquestes característiques augmentà l'any 1972: es reforçava així aquella xarxa d'oferta d'oci nocturn que, aleshores, en proporció a la densitat de població i límits geogràfics, era altíssima. La primera inauguració important de la temporada tingué lloc el 15 d'abril amb l'obertura de la discoteca Match (S'Arenal), de la qual era director i propietari l'empresari Tolo Cursach: “Mallorca cuenta con una nueva sala de baile. Un espléndido, acogedor, agradable club que (...) tiene varias cualidades que nos indican a pensar en su éxito total, rotundo. Probablemente a muchos les sorprenderá su distribución, en especial la pista de baile que está nada más introducirse en la sala. La colocación de la barra es igualmente atractiva, pues desde ella puede obtenerse una panorámica de casi todo el local. Match es confortable, íntima, acogedora”¹⁰⁷⁷.

¹⁰⁷⁶ *Última Hora*, 11 de setembre de 1971, p. 12.

¹⁰⁷⁷ *Última Hora*, 28 d'abril de 1972, p. 4.

El 5 de maig obre les seves portes Tiffany's, que formava part d'una cadena de night-clubs internacionals situats a diferents llocs com Munich, Torremolinos, Tel-Aviv o Montpeller, entre d'altres indrets. Situat al carrer Calvo Sotelo (Palma), el local, dirigit per Mark Clabt i Raimundo Moragues, cuidà de tots els detalls per estar a l'altura de les circumstàncies: "Tiffany's ha sido montado con extrema atención a una modernísima funcionalidad. Sus instalaciones, su decoración, sus sistemas de sonido y la selección de su discoteca están a la altura de los más destacados locales de su especialidad", assenyalava un article d'aleshores¹⁰⁷⁸.

El 24 de juny s'inaugurà People's, de Cala Major. "Es una de las más bellas y lujosas con que cuenta nuestra isla", deia un article d'*Última Hora*. El seu propietari, Cristòfol Rotger, afirmava: "Se ha montado sin escatimar medios. Es cierto que hay que corregir defectos, pero eso siempre ocurre con todo local nuevo"¹⁰⁷⁹. Pel seu escenari hi passaren artistes de tota mena: des de la nord-americana Donna Hightower a la folklòrica Lola Flores, passant per Los Pekeniques, Jeanette o els mallorquins Zebra. Només una setmana després, el 28 de juny, s'inauguren a Palma dos locals més: el Sea Club i Los Flamencos. Es calculava, doncs, que a aquells moments, només a la capital mallorquina, existien prop de unes cent discoteques i night-clubs¹⁰⁸⁰.

Altres inauguracions destacades són, també, la de Tramps (Can Picafort) el 22 de juliol, Pygmalion (Paguera) el 6 d'octubre, o La Sirena (Cala Major) l'11 de desembre. "A aquells moments, Cala Major tenia un gran avantatge", afirma Miquel Villalonga 'Viló'. "Era un punt de feina tot l'any. Per l'estiu acollia als 'guiris' i, per l'hivern, arribaven les escoles de guies, com l'SPIES... Hi havia més companyies, però aquesta era la més important. Així que, de cop, arribaven quatre-centes o cinc-centes nines d'entre 18 i 22 anys que omplien La Sirena, el Liberty i totes les discoteques de Cala Major. Allò va ser una gran explosió, perquè amb la seva presència arribaven de totes bandes els típics picadors"¹⁰⁸¹.

També s'hi pot afegir la refundació de Sloopy's, emblemàtica discoteca de Es Jonquet inaugurada l'any 1966 però que, a partir del 12 d'abril de 1972, tornà a obrir les seves portes totalment reformada i amb d'estil escandinau: "La sala ha recibido una mano "vivificadora" tras un largo reposo: incorporación de un moderno "órgano de luces", modificación del sistema megafónico (que pasa de situación aérea a ubicarse a nivel de suelo). Pero sin duda la nota característica de esta nueva edición de Sloopy's lo constituye el apellido que se incorpora al mundillo del espectáculo... "The Scandinavian Discotheque". Ciertamente, Sloopy's se nos presenta con ambiente y estilo escandinavo. En primer lugar por la presencia de Wolf Deeken, popular disc-jockey alemán afincado en Suecia (...) y en segundo, porque la música con la que ha estrenado la temporada

¹⁰⁷⁸ *Última Hora*, 6 de maig de 1972, p. 19.

¹⁰⁷⁹ *Última Hora*, 1 de juliol de 1972, p. 18.

¹⁰⁸⁰ *Última Hora*, 30 de juny de 1972, p. 7.

¹⁰⁸¹ Entrevista a Miquel Villalonga 'Viló'. Realitzada el dia 12 de setembre de 2012.

procede de uno de los más famosos grupos orquestales suecos, Madison Drive”¹⁰⁸². Es documenta també la inauguració d’altres locals com Caledonia Club (Can Pastilla), Chu-Chu-Ba (Portals Nous), Clumba (Can Picafort) o Don Bigote (Palma Nova).

La continua proliferació de discoteques a Mallorca fa que s’encenguin les primeres alarmes a aquell mateix 1972: el negoci pròsper que havia estat fins aleshores començava a mostrar clars símptomes de recés. La raó residia fonamentalment en la ferotge competència que hi havia entre les sales: per tal de poder atreure major nombre de clients, els preus de les entrades i les consumicions s’abaratien fins el punt de generar ingressos menors en comparació als que, perfectament, es podien guanyar a anys anteriors. Una mostra d’aquesta visió crítica que es comença a crear la trobem a un article del *Baleares*, publicat l’estiu de 1972:

“Con la llegada del verano, hemos vivido la racha loca de inauguración de discotecas. Lo de cada año, y siempre con más fuerza, hasta el extremo de que uno, como tantos, se pregunta a dónde iremos a parar (...) Ni Las Vegas, que tanto suena en el mundo de la diversión, puede presumir de un mayor número mayor de bailes en marcha, cada noche. Igualmente hemos sacrificado la cantidad por la calidad. La oferta abarata la mercancía, vieja ley, y también en este campo, como en todo, se ha llegado a extremos inaceptables. Conocemos una discoteca cuyo ticket da derecho a cuatro cubalibres. Ya se pueden imaginar lo que con ellos se consigue. En la Playa de Palma la venta de tickets para ir a bailar se efectúa durante el día, sobre la arena, estableciéndose verdaderas batallas, con las consabidas molestias para todo el mundo. Un desastre (...) ¿A dónde iremos a parar? Hasta el extremo de no poder dar abasto”¹⁰⁸³.

El mes següent, aquest mateix mitjà informatiu organitzà a l’Hotel Melià de Magaluf una taula rodona moderada per Coco Meneses, on els principals directors de les sales de festa de Palma van debatre sobre els grans problemes de la seva indústria: Joan Sorell (Tagomago), Josep Taltavull (Barbarela), Pablo Rothpletz (Tiffany’s España), Gabriel Garcia (Club 21), Daniel Andris (Sea Club), el periodista Pau Lull i Felix Yerro (Melià). Responent a la pregunta “¿Considera que el número de salas de fiesta y discotecas es proporcional al movimiento turístico de la isla?”, els empresaris coincidiren en que s’havia creat un clar desequilibri entre l’oferta –qualificada d’excessiva– i la demanda, tenint present que els turistes preferien gastar de cada vegada més els seus doblers a locals més barats que no pas discoteques o night-clubs de renom i prestigi. Taltavull subratllava: “Hay muchos locales. Pero tal vez el problema mayor se encuentre en los precios: hay algunos locales que ofrecen precios bajísimos con lo cual molestan totalmente al mercado”¹⁰⁸⁴.

Així, observem que entre els anys 1973 i 1974 el ritme d’inauguracions no es va interrompre però sí que ha disminuir de forma considerable al comparar-ho amb els

¹⁰⁸² *Diario de Mallorca*, 15 d’abril de 1972, p. 25.

¹⁰⁸³ *Baleares*, 4 de juliol de 1972, p. 5.

¹⁰⁸⁴ *Baleares*, 9 d’agost de 1972, p. 16.

anys anteriors: aquesta reducció no només s'explica per l'alta oferta i la fortíssima competència existent a Mallorca, sinó per clima d'incertesa internacional provocat per la crisi del petroli de l'any 1973. Així i tot, alguns dels nous establiments que es van obrir aquell any foren Génesis (Palma; al mateix emplaçament que Rodeïto), Barrabás (Magaluf) o Divas (Palma); cal destacar que el municipi de Santanyí es van obrir tres noves discoteques: Playman, Don Andrés i Alfa. L'any 1974 s'inauguraren Iron (S'Arenal), Graf Zeppelin (S'Arenal), Disco 33 (Palma Nova) i Discoteca Bananas (Cala Ratjada). Per contra, tampoc oblidem la gran quantitat de locals que, des de 1973 fins a mitjans de la dècada, van tancar les seves portes: Sol Naixent (Portocristo), Aniara (Port Pollença), Isabela (Santa Ponça), Floresta (Pollença), Pirruna (Colònia Sant Jordi), Rasputín (Alcúdia), Salem (Palma), Sa Pradera (Portocristo), La Aldeana (Sa Vileta), Capri (Paguera), Chu-Chu-Ba (Portals Nous), Cleopatra (Paguera), Magala (Portocristo) o Capricho (Can Pastilla), entre d'altres. L'emblemàtic Los Rombos també van haver de tancar les seves portes després de ser completament destruït per un gran incendi que deixà pèrdues per valor de 30 milions de pessetes¹⁰⁸⁵.

A mesura que ens apropem a mitjans de la dècada, l'ambient de les discoteques mallorquines havia iniciat un clar procés de decadència: Tito's, avalat pel prestigi acumulat al llarg de les darreres dècades, va poder sobreviure a aquell període d'incertesa imposant-se damunt Tagomago, al efectuar la seva compra a abril de 1974. Finalitzava així una rivalitat empresarial que s'havia iniciat deu anys abans. Barbarela, reina absoluta de les discoteques mallorquines dels primers anys setanta, començà a donar alarmants símptomes de crisi, suficientment grossos com per especular-se amb una possible demolició a setembre de 1974: "Nos llega el rumor con visos de autenticidad que, en fecha muy próxima, la popular discoteca Barbarela va a ser derribada. La nota o rumor añade que, en el solar que esta sala ocupa y algunos metros más, se construirán apartamentos, grandes aparcamientos e incluso –en la primera planta– otra discoteca"¹⁰⁸⁶.

El testimoni definitiu de que els temps havien canviat i que la indústria de les discoteques mallorquines es trobava en crisi quedà exemplificat amb la desaparició de la primera gran discoteca mallorquina: Sgt. Peppers. A setembre de 1975 es van tancar les seves portes per donar pas al night-club Alexandre, inaugurat a desembre del mateix any; així, de forma simbòlica, el final de Sgt. Peppers fou el preludi d'una sèrie de tancaments de bona part dels locals que havien protagonitzat la crònica musical i cultural d'aquelles darreres dècades, com és el cas de la mítica Sala Rex (Sa Pobla), un lloc de vital importància per entendre l'oci del jovent de la Part Forana. A 1976 desapareixeren més locals (Flamingo, Skau, Sloopy's, Chez Nous, Zhivago, i, molt especialment, l'emblemàtica Trocadero), una tendència recessiva que s'aniria aguditzant fins el final de la dècada dels setanta.

La revolució de l'oci nocturn a Mallorca no es pot entendre sense l'aparició d'una figura clau com la dels discjòqueis. Aquell ofici, de naturalesa nocturna i

¹⁰⁸⁵ *Última Hora*, 15 de juny de 1974, p. 24.

¹⁰⁸⁶ *Última Hora*, 18 de setembre de 1974, p. 28.

estiuença, començà d'una forma molt senzilla; no calia tenir grans coneixements musicals o les grans habilitats tècniques que s'han de tenir a dia d'avui. Es tractava de reproduir música en vinil, en qualsevol dels seus formats –LP's, EP's i singles– a un tocadiscs connectat a l'equip de so del local des d'un espai reduït, que posteriorment, dins l'argot nocturn va rebre el nom de “cabina”. El fet, en si, resultaria insignificant si no fos perquè s'aconseguia provocar el mateix efecte que l'actuació d'un grup musical: la gent ballava i es divertia igual. Per això, els conjunts, que fins aquells moments havien estat els amos i senyors de la nit mallorquina, veuen la seva hegemonia amenaçada pel discjòquei. Aquests darrers, a més, comptaven amb un gran aliat al seu favor: a qualsevol propietari d'un night-club o discoteca li sortia considerablement més barat contractar a una sola persona encarregada de la música que no pas a un o dos conjunts per animar la vetllada. “Los centros de la vida nocturna han tenido asimismo una importancia no despreciable en absoluto a la hora de la aparición de nuevas variantes profesionales que, precisamente, dentro del particular mundo que les ha dado vida, han llegado a adquirir un valor casi ritual. Aquí están los disc-jockeys”, afirmava Pere Bosch¹⁰⁸⁷.

Aquesta problemàtica no era precisament nova: l'any 1968, quan algunes discoteques europees havien substituït els conjunts musicals per discjòqueis, els músics mallorquins van fer pressió al sector empresarial amb l'Agrupación Sindical de Músicos Españoles per aconseguir una major protecció laboral. “Los músicos españoles han solicitado a los organismos responsables (...) que sean adoptadas medidas en su favor ante la alarmante substitución de las plantillas de músicos por discos (...) Han solicitado que se tomen las siguientes medidas: apoyo de las autoridades para que las empresas de espectáculos que tradicionalmente emplearon profesionales músicos no los sustituyan por música “mecánica” (discos). La agrupación sindical reconoce que la música mecánica constituye un admirable vehículo de formación en audición privada. Al difundirse con carácter lucrativo, invade ámbitos de los profesionales, restándoles importantísimas fuentes de trabajo”¹⁰⁸⁸.

Tot i així, entre 1968 i 1969 els discjòqueis no suposaren cap tipus d'amenaça pels músics mallorquins, però la situació capgirà a partir de l'any 1970, quan la legislació que regulava l'oci nocturn es flexibilitzà fins el punt de permetre la coexistència de conjunts i discjòqueis a una mateixa sala. D'aquesta forma, les discoteques que fins aquells moments havien programat l'actuació de dos grups a una mateixa nit, incorporaren la figura del discjòquei en substitució d'un d'aquests conjunts. La discoteca Sgt. Peppers o el night-club palmèsà Ringo, del carrer Apuntadors, van ser els primers locals mallorquins en contractar-ne un: mentre, altres night-clubs cerxaren altres formules més peculiars, com el Pitti Club, un mena de pub situat prop de la Plaça Rosario on els seus clients podien escollir els discs i escoltar-los allà mateix, baix el seu propi criteri¹⁰⁸⁹.

¹⁰⁸⁷ *Última Hora*, 26 de juliol de 1972, pp. 4-5.

¹⁰⁸⁸ *Última Hora*, 8 de febrer de 1968, p. 1.

¹⁰⁸⁹ *Última Hora*, 3 d'octubre de 1970, p. 10.

A partir de 1970, els discjòqueis seran una figura clau per entendre la introducció de nous estils musicals, especialment els anglosaxons; nous grups i noves influències que s'allunyaven de la música que s'escoltava als hotels i que, també, s'encarregaven de tocar els conjunts mallorquins: “Estamos en España, aunque muchos pinchadiscos no lo crean”, denunciava Miguel Soler. “El sábado pasado estaba en compañía de un grupo de amigos en una popular discoteca de nuestra ciudad (...) Estoy de acuerdo en que los discos extranjeros, por muchas razones, deben ocupar la mayor parte de la programación de las discotecas, pero no hay quien me haga creer que al menos tres o cuatro grabaciones españolas o en castellano deberían oírse en nuestros locales”¹⁰⁹⁰.

Última Hora fou el primer mitjà mallorquí en descriure aquest nou ofici mitjançant un article publicat a setembre de 1970: “Ser disc-jockey de una sala de fiestas supone estar sentado muchas horas ante varios platos de tocadiscos (...) Supone un trabajo de selección de discos y mantener tiempo tras tiempo el trepidante ritmo (...) Disc-jockey, otro de los oficios de verano. Oficio nocturno, con posibilidades de pasarlo bien y sentir eso: que se es joven”¹⁰⁹¹. El discjòquei de Sgt. Peppers, Luis, –“ex-estudiante de ingeniería, con carrera colgada por unos meses o unos años”– parlava de la següent forma sobre la seva tasca: “No hace falta conocer todo lo que hay en el mercado. Hace falta tener sentido, diría, del ritmo, de la “oportunidad”. Saber colocar el disco apropiado, los espacios con mucho movimiento para alternarlos con otros de música suave”¹⁰⁹².

La seva tasca es va popularitzar fins l'extrem de convertir els discjòqueis en petites celebritats locals: possiblement, els dos primers que destacaren a Mallorca foren l'argentí Juan Carlos i l'anglès Jeff Slade. El primer d'ells començà a punxar a Los Rombos (Can Pastilla) entre 1970 i 1971, moments en els que fou fortament publicitat a la premsa illenca, com si d'un músic famós es tractés: “Juan Carlos pasa desapercibido: su música no”. Propietari d'una fàbrica tèxtil a Argentina, Juan Carlos feia un recorregut itinerant que el portà a punxar música a Estats Units, Canadà, Alemanya o Holanda¹⁰⁹³. Per la seva part, Slade fou el discjòquei de Barbarella entre 1969 i 1971, any en el que fou substituït pel francès Patrice Mollinghoff. A aquells moments també començaren a destacar l'anglès John Warren Reed, de Crazy Daisy, o l'alemany Wolf Deeken, de Sloopy's. L'ofici, dominat principalment per joves estrangers, té alguns representants espanyols; el cordovès Manuel Lozano Saavedra punxà a la discoteca Playtime just a un moment en el qual fou reconegut amb el premi “Disc-jockey Europa 1972”, guardó que el reconeixia com el millor del Continent. “A los quince años empecé a dedicarme al oficio, concretamente en un circo que actuaba en mi pueblo, Lucena. Un comienzo algo insólito (...) Marché a Suecia, estuve en Inglaterra, donde

¹⁰⁹⁰ *Última Hora*, 11 de desembre de 1970, p. 8.

¹⁰⁹¹ *Última Hora*, 4 de setembre de 1970, p. 16.

¹⁰⁹² *Ibidem*.

¹⁰⁹³ *Diario de Mallorca*, 17 de juliol de 1971, p. 24.

tengo familia, y por fin me incliné por España ya que, como pude comprobar, los extranjeros con ganas de juerga se habían largado a nuestra patria. ¡Yo, con ellos!”¹⁰⁹⁴.

Observant el seu perfil, podem diferenciar una sèrie de trets que caracteritzen els primers discjòqueis professionals que treballaren a Mallorca a principis de la dècada dels anys setanta:

- Eren de fora: la majoria dels discjòqueis que van treballar a les principals discoteques mallorquines d'aleshores provenien de l'estranger (Anglaterra, França i Alemanya, principalment) o la Península. “Els discjòqueis peninsulars varen fracassar a Mallorca”, assegura Miquel Villalonga ‘Vilo’. “Els que sí varen tenir un lloc important dins la nit mallorquina va ser els estrangers, tot i que ells venien a treballar a discoteques molt concretes”¹⁰⁹⁵. L'ofici era pràcticament un misteri pels joves mallorquins, que desconeixien la professió o bé s'inclinaven per fer música amb un conjunt, fins que, a partir de 1974, cristalitza la que podríem qualificar com la primera fornada de discjòqueis mallorquins, integrada per professionals com Juan Campos, Miquel ‘Vilo’, Germán Pérez ‘el Dinosaurio’, Luís ‘el Búho’, Armando Armenteros, Jaume ‘Judas’ o Javier San Miguel, entre d'altres.
- La funció de discjòquei es complementava amb la d'animador: el micròfon servia per encoratjar al públic, fent-lo partícip de la festa i aconseguint que la seva pròpia tasca fos més creativa i no tan lineal o mecànica. “En Mallorca resulta muy difícil animar a la gente”, assegurava Patrice Moringhoff, de Barbarela. “Las discotecas son frecuentadas por público de todas las nacionalidades y en música los gustos son dispares. En las galas de tarde, la juventud es generalmente española y entonces resulta mucho más fácil ambientar, musicalmente hablando”¹⁰⁹⁶.
- Experiència prèvia: bona part dels discjòqueis que destaquen a la Mallorca dels primers setanta són gent experimentada, colrada prèviament a altres discoteques europees.
- Temporades: els discjòqueis que vingueren a Mallorca solien ser professionals que, generalment, aprofitaven la temporada estiuenca, que, per motius obvis, era quan més feina hi havia.

A partir de 1973, el discjòquei tindrà un pes fonamental a la nit mallorquina; l'altíssima oferta de discoteques, sumada a la recessió econòmica que es viu a partir

¹⁰⁹⁴ *Diario de Mallorca*, 10 de juny de 1972, p. 27.

¹⁰⁹⁵ Entrevista a Miquel Villalonga ‘Vilo’. Realitzada el dia 12 de setembre de 2012.

¹⁰⁹⁶ *Última Hora*, 19 de març de 1974, p. 9.

d'aquell any amb la crisi del petroli, dispara les alarmes entre els empresaris illencs. Contractar un sol home era, sense cap tipus de dubtes, més rendible que no pas un o dos conjunts musicals. Així doncs, eren les noves estrelles d'una indústria en ple canvi i remodelació: "Al disc-jockey le corresponde, en la ceremonia, el papel de gran sacerdote. Sentado ante su tablado mágico, controla las emociones de los participantes en la fiesta, llevándolos del ritmo frenético a los efluvios de la melodía acariciadora. Él puede hacer entrelazar o desentrelazar los cuerdos, lo mismo que hacerlos contorsionar salvajemente, como en una búsqueda desesperada de la identidad perdida", escrivia Pere Bosch en plena eferescència d'aquest fenomen¹⁰⁹⁷. Per tal de entendre la seva evolució professional a dintre de la nit, destaquem a mode de conclusió el valuós testimoni de Miquel Villalonga 'Vilo', discjòquei que desenvolupà la seva trajectòria professional a les pistes de discoteques com Viking Club, Malvaloca, Cannabis, La Babalú o Barbarella, entre d'altres:

"Els primers discjòqueis treballarem amb unes condicions laborals que res tingueren a veure amb les de finals dels anys setanta o, directament, els vuitanta. Quan vaig començar a dins d'aquest ofici, tot era diferent: al Viking Club feia feina dins d'una sala petita, amb un foradet pel qual veies la pista de ball. Tenies un petit programador de llums, amb uns moviments molt bàsics, i dos tocadiscos semiautomàtics amb els que no es podia mesclar la música: així, el tall de cançó era sec. Les discoteques eren molt bàsiques en aquest sentit: tampoc tenien fum sintètic, ni hi havia els grans muntatges de llum que hi hauria, anys després. Tot això et servia per guanyar experiència: aprenies que hi havia un moment en el que havies de posar música per quan la gent arribava a la discoteca s'acomodava; una altra música que havia de sonar quan estaven a la barra com a xots; una altra, per qual volies que tothom ballés... I si veies que hi havia moltes parelles, començaves a posar lentos i a baixar els llums perquè tot el públic ballés aferrat. El bon discjòquei havia de saber dosificar la música, i a aquella època teníem la virtut de saber seleccionar molt bé la música: tractàvem de no repetir mai la cançó en un mateix dia, ni tan sols fer-la coincidir amb les hores d'altres dies. Si posaves el mateix hit a la mateixa hora era un problema. La nostra rutina era treballar sense descans fins les quatre de la matinada: no sortíem pel vespre, sinó que anàvem a fer feina. Ens varem anar formant com a professionals, i una part fonamental d'això és que necessitàvem renovar constantment la música. No era el mateix posar una cançó l'any 1973 a una discoteca, quan tothom la coneix, que posar-la quatre o cinc anys després. El discjòquei havia de ser un bon psicòleg... no et quedava més remei: depenia de tu que la gent es quedés ballant al local, o no, just a uns moments en els que hi havia molta oferta de discoteques. L'èxit depenia de tu: era responsabilitat teva i dels teus muntatges musicals. A l'hora d'entendre els gusts del públic, no te'n quedava d'altra que recalcar informació i estar pendent de tot allò que sortia. S'havia d'estar atent a la música que no només sonava a Espanya perquè molts de discs, quan triomfaven aquí, ja estaven més que cremats a l'estranger... Per això, les discoteques tenien un pressupost a invertir en discos, en funció de les possibilitats econòmiques de cada local: hi havia discoteques amb un pressupost realment important i d'altres que, per comprar un disc, havies de plorar tres hores al director, al cap de sala o qui fos. Però, a aquells moments, l'empresari anava agafant consciència

¹⁰⁹⁷ *Última Hora*, 26 juliol de 1972, pp. 4-5.

de que el discjòquei necessitava disposar dels èxits de moda. Si no sonaven aquells hits, la gent se'n anava i el local perdia clients. Una discoteca, per consolidada que estigués, si tenia un mal discjòquei, tot se'n anava abaix en no res. Si un empresari volia una sala que funcionés bé, li convenia tenir un bon professional darrera del tocadiscs. Aquí fou quan el discjòquei va agafar un pes fonamental: els empresaris ja sabien que n'hi havia de primera, de segona i de tercera regional. Per això, començaren a pagar-los millor, a donar-los una importància de cada vegada més grossa... Això es reflecteix amb les seves cabines, que de cada vegada comencen a ser més exhibicionistes, on es pogués veure més al discjòquei, talment com quan els grups estaven damunt d'un escenari. Poc a poc, les cabines es destaparen i anaren integrant-se dintre de la pista de ball, amb locals pioners com Jaguar o La Sirena. Era el principi de la discoteca, tal i com la concebem avui en dia”¹⁰⁹⁸.

6.3. Petita i pràctica: el boom de la casset a Mallorca.

“Fins aquells moments, només havíem conegut els singles, els EP's, els LP's... però de cop i volta arribaren aquelles cintes menudes. A un espai tan petit podíem ficar-hi totes les nostres cançons favorites! I si no teníem doblers per comprar-nos el disc que estava de moda, llavors el gravàvem de la ràdio... Tot allò era fantàstic: tothom va començar a comprar cassetes i a gravar-ne com a locos”.

Armando Pomar.

La nova dècada presentava tota una sèrie de diferències importantíssimes respecte a les innovacions tècniques: la sonorització de les sales, l'amplificació dels espectacles musicals o la qualitat dels instruments van sofrir una constant modernització per tal de satisfer a un consumidor de cada vegada més exigent. Un d'aquests canvis s'experimentà a nivell domèstic quan, poc a poc, els tocadiscs i els *pick-ups* començaren a rivalitzar amb un nou format de cada vegada més popular entre els joves: les cintes de casset (del francès *cassette*, “capseta”).

Creats l'any 1963 per l'empresa Philips, la seva introducció a l'Estat espanyol a finals dels anys seixanta fou lenta i difícil fins que, a partir de 1970, les vendes comencen a augmentar quan els magnetòfons abarateixen els seus preus. “Algunos pensaron, cuando la invasión de los bellos y atractivos magnetofones, que había sonado la hora final del disco”, llegim a un article d'*Última Hora*, d'aquell mateix any. “No fue así ya que la venta de la música en grabación discográfica va en aumento en todo el mundo. Cuando la llegada de los pequeños, cómodos y prácticos “cassettes” la anterior impresión se redujo, si bien esta vez con más fundamento por cuanto las propias fábricas de discos han alimentado con generosidad la afición hacia estos aparatos con una continua e ingente producción de cintas conteniendo las mismas grabaciones que editaban en discos”¹⁰⁹⁹.

¹⁰⁹⁸ Entrevista a Miquel Villalonga ‘Vilo’. Realitzada el dia 12 de setembre de 2012.

¹⁰⁹⁹ *Última Hora*, 21 de setembre de 1970, p. 10.

Tot i els inconvenients que presentava –la clara pèrdua de la qualitat de so o la dificultat per seleccionar una cançó concreta, per exemple–, els nombrosos avantatges de la casset la van convertir en el nou producte estrella de botigues com Casa Moranta, Casa José Buades o Radio Borne. A les seves reduïdes dimensions, s’hi afegia una major resistència en comparació al format vinil, que exigia una cura molt més complexa; però, a més, presentava una característica essencial com era la portabilitat, molt més senzilla i pràctica que no pas els voluminosos tocadiscs. El triomf d’aquest format entre els joves mallorquins també es pot justificar des d’una perspectiva econòmica: a principis dels anys setanta, un aparell reproductor de cassetes costava aproximadament entre les 1.500 i les 2.000 pessetes¹¹⁰⁰, mentre que les cintes una mitjana de 125.

No obstant, la venda de les primeres cintes verges a partir de 1972 provocà un autèntica revolució entre el jovent mallorquí, tant pel seu mòdic preu¹¹⁰¹ com pel ventall de possibilitats que oferia a l’hora d’escoltar música. “El casset revolucionà la mentalitat de la joventut mallorquina, a nivell musical”, afirma Armando Pomar. “Fins aquells moments, només havíem conegut els singles, els EP’s, els LP’s... però de cop i volta arribaren aquelles cintes menudes. A un espai tan petit podíem ficar-hi totes les nostres cançons favorites! I si no teníem doblers per comprar-nos el disc que estava de moda, llavors el gravàvem de la ràdio... Tot allò era fantàstic: tothom va començar a comprar cassetes i a gravar-ne com a locos!”¹¹⁰².

De la mateixa forma, la casset fou emprada com una nova i utilíssima eina pels conjunts mallorquins. Tomeu Penya ho explica de la següent forma: “Va arribar un moment en el que estàvem molt pendents de la ràdio per saber quines eren les cançons de moda, de tal forma que quan en sentíem una que ens cridava l’atenció, la gravàvem amb una casset i, després, la trèiem”¹¹⁰³. Per la seva part, Joan Sbert, component del grup Zadis, recorda: “Apart de barates, aquelles cintes eren molt útils. Enregistràvem concerts, col·locant un magnetòfon damunt de l’orgue o un altaveu. Tot i que no obteníem una qualitat de so massa bona que diguem, ens servia per obtenir gravacions nostres en directe. Eren com maquetes”¹¹⁰⁴.

El fet, en si mateix, era històric: per primera vegada, els grups musicals no només podien registrar la seva pròpia música, sinó que la podien donar a conèixer sense que una companyia discogràfica en fes un ús mercantilista. Pomar fa la següent apreciació respecte aquest tema: “Amb la massificació de les cintes verges, els grups començaren a utilitzar les cassetes per fer les seves pròpies gravacions. Hi havia un clar

¹¹⁰⁰ Aquesta oscil·lació de preus s’ha obtingut comparant les diferents xifres que apareixen als anuncis de botigues d’aparells electrònics.

¹¹⁰¹ L’any 1972, una cinta de casset verge de 60 minuts de durada costava 85 pessetes: mentre, una de 90, 125 pessetes.

¹¹⁰² Entrevista a Armando Pomar. Realitzada el 12 de febrer de 2011.

¹¹⁰³ Entrevista a Tomeu Penya. Realitzada el 24 de novembre de 2011.

¹¹⁰⁴ Entrevista a Joan Sbert. Realitzada el dia 18 de març de 2011.

component amateur dins tot allò, està clar, però eren les primeríssimes maquetes, que aprofitaven per moure entre amics i coneguts. No hi havia intermediaris i, per primera vegada, es podia fer un ús promocional de la música, i no econòmic”¹¹⁰⁵.

Paral·lelament, l’auge de la casset no només va beneficiar als artistes de l’underground, sinó que també va servir per recuperar a velles glòries de la cançó: d’aquesta forma, en ple revival camp, figures com Bonet de Sant Pere o Jorge Sepúlveda veuen com la seva música arriba a nous públics gràcies a aquelles cintes que recollien els seus majors èxits. L’ús de la casset no alterà la bona ratxa econòmica d’empreses dedicades a l’edició discogràfica. al contrari, Fonol, que l’any 1972 s’havia expandit canviant el seu nom a Maller, continuà fidel als LP’s i els singles perquè la casset “no era tan rentable como el vinilo”¹¹⁰⁶: mostra d’això és que, al llarg de les seves dues dècades d’existència, el segell mallorquí mai va editar cap referència en aquest format. Tot i així, companyies consolidades com Belter o d’altres més modestes com Lemon aprofitaren per posar a la venda compilacions de hits estiuencs molt similars als “Vacaciones en Mallorca” que, des dels anys seixanta, havia popularitzat l’empresa de Miguel Aller.

A mesura que ens apropem a mitjans de la dècada, la casset guanya una major fama entre els joves quan es popularitzen els aparells casset per cotxe, anomenats a un primer moment *auto-radio* o *cassette-car*. “El triomf definitiu de la casset vingué quan als cotxes es començaren a instal·lar els seus primers reproductors”, afirma Pomar. “Alguns sistemes duïen altaveus que tiraven uns 30 watts de potència. Al primer moment eren molt cars, però a mitjans dels setanta ja estaven bastant estesos”¹¹⁰⁷.

6.4. Els nous solistes i la regeneració del fenomen fan.

“No cobràvem, però de vegades veiem l’artista per casualitat: això ja ens compensava. No hi havia cap benefici econòmic, i si moltíssimes d’hores escrivint cartes i anant a correus cada dia a fer els enviaments”.

Mari Nova

La transició als anys setanta marca la regeneració d’un aspecte força destacable vinculat tant amb els canvis socials com els nous estils musicals: el fenomen fan. És evident que, una dècada després del boom del Dúo Dinámico, s’havia produït un procés d’assimilació i evolució, pel qual es passen de les histèries, les lipotímies i els aldarulls a grups de seguidors més aviat organitzats i amb uns objectius prou definits. Aquesta idea de canvi es reforça des d’una perspectiva socioeconòmica: el poder adquisitiu del jovent espanyol d’aleshores havia augmentat sensiblement respecte a la dècada anterior i, amb ell, la influència de la indústria musical: l’explotació comercial de determinats

¹¹⁰⁵ Entrevista a Armando Pomar. Realitzada el 12 de febrer de 2011.

¹¹⁰⁶ Entrevista a Miguel Aller. Realitzada el dia 5 de març de 2011.

¹¹⁰⁷ Entrevista a Armando Pomar. Realitzada el 12 de febrer de 2011.

artistes mitjançant pòsters, fotografies o revistes evoluciona fins el punt que l'engranatge discogràfic comença a “fabricar” els seus propis ídols de la cançó.

Així doncs, és a partir de la dècada dels setanta quan la indústria discogràfica espanyola comença a adaptar-se a les necessitats d'un consumidor amb un perfil molt concret: públic femení, de classe mitjana, amb una edat que oscil·la entre els 13 i els 20 anys. Amb aquest nou públic, es desplaça la devoció col·lectiva per un mateix grup cap a una individual, focalitzada en la figura del seu vocalista: així doncs, aquests són els anys de l'enlairament professional de figures com Camilo Sesto, Juan Pardo, Nino Bravo, Manolo Otero, Miguel Gallardo, Juan Bau, Tony Ronald, Danny Daniel... i dos representants locals com foren Llorenç Santamaria i Tony Frontiera. Els seus noms marcaren profundament la crònica musical del tardofranquisme i la transició, convertint-los en ídols absoluts per a tota una generació.

Aquests solistes, amos i senyors de les llistes de vendes de l'època, compartien una sèrie de trets comuns: havien començat la seva trajectòria professional als anys seixanta com a vocalistes de conjunts musicals i ara, amb el canvi a la nova dècada, començaven un nou període en solitari. Apart de les seves dots vocals, el seu atractiu i el seu magnetisme personal, la seva música marca un retorn cap a les formes musicals més senzilles, melòdiques i romàntiques: la seva visió del pop refusa l'estridència rítmica del beat o la complexitat del rock d'avantguarda, convertint-lo en un producte final apte per a tots els públics. D'aquesta forma, el component subversiu i arrogant que podia tenir la música dels Z-66, és suprimit i regenerat a la carrera en solitari del seu vocalista. “Tota aquella moguda dels solistes va ser com un canvi de cicle, com la domesticació de la música”, explica Manolo Mari¹¹⁰⁸.

La figura del locutor Miguel Soler fou de les primeres en adaptar-se a aquest nou context discogràfic, reconduint la carrera del carismàtic Llorenç Rosselló, frontman dels Z-66, a l'ídol de masses Lorenzo Santamaría. Després d'uns anys perseguint el triomf en solitari, l'associació amb el compositor Rafael Gil (Ray Girado) li reportà els seus dos majors èxits professionals amb “Para que no me olvides” i “Si tu fueras mi mujer”: aquelles dues cançons, editades l'any 1976, convertiren al cantant santamarier en un dels artistes mallorquins més populars d'aquestes darreres dècades. Hi va haver altres músics locals que van intentar seguir les seves passes, però només un d'ells s'arribà a fer un nom important a dintre del món de la cançó: Antoni Vidal Bibiloni, antic vocalista de Los Hidalgos, Los Olivers o Aquarius, es va convertir en Tony Frontiera. Rafael Gil i Miguel Soler intervingueren, novament, darrera d'aquella carrera artística: “La feliz aventura discogràfica de Lorenzo Santamaría nos animó a Rafael Gil y a mí a probar con otro joven cantante mallorquín. Vidal no nos parecía nada artístico (...) por lo que nos pusimos a la tarea de imponerle otro más sonoro con el que editar sus grabaciones. Finalmente dimos con uno que al menos, sonaba bien: Frontiera” relatava el locutor de Ràdio Mallorca¹¹⁰⁹. A partir de 1974, grans èxits com “Todavía creo en el amor”, “Que seas feliz”, “Detrás de ti” o “Libre como el viento” marquen l'enlairament comercial d'aquest músic binissalemer.

¹¹⁰⁸ Entrevista a Manolo Mari. Realitzada el 1 de juny de 2011.

¹¹⁰⁹ Soler, Miguel (1998): *Ayer, cuando éramos jóvenes*. Ed. Ingrama, Inca, p. 157.

El boom d'ambdós solistes illencs, paral·lel al dels artistes peninsulars, coincideix amb una nova forma de percebre el fenomen fan. Els seguidors no només rendeixen culte als seus artistes favorits comprant tots i cada un dels seus discs o folrant les parets amb pòsters. La transició del fenomen fan als anys setanta està marcada per una nova estratègia, col·lectiva i més ben organitzada, que queda reflectida amb la consolidació dels clubs de fans. Una de les seves pioneres a nivell insular fou Mari Nova, fundadora d'un dels clubs de fans més nombrosos –i internacionals– de Camilo Sesto:

“Com a admiradora de Camilo Sesto, l'any 1975 i quasi sense adonar-me'n, vaig fundar el Club de fans “Camilísimo”. Dic “quasi sense voler” perquè a les verbenes d'Esporles duia una càmera Werlissa i l'empresari organitzador em va dir que si li feia una foto amb Camilo em deixaria entrar al camerino. No hi deixaven entrar a ningú ni acostar-se a ell perquè aleshores era molt famós. Així ho férem, i vaig aconseguir la foto de “la glòria”: la vaig enviar a un parell de revistes amb un peu de foto, on deia que qui volgués una foto seva, m'enviés 20 pessetes en segells dins d'un sobre. Havia fet fotos de tot el concert i venia els segells a empreses conegudes per poder pagar el revelat de les còpies. Allò es va desbordar! El carter li deia a ma mare que sortís amb un poal per posar les cartes cada dia. N'arribaven un promig de noranta sol·licitant una foto seva i vaig cercar un nom i un equip per fer d'allò un Club de Fans. La majoria de fotos les feia jo amb la meva càmera. Anàvem a tots els concerts que podíem tant per Mallorca com a alguns de la zona de Llevant a on coincidíem amb altres clubs. Amb el temps vaig aconseguir que la seva casa de discs (Ariola) m'enviés material fotogràfic que en qualsevol cas, sempre era escàs per l'alta demanda. Eren foto postals, pòsters i algun disc de vinil”¹¹¹⁰.

Segons Sandro Fantini, els clubs de fans començaren a tenir una gran importància a nivell local entre els anys 1974 i 1975: “Era un moment en el que el boom dels grups havia quedat com una mica enrere. Me'n record, d'aquelles jovenetes que anaven en grup a tots concerts dels seus ídols, encara que es celebressin a l'altra punta de l'illa. O venir-los a rebre a l'aeroport, com si d'una comitiva es tractés. Hi havia una gran devoció pels artistes, i un respecte profund”¹¹¹¹. Segons les dades aportades per Mari Nova, Llorenç Santamaria i Tony Frontiera van tenir els seus propis clubs a Mallorca: el primer arribà a mobilitzar aproximadament un miler de seguidores a Mallorca, mentre que el segon, prop de sis-centes. Es tractava d'associacions amateurs, formades en un 90 % per al·lotes, i que, en cap cas, tenien una finalitat lucrativa: sense rebre cap tipus de retribució econòmica, l'objectiu final era consolidar i estendre l'èxit dels seus ídols entre el públic juvenil, bé des de l'àmbit domèstic o des de les oficines de management d'aquests artistes en qüestió: “Nosaltres anàvem allà a ajudar a contestar cartes”, continua Nova. “No cobràvem, però de vegades veiem l'artista per casualitat: això ja ens compensava. No hi havia cap benefici econòmic, i si

¹¹¹⁰ Entrevista a Mari Nova. Realitzada el 25 de setembre de 2012.

¹¹¹¹ Entrevista a Sandro Fantini. Realitzada el 13 de setembre de 2011.

moltíssimes d'hores escrivint cartes i anant a correus cada dia a fer els enviaments. Però la popularitat d'anar a les emissores i que et reconeguessin com la presidenta del club de tal ja era molt”¹¹¹².

No es pot ignorar la importància de l'evolució del fenomen fan a Mallorca: el seu anàlisi és especialment rellevant a l'hora de comprendre el pes de la música a dintre de la vida quotidiana de molts de joves mallorquins, just a les acaballes del franquisme.

6.5. Causes i conseqüències de la crisi musical mallorquina.

“A partir d'allà tot se'n començà a anar en orris; molts de músics van veure que allò ja no era rendible i començaren a cercar altres feines”.

Sebastià Plaja

El període que va de 1970 a 1975 està marcat per una sèrie de canvis significatius que mostren diferències econòmiques significatives respecte la dècada prèvia: unes divergències que, en conjunt, permeten extreure la conclusió que, amb l'entrada dels anys setanta, Mallorca havia iniciat una lenta crisi dins de l'àmbit del món de l'espectacle i l'oci nocturn. Després d'un cicle econòmicament expansiu com havia estat la dècada dels seixanta, els setanta marquen l'inici d'un període recessiu que s'intensificaria amb el pas dels anys. Tot i que Mallorca seguia sent una indiscutible potència turística a nivell nacional, havia arribat un punt en el que no es va poder impedir la desaparició de nombroses discoteques i sales de festa, així com els conjunts que hi actuaven: l'esfondrament d'una part seva indústria musical marca un punt d'inflexió dins d'aquesta història.

La temporalitat de l'ofici del músic era una greu problemàtica heretada dels anys seixanta i que, entrada la nova dècada, intensificarà el seu efecte: d'aquesta forma, eren de cada vegada més els conjunts illencs que, acabat l'estiu, es quedaven sense feina. A setembre de 1970, Miguel Soler redactà un dossier en forma d'enquesta, titulat “El largo y crudo invierno de los conjuntos mallorquines” i dirigit a cinc formacions locals: Los Javaloyas, Unión 70, Los Telstars, Los Aquarius i Los Millonarios¹¹¹³. La comparativa de les seves respostes permet extreure algunes conclusions respecte aquesta problemàtica:

- *¿Existe crisis para los grupos mallorquines en invierno?* - Els cinc grups coincideixen en afirmar, rotundament, que el final de la temporada estiuenca donava pas a un període d'inestabilitat laboral. Los Javaloyas subratllaven el contrast del ritme de feina entre l'estiu i l'hivern era de cada vegada més

¹¹¹² Entrevista a Mari Nova. Realitzada el 25 de setembre de 2012.

¹¹¹³ El dossier “El largo y crudo invierno de los conjuntos mallorquines” (1970) aparegué a *Última Hora*, dividit en cinc parts: Los Javaloyas (9 de setembre, p. 10), Unión 70 (11 de setembre, p. 9), Los Telstars (12 de setembre, p. 10), Aquarius (15 de setembre, p. 14), Los Millonarios (29 de setembre, p. 17).

acusat. Per la seva part, Los Telstars bromejaven dient: “Si lográsemos un verano de doce meses, nos haríamos poco menos que millonarios”.

- *¿Cual es la causa?* - Cada grup apunta a diferents raons que provocaven la crisi hivernal, però tot sembla tenir un mateix punt de partida: el tancament temporal de moltes sales de festa i discoteques. D’aquesta forma, les poques sales que romanien obertes preferien contractar a grups consolidats com a reclam que no pas a nous conjunts, no tan coneguts entre el públic. Los Millonarios afirmaven que “la abundancia de conjuntos en verano es verdaderamente excesiva y en la poca vida de noche que tenemos en invierno”.
- *¿Hay solución?* - Els cinc grups coincideixen en afirmar que, pel moment, no hi havia solució possible. Alguns d’ells proposen mesures alternatives – anar a tocar a la Península quan a l’illa no hi ha feina, com afirmaren Unión 70– tot i saber que la problemàtica no es resolveria així com així. “La solución es difícil, por no decir imposible. No está en manos de los conjuntos ni de sus representantes”, subratllaven Los Javaloyas. “Si se consiguiera tener un turismo de invierno en la isla es evidente que habría más trabajo”.
- *¿Cree que los grupos mallorquines están bien proyectados al exterior?* - Els cinc conjunts assumeixen que Mallorca havia esdevingut una zona perifèrica dins la música espanyola i que qualsevol grup que volgués triomfar havia de traslladar-se, forçosament, a Madrid o Barcelona. “Hay que irse a vivir allí”, lamentaven Los Millonarios.

Apart de la temporalitat a la qual estava sotmesa el gruix de l’activitat turística a Mallorca, l’arrel del problema és essencialment econòmica: la gran novetat que van suposar les discoteques als finals dels seixanta acaba per ser una arma de doble full que, en paraules de Serafi Nebot, “suposà la mort de moltíssims conjunts mallorquins”¹¹¹⁴. L’elevada proliferació d’aquests locals –especialment a les zones de Palma i Calvià– va crear un fort sentiment de competència que va quedar reflectit en la constant reducció dels preus (entrades, consumicions, etc.). Per tant, al ser menors aquells ingressos, els empresaris comptaven amb un pressupost menor per poder oferir espectacles d’envergadura –com havien pogut fer als anys seixanta– o poder contractar a dos conjunts per nit. “Dins d’aquell context, era normal”, explica el músic Sebastià Plaja. “Els negocis rebien menys gent. Al deixar de ser rendibles i no poder pagar a dos conjunts com s’havia fet fins aquells moments implicà cercar noves solucions. Però, tot s’ha de dir, exceptuant Barbarela i algun altre local més, moltes discoteques

¹¹¹⁴ Entrevista a Serafi Nebot. Realitzada el dia 1 de març de 2011.

mallorquines eren un *vull i no puc*. Montaven un equip de so, petit i barat, un grapat d'altaveus, un tocadiscs... i ja t'ho venien com a discoteca”¹¹¹⁵.

Davant la reducció dels ingressos hi havia una solució clara: contractar discjòqueis. D'aquesta forma, al voltant de 1970 les discoteques mallorquines comencen a presentar una fórmula mixta on es mesclava l'actuació d'un sol conjunt musical seguida per la sessió d'un discjòquei. Sandro Fantini argumenta al respecte:

“Dins d'aquesta fórmula, però, hi havia un clar component de picaresca. Les sales de festa, fins aquell moment, es dividien entre les que tenien show i les que no en tenien. Així, dins la normativa vigent d'aleshores, una sala sense show només podia tenir obert fins les 2.30 h. de la matinada. És a dir, el seu horari quedava limitat en comparació a les sales que sí tenien espectacle, que podien tenir obert fins les 3.30 h. Així, quantes més hores a la setmana estigués obert, més clients tenia i, per tant, més ingressos. Per això, els conjunts o les orquestres eren essencials. Però, als setanta, amb el boom de les discoteques i el fenomen dels discjòquei, el grup deixava de ser necessari. Perquè, però, seguien contractant-los? Doncs perquè si volia mantenir l'horari de tenir obert fins les 3.30 h., un mínim de tres músics havien de cotitzar Seguretat Social, que era la forma que tenia el Sindicat d'Espectacles de recolzar als músics, especialment els més majors. Aleshores, moltes de discoteques agafaven un grapat de músics i els tenien allà, cotitzant, però sense que fos necessari que toquessin, perquè el conjunt ja no es necessitava, perquè la moda de la discoteca ja era massa forta com per poder aturar-la”¹¹¹⁶.

El canvi de model es va concebre com una amenaça per a la professió: per això, un grapat de músics començà a cercar nous sistemes per tal de protegir els seus interessos laborals. Sebastià Plaja, antic component de Los Telstars i aquells moments de Juniors 70, explica la formació d'una nova i efímera unió sindical sorgida als primers anys de la dècada:

“Enteníem que les discoteques eren una amenaça i, davant d'ella, ens varem ajuntar un parell de músics per reivindicar que, a dins d'aquests nous locals, hi hagués lloc per a les orquestres i conjunts. El Sindicat d'Espectacles, a aquests moments, no ens garantia la seguretat, perquè només es preocupaven de que tinguessis el contracte en regla o el seu carnet sense caducar. Al capdavant d'aquesta iniciativa hi havia l'advocat Ignasi Forteza-Rey, i també, darrera seu, hi érem n'Elies, el bateria dels Aquarius, i jo mateix. Amb aquesta alternativa, varem intentar fer una mica de força a les sales de festa, per que tinguessin un espai pels grups... Però tanmateix no va servir de res. No hi va haver un moviment fort i unànim, i pràcticament allò no va tenir repercussió a la premsa. Varem intentar-ho, però tot allò era superior a nosaltres. Era una batalla perduda”¹¹¹⁷.

¹¹¹⁵ Entrevista a Sebastià Plaja. Realitzada el dia 25 d'octubre de 2011.

¹¹¹⁶ Entrevista a Sandro Fantini. Realitzada el dia 13 de setembre de 2011.

¹¹¹⁷ Entrevista a Sebastià Plaja. Realitzada el dia 25 d'octubre de 2011. Posteriorment, sorgiren altres experiències sindicals, com fou el cas de l'SPIMAB (Sindicato Independiente de Músicos y Artistas de Baleares), impulsat per Toni Roig, component de Els Calafats i posteriorment fundador de Música Nostra i Al Mayurqa. Manuel Martorell: “Devers el 1975, poc abans de morir Franco, Toni va saber que es volia

A nivells de rendibilitat econòmica quedava demostrat que, a uns moments com aquells, el discjòquei era un perfecte substitut de les orquestres: oferia música i a la vegada animava al públic amb l'avantatge d'haver de pagar a una sola persona. “La música mallorquina canvià per complet”, explica Toni Obrador, antic guitarrista de The Runaways. “Pagar a grups de cinc persones cada vegada era més difícil: era car i, apart, no era rendible”¹¹¹⁸. Per això, molts de grups es varen trobar desprotegits front a les discoteques, fins i tot alguns dels conjunts més emblemàtic com Los Javaloyas o Los 5 del Este. “Tot allò de les discoteques va ser una ferida mortal per als grups mallorquins”, explica Serafi Nebot, frontman de Los Javaloyas. “La primera vegada que vaig sentir parlar d’elles jo era a la Costa Brava, al sud-est francès. Allà em vaig trobar amb un lloc que, segons record, es deia Whisky A Go-Go, on feien ball sense orquestra. Vaig aborronar-me. Pensava: “I, realment, la gent pot anar a un lloc així?”. Allò em va deixar una sensació dolenta, amb la por de que es pogués estendre cap a altres bandes. I efectivament, de tornada a Mallorca varem veure que començaven a aparèixer locals com aquells, on la gent ballava sense grups. Una vegada començà allò, ningú va poder aturar-ho”¹¹¹⁹. Per la seva part, Pep Alba, de Los 5 del Este, recorda: “Una vegada coneixies el que era una discoteca, te’n adonaves que era un adversari massa fort, i que no podies competir amb ell. Record una vegada que actuarem a Palma, després d’un discjòquei. Havia posat temes potents i enèrgics que tornaven boja a la gent. Ens va entrar pànic al veure que, després de tot allò, havíem de sortir nosaltres. Aquella va ser la primera vegada que m’entrà por i que vaig saber que la discoteca, com a tal, era un enemic terrible pels músics”¹¹²⁰. Interessa contrastar aquestes opinions amb la que té Miguel Villalonga ‘Vilo’, que explica la difícil coexistència dels grups i els discjòqueis a dintre d’un mateix local: “Jo mai no he pensat que llevéssim la feina als grups: la culpa va ser dels empresaris, que no van saber crear sales de música en directe. De totes formes, la convivència entre el grup i el discjòquei a una mateixa discoteca no era fàcil: als discjòqueis no els agradava fer feina amb conjunts o qualsevol element (concursos de bellesa, showmans, etc) que suposessin una interrupció de la seva sessió. Allò xapava el clima i l’ambient que s’havia treballat des de que havia començat la nit. Però, apart d’això, integrar un grup dins d’una discoteca era molt difícil... perquè la seva música no

(*Ve de l’anterior plana*) fer un sindicat de músics però, a causa de les circumstàncies de l’època, tot es feia molt d’amagat. Se citaven al Bar Cristal, a un reservat de la part de darrera del bar per si venia la policia poder tenir temps d’amagar-se i dissimular. És allà on coneix Maties Bosch, amb qui farà gran amistat. Aquest sindicat es va crear en contra del SPME, Sindicato Profesional de Músicos Españoles (anomenat i més conegut com Sindicat Vertical), el qual tenia molta afinitat amb el règim. El 1976 es creà oficialment l’SPIMAB. Les seves reivindicacions fonamental són dues: regular els drets dels músics respecte dels agents artístics i defensar la feina dels professionals davant la música enllaunada. La primera junta directiva fou: Toni Roig, secretari general; Maties Bosch, vicesecretari (...) S’anaven alternant els càrrecs”. (Martorell Rodríguez, Manel (2010): *Toni Roig, un trobador del segle XXI*. Ed. Leonard Muntaner, Palma).

¹¹¹⁸ Entrevista a Antoni Obrador. Realitzada el dia 29 de setembre de 2011.

¹¹¹⁹ Entrevista a Serafi Nebot. Realitzada el dia 1 de març de 2011.

¹¹²⁰ Entrevista a Pep Alba. Realitzada el dia 20 de maig de 2011.

sonava igual. No sonaven bé, de fet. No és que fossin més dolents, sinó que era difícil que agradessin a un públic quan s'havia produït un canvi de so tan radical. Es passava d'un so ben equalitzat a grups que sonaven massa fort: a molt del públic no l'hi agradava allò”¹¹²¹.

Així doncs, l'altíssim número de grups formats a Mallorca troben un fre clar que posa en perill la seva supervivència econòmica: molts d'ells, incapaços de fer front a la nova situació, comencen a dissoldre's abans de que fos massa tard. “Les discoteques van desequilibrar la indústria de l'espectacle que s'havia creat als anys seixanta. Per això, a partir d'allà tot se'n començà a anar en orris; molts de músics van veure que allò ja no era rendible i començaren a cercar altres feines. Així s'explica que moltíssims de grups desapareguessin amb l'aparició de les discoteques”, continua Plaja¹¹²². Però la desaparició de grups com Los Bravos, Z-66, Los Pops, Four Winds and Dito, Los Condes o Los Flingstones no només s'ha d'entendre com una conseqüència del triomf dels discjòqueis, sinó per la interacció de varies causes que, en conjunt, dificulten considerablement tant l'aparició de nous conjunts com la supervivència de formacions consolidades des de la dècada anterior. Aquests factors podem resumir-los en quatre aspectes fonamentals:

- Excés de competència. Segons les dates que aportava el president de l'Unión de Trabajadores del Sindicato de la Música, Rafel Jordà, l'any 1974 hi havia un clar desequilibri: el número de músics (al voltant de 3.400, entre professionals i sindicats) era excessiu per un circuit de night-clubs, discoteques i sales de festa que rondava el miler de locals. S'hi havien d'afegir, a més, tots els conjunts musicals que venien a l'illa a treballar en plena temporada alta: “En las épocas más altas, más de un cincuenta por ciento vienen de fuera a hacernos la competencia y a cogernos los puestos de trabajo. Son generalmente de Valencia y Cataluña, y no faltan quienes se ofrecen a mitad de precio”¹¹²³. Això, en conjunt, provocà no només la reducció dels sous individuals, sinó forts sentiments de rivalitat entre professionals de la música a l'illa.
- Menys contractacions. L'aparició de les discoteques –tantes, que es desequilibrà l'oferta– sumada la figura dels discjòqueis provoca que s'hagin de cercar espectacles d'animació més rendibles i, en aquest aspecte era molt més barat contractar a una sola persona que no pas un conjunt musical. Afirmar Sebastià Plaja: “Molts de locals ja no donaven més de si mateixos, ni tan sols per contractar a un sol grup. La solució era tancar les portes o deixar-se de grups i oferir discoteca, i això és, precisament, el que van fer”¹¹²⁴.

¹¹²¹ Entrevista a Miquel Villalonga ‘Vilo’. Realitzada el dia 12 de setembre de 2012.

¹¹²² Entrevista a Sebastià Plaja. Realitzada el dia 25 d'octubre de 2011.

¹¹²³ *Última Hora*, 9 de març de 1974, p. 14.

¹¹²⁴ Entrevista a Sebastià Plaja. Realitzada el dia 25 d'octubre de 2011.

- Estancament dels sous. L'encariment progressiu dels preus sumat a uns sous que havien deixat de créixer provoca que l'ofici de músic deixi de ser tan rendible com ho havia estat anys enrere. Fantini ho explica de la següent forma: “A l'any 1965, per exemple, un grup de cinc components podia arribar a cobrar 2.500 pessetes diàries. Que un jove guanyés en una sola nit 500 pessetes era tota una doblurada, i més si calculem que un cambrer en guanyava, aproximadament, 6.000 fent feina un mes. El problema va ser que entrant a la dècada dels anys setanta, aquell mateix grup seguia guanyant les 2.500 pessetes diàries, just a uns moments en els que el nivell de vida ja no era tan barat com abans. Tot era més car i aquí és quan comença a aturar-se la cosa, quan molts de músics decideixen pensar-ho més”¹¹²⁵.
- Majors inversions. Si un grup volia competir amb les discoteques, havia de renovar el seu equip tècnic i disposar d'instruments més moderns, amplificadors millors i més potents o, fins i tot, en alguns casos haver de comprar un vestuari que anés amb major consonància per uns moments com aquells. Totes aquestes despeses eren especialment dificultoses a uns moments en els quals, com reflecteixen els anteriors punts, els preus del material s'havien encarat i no hi havia contractacions amb les quals finançar aquestes despeses. “Als primers setanta no només calia dur un repertori sensacional per poder competir amb les discoteques; també s'havia de fer una gran inversió per poder tenir un equip a l'altura”, afirma Fantini¹¹²⁶. Santiago Miró xifrava aquesta inversió en mig milió de pessetes, una autèntica fortuna per a l'època: “Una guitarra eléctrica que en los EEUU cuesta unas 15.000 pesetas, se vende en España por 48 mil. Una guitarra bajo cuesta entre veinte y setenta mil pesetas. Un órgano electrónico, unas 200.000. Una batería, unas 70 mil. Y unos amplificadores, entre 70 y 250.000 pesetas. La inversión que cualquier grupo musical debe hacer para comenzar no es menor de 500.000 pesetas. Inversión rentable sólo en apariencia, ante las dificultades de un trabajo inseguro y desproporcional. A juzgar por las declaraciones de los propios interesados, sólo en el verano hay posibilidad de trabajar diariamente, sacándose entre 4 y 5.000 pesetas por grupo y actuación (no llega a mil por músico). De esta suma hay que descontar el transporte, la comisión del representante, la renovación del material instrumental...”¹¹²⁷.

També hi ha altres aspectes transversals que s'han de tenir presents, com el sentiment de desànim que, poc a poc, es va anar estenent entre els músics mallorquins, que veien com de cada vegada minvaven més les seves oportunitats de gravar discs o rebre bons contractes. “Tot es reduïa a una qüestió de mercat”, subratlla Armando Pomar. “Què és el que més venia a aquells moments? Quan les cases discogràfiques

¹¹²⁵ Entrevista a Sandro Fantini. Realitzada el dia 13 de setembre de 2011.

¹¹²⁶ *Ibidem*.

¹¹²⁷ *Última Hora*, 9 de març de 1974, p. 14.

varen començar a notar les pèrdues, es van tornar molt selectives a l'hora de gravar... i aquí hi havia el primer gran problema. Al principi, tothom podia gravar, però després ja no: no hi havia tantes oportunitats com les que hi havia als anys seixanta. Així, quan varen perdre l'opció de gravar, molts de grups es qüestionaren el seu futur. Pensaven: “Quatre tios anant a tocar... Perquè? On anirem a tocar? On ens poden contractar, si no tenim res gravat?”. Crec que hi havia un clar sentiment de desil·lusió en tot això”¹¹²⁸. Santiago Miró, al seu article “Con la música a otra parte” apuntava a altres causes, com l'edat i la pressió psicològica que provocava el món de l'espectacle:

“La edad es un condicionante en la vida de los músicos (...) Para ellos la adaptación a las nuevas modas musicales supone un agiornamiento no exento de grandes esfuerzos. En el mundo de la música ligera, a los 40 años ya se ha envejecido artísticamente. A partir de esta edad, las dificultades se multiplican. Algunas empresas no los miran con buenos ojos. Prefieren tener gente joven y dinámica. En cuanto a estos, acaban no pocas veces desquiciados. La mayoría de los componentes de los conjuntos musicales tienen entre 18 y 30 años. Con un horario ya de por sí irregular (se acaba el trabajo muchas veces a las tres y media de la madrugada. Se levantan hacia las doce del mediodía. Algunos practican el pluriempleo para poder pagar sus instrumentos), con una inseguridad con respecto a su trabajo, con un constante esfuerzo de superación debido a la gran competencia de otros conjuntos... Los nervios no siempre aguantan y los traumas psicológicos no tardan en llegar”¹¹²⁹.

Però, dins d'aquest context, no només foren les formacions musicals les que hi van sortir perdent: les discoteques deixaren de ser rendibles quan l'oferta comença a superar la demanda. La forta competència provocà que molts d'aquests locals haguessin de realitzar majors despeses per adaptar-se tant a les noves modes com a un nou públic. “L'excés de competència obligà als empresaris a renovar constantment les sales. Tenir el darrer equip de so del mercat, una bona il·luminació, un decorat adequat o un servei diferent era tant o més important que les actuacions que s'hi oferien”, afirma Margalida Pujals¹¹³⁰. S'afegeixen, també, altres problemes, com les molèsties ocasionades als veïns –comencen a fer-se habituals les denúncies per renous nocturns– o la proliferació de sales de varietats a partir de 1974, encarregades d'oferir els primers espectacles eròtics que podria veure el públic mallorquí. Al seu article, “Turismo y medio ambiente”, Bartomeu Barceló Pons al·ludia que aquests tipus de local eren un important focus de contaminació sonora¹¹³¹.

La crisi de les discoteques queda reflectida a l'article “Las discotecas y su futuro”, publicat a *Última Hora* a desembre de 1975:

“Creo que ningún buen empresario con sentido práctico y adecuado conocimiento de las exigencias de su clientela se le escapa, en estos momentos, las circunstancias por

¹¹²⁸ Entrevista a Armando Pomar. Realitzada el dia 13 de febrer de 2011.

¹¹²⁹ *Última Hora*, 9 de març de 1974, p. 14.

¹¹³⁰ Pujals i Mas, Margalida (2002): *Oci als seixanta: música, cançó i sales de festa*. Cort, Palma, p. 204.

¹¹³¹ Barceló, Bartomeu (1992): “Turismo y medio ambiente”, dins *Homenaje a Juan Nadal (Anuario 1989)*. Ed. Asociación Hispano-Helénica, Atenes, 1992, p. 287.

las que están atravesando las llamadas discotecas. Los inicios de este tipo de salas, como recordarán (y si no ahí están algunas que todavía no cambiaron, para recordármolo) se basaron en pequeños locales con buenas instalaciones de sonido y un “pinchadiscos” adecuadamente instruido en gustos generales para hacer sonar la música en boga en esos momentos. La incomodidad, el servicio algo deficiente, el ruido y otras cosas, parecían indispensables para que la discotheque funcionara. Poco a poco, el público ha ido cansándose de todas esas deficiencias; sobre todo del ruido y de una música machacona. Ahora, quienes de verdad pueden influir para que una discoteca se mantenga, son los mayores de 25 que exigen comodidad, buenos asientos, buen servicio, música alegre y movida pero también largas sesiones de temas melódicos que propicien la intimidad... En definitiva, que se va hacia un tipo de sala-discotheque de lujo y que, indefectiblemente, las que puedan proporcionar este confort serán las que tendrán a la larga mayores posibilidades de subsistir en una ciudad como Palma en la que, posiblemente existan demasiadas”¹¹³².

També s’ha de valorar com a factor important la progressiva popularització de la televisió a les llars de les famílies mallorquines: “Fou un canvi important”, explica Sebastià Plaja. “L’oci nocturn a Palma funcionava diàriament, no només el cap de setmana, i, apart dels turistes, també sortien els mallorquins. Perquè? A ca seva no tenien televisors. No gaudien de totes les comoditats que si tenen avui en dia. Per això, la gent sortia pel vespre, a fer una volta o fer una copa. Amb la televisió, molta gent es va quedar a casa i va reforçar aquest sentiment de canvi”¹¹³³.

La situació s’agreuja especialment a l’any 1973, amb l’anomenada crisi del petroli: aquesta depressió econòmica internacional marca el final d’una primera edat daurada del turisme a Mallorca per donar pas al començament d’un període recessiu. Tot i que sovint es s’afirma que 1973 fou un any desacceleració econòmica, a les Balears l’impacte d’aquesta tingué majors repercussions, fins el punt de haver de parlar no de desacceleració, sinó més aviat d’autèntica recessió que suposà una disminució notable de la renda real¹¹³⁴. La crisi del petroli provocà directament l’encariment dels productes i la mà d’obra: aquests efectes es comencen a notar l’any 1974, fita que marca un punt d’inflexió en el sistema econòmic del arxipèlag. El president del Sindicat Nacional d’Hosteleria, José Ramón Alonso, afirmava al diari *Última Hora* que “la ocupació mitja hotelera no havia superat el 30 % a maig” i que “ens trobem davant la primera gran crisi del turisme”¹¹³⁵. L’1 d’agost, al mateix diari apareixia el titular “Todo sube”, fent referència al increment del preu en els productes de consum¹¹³⁶. L’encariment dels productes suposa la condemna per bona part dels negocis que vivien

¹¹³² *Última Hora*, 6 de desembre de 1975, p. 12.

¹¹³³ Entrevista a Sebastià Plaja. Realitzada el dia 25 d’octubre de 2011.

¹¹³⁴ Costa i Porto, Pere i Ramallo i Massanet, Alonso (1975): *Evolució econòmica 1974 a les Balears*. Ed. Banca Catalana, Caixa d’Estalvis i Mont de Pietat de les Balears, Barcelona, pàg. 67.

¹¹³⁵ *Última Hora*, 22 de juny de 1974, p. 14.

¹¹³⁶ *Última Hora*, 1 d’agost de 1974, pàg. 1.

del turisme: segons Antoni Aguiló Lluna van tancar les seves portes un total de 257 petits hotels¹¹³⁷ al temps que la corrent d'immigració peninsular no només queda interrompuda, sinó que molts dels nouvinguts se'n tornen als seus llocs d'origen: “La desocupació, per ella ja molt elevada, va afectar amb més intensitat la població activa que no havia fixat la seva residència definitiva a les Balears, i aquest fenomen va provocar una emigració de moltes persones als seus llocs d'origen, amb la consegüent transferència dels estalvis acumulats durant llur estada a les illes a les seves respectives províncies de procedència”, afirmaven Costa i Ramallo al seu estudi *Evolució econòmica 1974 a les Balears*¹¹³⁸.

En comparació amb moments negatius per a l'economia, la crisi del petroli fou considerada com “la pitjor de les enregistrades des de la postguerra europea”¹¹³⁹, posant de manifest la forta dependència que existia entre Mallorca i l'exterior. D'aquesta manera, si minvava el turisme, l'efecte dominó arrossegava també altres indústries, com la construcció, l'hotelera o la de l'oci nocturn: “El 1974, la xifra de turistes que ens varen visitar va sortir d'una regressió que afecta greument el conjunt de la nostra economia. Però la ruptura ha estat més espectacular en els sectors relacionats amb l'evolució del turisme, especialment els que depenen del seu creixement, que en la mateixa Hosteleria”, subratllen Costa i Ramallo¹¹⁴⁰. Aquell mateix any, l'empresari Emilio Bohigas informava a *Última Hora* que uns 500 músics mallorquins es quedarien sense feina¹¹⁴¹.

Per tant, que la música mallorquina travessava una forta crisi era una evidència inqüestionable: al igual que havia passat amb les discoteques, l'elevat número de formacions musicals provocà un excés d'oferta a uns moments especialment delicats, just quan la figura del discjòquei estava començant a guanyar terreny a la nit mallorquina. Quan escassejaren les contractacions i tancaren les portes nombrosos night-clubs, sales de festes i discoteques, la feina de músic començà a ser arriscat: l'estacionalitat de l'ofici, sotmès al període estrictament estiuenc, desanimà a molts dels músics que, fins aquells moments, havien pogut viure única i exclusivament de les seves actuacions. “Me llegan comentarios por parte, precisamente, de profesionales afectados por la “crisis” referente al grave momento por el que atraviesan los músicos mallorquines”, escriu Soler a *Última Hora*. “Estos comentarios coinciden en señalar el disgusto y malestar reinante entre la mayoría de ellos por la escasez de trabajo existente en la isla. Ignoro si es cierto, pero uno muy “enterado” me notifica que sólo en Ca'n Pastilla y El Arenal existen 34 locales, entre discotecas y salas, de los que sólo cuatro

¹¹³⁷ Aguiló, Antoni (1996): “L'economia mallorquina a la segona meitat del segle XX”, dins DDAA: *Turisme, societat i economia a les Balears*, Fundació Emili Darder, Palma, pàg. 47.

¹¹³⁸ Costa i Porto, Pere i Ramallo i Massanet, Alonso (1975): *Evolució econòmica 1974 a les Balears*. Ed. Banca Catalana, Caixa d'Estalvis i Mont de Pietat de les Balears, Barcelona, pàg. 70.

¹¹³⁹ *Ibidem*, pàg. 7.

¹¹⁴⁰ *Ib.*, p. 71.

¹¹⁴¹ *Última Hora*, 25 d'octubre de 1975, p. 18.

tienen contratada orquesta o conjunto”¹¹⁴². El malestar dels músics davant d’aquest problema fa que hagin de reunir-se amb el Sindicat d’Espectacles per acordar mesures davant la complexa situació.

“El pasado viernes una representación de los músicos mallorquines pertenecientes, en su mayoría, a conjuntos isleños se personó en el departamento correspondiente del Sindicato del Espectáculo para protestar ante la situación que se encontraban algunos de ellos y a la que se encontrarían –si las cosas no cambian– otros muchos en meses venideros. Tras exponer sus quejas se les hizo saber las normas a seguir cuando se llega a estos casos cuyo apartado principal no es otro que el comunicarlo oficialmente al Sindicato a fin de que se canalicen a través de él todas las gestiones para solventar esos problemas creados –según manifestaron los músicos– por la decisión de gran parte de salas y discotecas de trabajar a base exclusivamente de discos, sin “ejecución humana”; esto es sin música en directo”¹¹⁴³.

A la crisi de contractacions, però, se’n sumava una altra, encara molt més greu: l’artística. A diferència d’altres indrets, com Madrid, Barcelona o Sevilla, Mallorca havia enfocat les propostes de la seva escena musical cap a la comercialitat; així doncs, malgrat algunes excepcions notables com Amigos, Euterpe o Zebra, l’immensa majoria dels grups illencs –Los Massot, Los 5 del Este, Los Millonarios, Los Telstars, Los Hidalgos, Grupo GT, Los Marblau, Los Naipes, Los Olivers, Los Sayonara, V Combinación i un llarg etcètera– presenten una sèrie de trets estantissos, suficientment nombrosos com per deixar de connectar amb la realitat i els interessos musicals de la joventut mallorquina. El segell Fonal/Maller, dins d’aquest context, tampoc ajudà a una renovació estilística, sinó més aviat a repetir de forma insistent les mateixes fórmules senzilles i rendibles que havia explotat des de mitjans de la dècada passada. El desig d’aires nous queda reflectit, en aquest cas, amb el sorgiment d’una nova figura que desplaça als conjunts musicals dels primers llocs a les llistes d’èxit: el cantant solista. Nino Bravo, Julio Iglesias, Camilo Sesto, Manolo Otero, Juan Bau, Andrés do Barro, Juan Pardo, Miguel Ríos, Basilio, Emilio José... Cada un amb el seu estil, virtuts i limitacions, suposaren la renovació de la música comercial espanyola a la primera meitat de la dècada. Tot i que també hi havia lloc per solistes femenines (Cecilia, Mari Trini o Ana Belén), la marcada virilitat d’aquests artistes masculins va captar l’atenció de tota una generació de joves que, des de la més pura admiració, van crear nombrosos clubs de fans.

A la segona meitat dels anys seixanta, Mallorca havia aconseguit tenir una de les escenes musicals més pròsperes de l’Estat Espanyol: la conjunció de diferents problemàtiques va acabar per ensorrar-la i iniciar una forta crisi comercial i artística que s’allargaria fins pràcticament l’entrada dels anys vuitanta¹¹⁴⁴.

¹¹⁴² *Última Hora*, 28 de maig de 1975, p. 12.

¹¹⁴³ *Última Hora*, 8 d’abril de 1975, p. 28.

¹¹⁴⁴ Toni Colomar: “La decadència es va notar pràcticament fins l’entrada dels anys vuitanta” (Entrevista realitzada el dia 2 de juny de 2011).

6.6. Més visitants il·lustres.

“Nuestras salas de fiesta fueron prescindiendo de la “vedette” que les imprimió fama, hasta llegar al momento actual donde, a lo más –y muy de vez en cuando– los espectáculos están encabezados por algún artista, sino de tercera fila, por lo menos no de la talla de los de antes”.

Última Hora.

Tot i haver entrat a un període de decadència musical, Mallorca podia seguir presumint d'acollir a autèntiques celebritats: la presència d'actors com Peter Ustinov, Omar Shariff o Johnny Weissmuller era paral·lela a la de membres de famílies reials com la princesa de Kuwait, Badriah al Saud, o l'emir Abu Dhabi d'Aràbia Saudí. Pel que respecta a les grans figures de la cançó, s'ha de tenir present que bona part d'elles van venir a Mallorca gràcies a Barbarela, que havia aconseguit eclipsar a dos espais tan significatius com Tito's i Tagomago: des de la fundació d'aquesta discoteca, a juliol de 1969, fins aproximadament l'any 1973, no només hi actuaren les primeres figures de la música espanyola (Joan Manuel Serrat, Julio Iglesias, Miguel Ríos, Raphael, Cecilia...) sinó també d'altres de renom internacional (Mungo Jerry, Sweet, José Feliciano, Gary Glitter, Donna Hightower o Titanic, entre d'altres). Únicament Tito's va poder seguir el seu ritme duent a Mallorca, en plena febre camp, artistes clàssics com Frankie Vaughan, Josephine Baker, Marlene Dietrich i, molt especialment, Ray Charles. No obstant això, a partir de l'any 1973 –data a partir de la qual es fan més evidents els símptomes de la crisi– fou quan aquestes grans figures internacionals deixen d'actuar sobre els escenaris illencs:

“Hace aproximadamente diez años, Palma se había convertido en la primera capital europea del mundo del espectáculo. En las carteleras se sucedían nombres de auténtico relieve internacional en auténtico desfile, solo superado o comparable al de Las Vegas, pongamos por caso, y muy por encima de París y hasta posiblemente de Londres, que se nutría de sus propias estrellas aprovechando el naciente movimiento “beat”. Eran los Tom Jones, Armstrong, Greco, Vartan, Lionel Hampton, Chevalier, Sandy Shaw, Adamo y un largo e ininterrumpido etcétera que hicieron de Palma meta obligada de las figuras que se preciaban de tales. Sin embargo, y casi súbitamente, nuestras salas de fiesta fueron prescindiendo de la “vedette” que les imprimió fama, hasta llegar al momento actual donde, a lo más –y muy de vez en cuando– los espectáculos están encabezados por algún artista, sino de tercera fila, por lo menos no de la talla de los de antes”¹¹⁴⁵.

A la crisi econòmica també s'hi afegia un problema més profund: l'augment dels honoraris d'aquestes celebritats. “Una estrella de primera línea no cobra menos de quinientas mil pesetas por actuación y, francamente, nos resulta desorbitado”, denunciava François Serra (Tito's) a les pàgines d'*Última Hora*¹¹⁴⁶. Així doncs, la

¹¹⁴⁵ *Última Hora*, 26 de setembre de 1975, p. 12.

¹¹⁴⁶ *Ibidem*, p. 13.

contractació a aquests preus era, sovint, un mal negoci ja que apart de poder ser poc rendible, difícilment s'aconseguia exhaurir totes les entrades del local.

El període 1970-1975 també fou una època marcada pels rumors d'actuacions, fruit de negociacions frustrades: al llarg d'un temps, *Última Hora*, *Baleares* i *Diario de Mallorca* parlar de possibles concerts a Mallorca de The Guess Who¹¹⁴⁷ (febrer de 1971), Elton John¹¹⁴⁸ (novembre de 1971), Cat Stevens¹¹⁴⁹ (abril de 1972), The Bee Gees¹¹⁵⁰ (desembre de 1972), Slade¹¹⁵¹ (abril de 1973), Manfred Mann¹¹⁵² (maig de 1973), James Brown¹¹⁵³ (juny de 1970 i setembre de 1973), Family¹¹⁵⁴ (juliol de 1973) o Sammy Davis Jr.¹¹⁵⁵ (febrer de 1974), entre d'altres. Alguns d'aquests rumors van ser vertaderament sonats, gairebé insòlits: per exemple, les pàgines del *Baleares* informaven l'any 1972 d'una possible reunió dels Beatles damunt dels escenaris mallorquins:

“Lo bueno, lo sensacional de esta noticia es que entre lo que se planea está Palma de Mallorca de por medio. Se ha pensado que sea en nuestra ciudad donde se produzca el suceso mundial de la reaparición de los Beatles, caso de que esta se produzca. Naturalmente, no hay empresario local interesado en esta actuación. Sería una vuelta del grupo, organizada por la propia firma que maneja sus negocios, pensando en un relanzamiento mundial. Si los Beatles volvieran a los escenarios en alguna parte tendría que darse su primera actuación en esta segunda etapa de vida artística. Y sabemos de buena tinta que muchos factores aconsejan que ello suceda en Mallorca. Hay intereses británicos en esta isla, que saldrían muy beneficiados (...) De momento, uno de los puntos que faltan para que se produzca es que Paul, John, Ringo y George se pongan de acuerdo y decidan su reaparición. Por parte de sus managers, apoderados y directores generales, ya está decidido”¹¹⁵⁶.

Només un any després, *Última Hora* especulava amb la possibilitat de que Paul McCartney estava a punt d'actuar a Barbarella: “Va totalmente en serio, siempre y cuando los representantes del artista y el agente español –señor Cortés– lleguen a un

¹¹⁴⁷ *Última Hora*, 4 de febrer de 1971, p. 15.

¹¹⁴⁸ *Última Hora*, 3 de noviembre de 1971, p. 15.

¹¹⁴⁹ *Última Hora*, 15 de abril de 1972, p. 16.

¹¹⁵⁰ *Baleares*, 2 de diciembre de 1972, p. 46

¹¹⁵¹ *Última Hora*, 24 d'abril de 1973, p. 15.

¹¹⁵² *Última Hora*, 5 de maig de 1973, p. 15

¹¹⁵³ *Última Hora*, 6 de juny de 1970, p. 19, i 6 de setembre de 1973, p. 16.

¹¹⁵⁴ *Diario de Mallorca*, 14 de juliol de 1973, p. 35.

¹¹⁵⁵ *Baleares*, 23 de febrer de 1974, p. 37.

¹¹⁵⁶ *Baleares*, 25 de juny de 1972, p. 11.

acuerdo”¹¹⁵⁷. El mateix mitjà també informava d’un possible actuació a Mallorca de Bob Dylan i Joan Baez, l’any 1975: “Se trata de un rumor y como tal lo recogemos, si bien creemos que tiene grandes posibilidades de convertirse en realidad en fechas muy próximas. Tenemos noticia de que, enviado por una entidad oficial mallorquina, se encuentra en Estados Unidos determinada persona a la que se ha confiado la misión de tratar de contratar a las estrellas de la canción Bob Dylan y Joan Baez para que ofrezcan en Mallorca y Menorca dos recitales especialmente dedicados a la juventud”¹¹⁵⁸.

The Equals (1970/1975)

The Equals van formar-se a Londres l’any 1965: es tractava d’un quintet a mig camí del rock i el pop que va aconseguir la fama mundial gràcies al single “Baby come back” (1968), una aferradissa cançó que ben aviat es va afegir al repertori de versions de molts de grups amateurs mallorquins. The Equals van ser una de les grans apostes de Barbarela per aquell any, junt a les actuacions de Arthur Conley i DBMT (Dozy, Beaky, Mitch & Tich): un atractiu reclam internacional que va tenir lloc el diumenge 10 de maig de 1970. Lluny de l’impacte de “Baby Come Back”, la banda capitanejada pel guitarrista Eddy Grant es trobava a un bon moment, amb el single “Black Skin Blue Eyed Boys” dins del top-ten de les llistes angleses.

El pas del conjunt per la discoteca no passà desapercbut, i la premsa criticà, amb sorpresa, l’extravagant vestuari del conjunt, especialment el de Grant: “Eddy es un muchacho negro que tiene manía por las pelucas rubias. Pelucas, naturalmente, femeninas. La que lució el pasado domingo es una melena que nos recordó la cabellera de la rubia Doris Day. Para que se hagan una idea. Su vestuario tampoco era decididamente varonil: un mono, pantalones y blusa de una pieza, de tejido floreado, de seda seguramente, muy ajustado al cuerpo. Con esta indumentaria nos ofreció su sorprendente demostración (...) Después de la exhibición de Eddy Grant, muchas cosas habrán dejado de escandalizar”¹¹⁵⁹.

El concert també fou criticat precisament pels excessos del propi Grant a les sis cordes, oferint un solo d’un quart d’hora que va sorprendre a propis i estranys. “El público palmesano tuvo la oportunidad de asistir a una auténtica demostración de virtuosismo musical en la forma más sorprendente”, diu la crònica de *Baleares*. “Sorprendidos como tantos espectadores, nos dejamos llevar por aquella música singular y su forma de interpretarla y llegamos a creer que nos encontrábamos en alguna de las más auténticas discotecas londinenses (...) Los tímpanos lo pasaron mal, esta es la verdad. Pero el espectáculo visual merecía soportar la tortura. Eddy toca la guitarra con todo: con la nariz, con la lengua, con el pompis, etc. El muchacho dio, en fin, todo un recital de un arte del que sólo teníamos ligeras referencias de oídas”¹¹⁶⁰.

¹¹⁵⁷ *Última Hora*, 10 d’agost de 1973, p. 15.

¹¹⁵⁸ *Última Hora*, 15 de gener de 1975, p. 32.

¹¹⁵⁹ *Baleares*, 14 de maig de 1970, p. 32.

¹¹⁶⁰ *Ibidem*.

El grup marxà el dia següent en direcció a Madrid, on tenien prevista una actuació a un local popular madrileny. No obstant, no seria l'única visita dels anglesos a Mallorca: tornarien el 31 de maig de 1975 per actuar a les festes patronals de Manacor, juntament amb Los Beta, Grupo 15, Miguel Gallardo i Margaluz. Clar que, a aquesta segona visita a l'illa, The Equals es trobaven lluny de l'èxit i fortuna que, anys enrere, els havia acompanyat.

Maharishi Mahesh Yogi (1970-1972)

Mallorca no tan sols va rebre a grans estrelles del món de la música, sinó també personatges que, sense tenir una carrera discogràfica pròpiament dita, gaudien d'una gran influència sobre els músics. És el cas del guru religiós, Maharishi Mahesh Yogi, fundador del moviment Meditació Transcendental i icona de la contracultura dels anys seixanta als Estats Units i Europa. Els seus cursets i teories van seduir a un considerable número de celebritats vinculades amb el món de la música, com The Beach Boys, The Beatles, Donovan, Mick Jagger o Marianne Faithfull.

Conscient del seu rol i la seva forta influència, el Maharishi va dedicar-se a oferir cursets a zones que ell mateix escollia i una de les seves parades fou a Mallorca. Arribà a l'illa amb un vol d'Iberia, procedent de Nova York, el 7 de novembre de 1970 per iniciar un curset de la Meditació Transcendental a l'hotel Castell de Mar (Cala Millor), un espai que havia escollit d'entre dos-cents hotels espanyols. S'iniciava una primera visita que es perllongaria pràcticament dos mesos. “La inminente llegada del Maharishi era muy comentada por las gentes de Cala Millor”, escriu Miguel Soler. “Y como quiera en que aquella zona son bastante cachondos se preparaban con cierto jolgorio para recibir la aparición en sus dominios de aquel estrafalario personaje cuyo enrevesado nombre ya habían modificado llamándole “El Mariachi”¹¹⁶¹.

La importància de l'esdeveniment era considerable, ja que hi havia 240 persones inscrites al curs: “Los asistentes, ni uno de ellos español. Por el momento son de nacionalidad inglesa, alemana, americana, noruega, sueca, francesas, danesa, italiana, turca, egipcia, hindú, canadiense, de las Bermudas y Jamaica, siendo los asistentes catedráticos, maestros, estudiantes y psicólogos”¹¹⁶². Un d'aquests assistents fou Mike Love¹¹⁶³, membre de The Beach Boys, que com la resta de participants, es va haver de sotmetre a un estricte règim vegetarià on quedava prohibida qualsevol beguda que no fos aigua.

¹¹⁶¹ Soler, Miguel (1998): *Ayer, cuando éramos jóvenes*. Ed. Ingrama, Inca, p. 208.

¹¹⁶² *Última Hora*, 7 de novembre de 1970, p. 14.

¹¹⁶³ El cofundador dels Beach Boys arribà a Mallorca no seduït per la tranquil·litat d'unes vacances a l'illa, sinó amb l'intenció de participar els cursos dels Mahasishi, al qual seguia des de que acompanyà a Rishikesh (Índia) als Beatles, Donovan i Mia Farrow. Així, Mike, com un més dels assistents al curs de Cala Millor al hotel Castell de Mar. Arribà a Mallorca el dissabte 26 de desembre de 1970 per incorporar-se tard al curset: “Aunque él llegó cuando ya las sesiones habían sido iniciadas, fue admitido. En cambio, muchachos españoles que acudieron casi al mismo tiempo fueron rehusados. Algunos pensaran que hubo favoritismo, pero no. Lo que ocurre es que Mike Love es ya un avanzado alumno del Maharishi” (*Última Hora*, 19 de gener de 1971, p. 9). Setmanes després, fou entrevistat per *Última Hora*, on explicava: “Aquí, en Cala Millor, he conocido a una chica con la que pronto me casaré” (*Ibidem*).

Teòricament, el curs havia d'acabar a gener de 1971. No obstant això, el gran èxit de la convocatòria fa que Maharishi decideixi allargar la seva estança a Mallorca i admetre més alumnes al curs: “El éxito ha superado todas las previsiones posibles”, informa el *Baleares*. “Tanto que se puede decir que la presencia del extraño personaje ha revolucionado las fórmulas de la industria turística de Cala Millor, hasta ahora dedicada única y exclusivamente a la clientela veraniega (...) En principio, el Hotel Castell de Mar abrió sus puertas en noviembre –por primera vez en la historia de Cala Millor– para acoger al hindú y sus doscientos seguidores. Pues bien, ahora mismo, el principio de febrero, son cuatro los hoteles abiertos en Cala Millor por encargo exclusivo del Maharishi (...) Las clases o sesiones se celebran en el amplio salón del Castell de Mar, que ya ha agotado su capacidad”¹¹⁶⁴.

Així doncs, a l'hotel Castell de Mar s'hi sumen l'Osiris, Playa de Moro i Bahía del Este, acollint aproximadament unes vuit-centes persones. L'èxit havia superat totes les expectatives i un representant comunica al *Baleares* que el guru allargaria els seus plans a Mallorca per l'any pròxim: “El Maharishi está encantado con Cala Millor, por su belleza y su tranquilidad. De momento, como se vé, ha decidido celebrar aquí todos sus cursillos de invierno y ya los está preparando para el año que viene”¹¹⁶⁵. Així, doncs, Maharishi Mahesh Yogi romandria a Cala Millor fins el 15 d'abril d'aquell 1971. L'esdeveniment fou seguit per periodistes de mig món, servint, paral·lelament, de gran impacte publicitari per Mallorca.

Tal com havia previst, el Maharishi tornà a Mallorca a principis de 1972 per celebrar un simposium internacional dirigit als professors de la Ciència de la Intel·ligència Creativa: els més de 2000 assistents (catedràtics de diferents universitats dels Estats Units i, en menor proporció, Europa) pagaven 700 pessetes diàries per participar a les meditacions. De la mateixa forma també es van portar tres equips de càmeres de televisió per enregistrar totes les explicacions i, després, enviar-les a les diferents universitats adherides al simposium¹¹⁶⁶. A *Última Hora* llegim: “Esta vez el Maharishi se ha traído cocineros propios por lo que los hoteles en donde se hospedan sus discípulos se limitan a proporcionar las instalaciones del hotel y la habitación –una por meditador– percibiendo por ello (según nuestras noticias) algo aproximado a 150 pesetas. De modo que las restantes 550 son para la organización de las meditaciones (...) Ignoramos los beneficios físicos o espirituales de estas sesiones, en lo que respecta a los alumnos”¹¹⁶⁷. Poques setmanes després, Miguel Soler escriu el següent article crític:

“Los hoteleros de Cala Millor, tras unas leves dudas, habían decidido aceptar las condiciones impuestas por la organización del Maharishi, bastante diferentes a las del año pasado. En esta ocasión, la única participación de los hoteles se reducía a facilitar las instalaciones y el servicio de dormitorios. De la comida, bebidas, etc, se cuidaban los de la “meditación”, es decir, los organizadores. Consiguientemente, el precio se

¹¹⁶⁴ *Baleares*, 4 de febrer de 1971, p. 16.

¹¹⁶⁵ *Ibidem*.

¹¹⁶⁶ *Baleares*, 11 de febrer de 1972, p. 13.

¹¹⁶⁷ *Última Hora*, 19 de gener de 1972, p. 15.

redujo bastante: 120 pesetas diarias por persona era lo estipulado por esos servicios. Mientras, la organización “Maharishi” percibía un total de 700 pesetas también diarias y por persona por “pensión completa” (meditación incluida). Si efectúan la correspondiente operación aritmética, observarán que descontando las ciento veinte pesetas, la citada organización se hacía con 580 pesetas de beneficio, y si esa cantidad se multiplica por dos mil personas, tendremos un total de UN MILLÓN CIEN MIL PESETAS DIARIAS a las que, en plan pesimistas, podríamos descontarle la mitad como gastos de la organización, dejando el beneficio en 550.000 pesetas diarias, y tras multiplicarlas por treinta días, tendremos un beneficio –siempre según esos cálculos a voleo que nosotros hacemos– de DIECISEIS MILLONES DE PESETAS mensuales. Y la verdad, no es que a nosotros nos parezca mal el negocio. Ni mucho menos. Es promoción para la isla, al fin y al cabo y, en cierto modo, algún beneficio deben haber obtenido los hoteleros de Cala Millor cuando accedieron. Claro que, nos parece bien siempre y cuando esas grandes sumas de pesetas se queden en la isla, en España y la citada organización pague a Hacienda, como cualquier hijo de vecino, sus correspondientes impuestos”¹¹⁶⁸.

Tot i haver portat més gent, aquesta nova visita no va contar amb la forta difusió mediàtica havia tingut amb l’any anterior. “Este año apenas han aparecido un par de notas perdidas en rincones poco cotizados de esos mismos diarios comunicando que, de nuevo, estaba en Mallorca. E incluso es posible que en muchos de los citados rotativos ni siquiera se haya dado la noticia por considerarla poco interesante o por ignorarla”¹¹⁶⁹. La seva estada, no obstant, es va acurçar considerablement: “Algo debe haber ocurrido en la sede de la organización Maharishi por cuanto se nos comunica que, teniendo prevista su estancia en Mallorca hasta finales de marzo (...) los organizadores de la Meditación Trascendental han comunicado a las direcciones de los hoteles que han adelantado la finalización del contrato en más de un mes. Según parece, había una cláusula en ese compromiso que les permitía efectuar esta anulación, avisando tres semanas antes de la fecha prevista”¹¹⁷⁰.

A l’única entrevista que va contestar, el guru afirmava a les pàgines del *Baleares* que la seva marxa precipitada era provocada pel soroll: “Teníamos previsto acabar las clases más adelante, pero hace unas semanas que decidimos dar por finalizados los cursos en Mallorca (...) Probablemente nos trasladaremos al sur de Italia o algún lugar tranquilo. Sabe usted que nosotros hemos venido a meditar y, para meditar, se necesita, ante todo, silencio (...) En realidad no es que nos marchemos. Ocurre que los ruidos nos echan de aquí. Están abriendo calles, construyendo hoteles a tan solo unos pocos metros del que nosotros ocupamos y resulta materialmente imposible concentrarse”¹¹⁷¹.

Aquest nou pas de Maharishi per l’illa va donar peu també una curiosa notícia, on se’l relacionava amb la compra d’un hotel a Cales de Mallorca. Miguel Soler escrivia: “Nos llegan noticias –como suele decirse, de fuentes bien informadas– en el

¹¹⁶⁸ *Última Hora*, 7 de febrer de 1972, p. 5.

¹¹⁶⁹ *Ibidem*.

¹¹⁷⁰ *Ib.*

¹¹⁷¹ *Baleares*, 11 febrer de 1972, p. 13.

sentido de que esta misma organización ha adquirido o va adquirir un hotel isleño situado en la zona de Calas de Mallorca, allá por Porto Colom. Se trata de un bonito hotel con capacidad para trescientas personas que permanecía cerrado por haber quebrado el pasado año. Ignoramos si esta adquisición la hacen el Maharishi y compañía con fines puramente turísticos o si el citado hotel (...) estará dedicado exclusivamente a reuniones y conferencias “trascendentales”. O tal vez ambas cosas. En fin, ya se sabrá. De lo que se trata, en definitiva es: hotel mallorquín que pasa a manos extranjeras”¹¹⁷².

La relació entre el guru i Mallorca es podia haver perllongat amb una hipotètica tercera visita a l’any 1972 que, al final, no es va produir: “Nos llega la noticia de que va a volver, porque, en Italia, hay más ruido aún y porque en Cala Millor se está mejor. Y es más barato. Así lo han manifestado a algunos de los que han seguido sus cursos y residen en Mallorca. Su regreso a nuestra isla será en noviembre y, probablemente, ocuparán en su totalidad tres hoteles de la citada zona”, informava *Última Hora*¹¹⁷³.

John Lennon (1971)

La visita de John Lennon a qualsevol lloc del món ja era notícia en si mateixa, però els dies que l’ex-Beatle va passar a Mallorca van fer córrer autèntics rius de tinta i no precisament per la celebració de cap concert o qualsevol cosa que tingués a veure, per poc que fos, amb la música. Els incidents viscuts entre abril i maig de 1971 van fer que Mallorca aparegués a la portada de diaris i magazines de mig món; certament, el matrimoni format pel músic i la seva esposa, l’artista conceptual japonesa Yoko Ono, era un dels més famosos del planeta al haver estat protagonistes de nombrosos escàndols públics.

La relació de Lennon amb Mallorca és ambigua i confusa: és difícil datar el primer cop que el músic de Liverpool trepitjà Mallorca, tot i que algunes fonts afirmen que hi hauria dues primeres visites, a desembre de 1969¹¹⁷⁴ i desembre-gener de 1970¹¹⁷⁵: el manacorí Cosme Pila afirmà l’any 2000 que va compartir els cursets de Meditació Transcendental del Maharishi Mahesh Yogi amb l’ex-Beatle. No obstant, aquesta informació es podria qüestionar des de dos punts. Per una banda, no existeix cap testimoni gràfic de l’arribada de la parella a ambdós casos; ni tan sol els mitjans mallorquins recullen cap crònica o notícia on s’informi d’aquesta hipotètica arribada. Les distintes cròniques que es van fer sobre la visita del Maharishi a Mallorca a finals de 1970 i principis de 1971 en cap cas ens parlen de la presència de l’ex-Beatle, però sí d’artistes com Mike Love, component dels Beach Boys.

Però d’altra banda també sembla incoherent que, precisament, Lennon vingués a Mallorca per acudir a un dels cursets del guru Maharishi. El músic, que al igual que la

¹¹⁷² *Última Hora*, 7 de febrer de 1972, p. 5.

¹¹⁷³ *Última Hora*, 22 d’agost de 1972, p. 8.

¹¹⁷⁴ *Brisas*, núm. 712, 9 de desembre de 2000, p. 9.

¹¹⁷⁵ Vallés, Matías: *Mallorca, siglo XX: un destino obligado*. Ed. Editora Balear, Palma, 2001, p. 217.

resta de Beatles havia acompanyat al Maharishi a la ciutat de Rishikesh l'any 1968, havia observat certs comportaments de l'hindú que van provocar un enfrontament directe amb Lennon. Aquella frega va motivar a Lennon a escriure una nova cançó – “Maharishi” – abans d'anar-se'n de l'Índia, on criticava obertament al líder espiritual: de tornada a Londres, quan es disposava a enregistrar-la, fou pressionat per George Harrison per canviar el seu títol i lletra, donant lloc a “Sexy Sadie”, publicada a l'emblemàtic disc homònim –també conegut com *White Album*– l'any 1968. Des d'aleshores, el músic havia mantingut una actitud crítica front al Maharishi i s'havia deslligat per complet de la Meditació Transcendental; per això, no tindria cap tipus de sentit que el músic es traslladés a Mallorca per seguir un curset de meditació d'aquestes característiques.

Com dèiem, la visita de Lennon a Mallorca l'any 1971 no va tenir cap relació amb la música, sinó més aviat per raons familiars: seguir el rastre de la filla de l'anterior matrimoni de Yoko Ono, Kyoko Cox. La relació entre el Yoko i el nord-americà Anthony Cox era conflictiva: “Con su segundo marido, Tony Cox, Yoko Ono tuvo una hija en 1963, de nombre Kyoko”, llegim a un article, àcid i demonitzant, de Matías Uribe. “Una niña infortunada: la madre quiso abortar y al año de nacer la abandonó, dejándola en manos de su marido. En las contadas ocasiones en la que la volvió a ver o la tuvo en su cargo, no le prestó la menor atención, ocupada como estaba en sus extravagantes “performances”. Según reveló en 1988 Albert Goldman en su biografía *Las vidas de Lennon*, la pequeña Kyoko (...) se convirtió en tal estorbo para su madre que buscó ansiosamente, sin éxito, que alguien la adoptara. En 1969, tras el divorcio, Yoko perdió la custodia de su hija a favor de su marido (...) Tipo poco fiable, el tal Cox: estudiante de arte apegado al círculo vanguardista de Lamonte Young, era en realidad un delincuente, traficante de drogas, tímido y criminal de los bajos fondos neoyorkinos que tenía tratos con la mafia”¹¹⁷⁶. El matrimoni Lennon havia contractat una sèrie de detectius que cerquessin el lloc on residia el matrimoni Cox amb la nina. “El meu ex-marit se'n va portar lluny a Kyoko”, afirmava la pròpia Yoko, a una entrevista per la revista *Playboy*. “Allò va ser un cas de segrest per part del pare, i volíem que ella tornés amb nosaltres (...) Teníem, doncs, detectius privats que seguien el rastre de Kyoko”¹¹⁷⁷.

Els detectius localitzaren a Anthony Cox a Cales de Mallorca, lloc on residia juntament la seva nova esposa, Melissa, i la nina Kyoko: és aquí comença, doncs, una intensa història d'enfrontaments, detencions, judicis amb l'illa de Mallorca d'escenari. “Va ser el típic cas de home que es sent un ‘macho’”, confessava el propi John Lennon a una de les darreres entrevistes que va concedir. “La seva actitud era: “T’has quedat amb la meva dona, però no te’n duràs la meva filla”. Dins d'aquesta batalla, Yoko i la nina van ser totalment oblidades. Era com un duel”¹¹⁷⁸.

L'inici d'aquesta història comença matrimoni Lennon arribà a Mallorca el capvespre del 19 d'abril de 1971 amb una avioneta privada:

¹¹⁷⁶ Suplement dominical *El Heraldo*, 9 de gener de 2005, núm. 47.

¹¹⁷⁷ *Playboy*, núm. gener de 1981, p. 96-98.

¹¹⁷⁸ *Ibidem*.

“Ya al anochecer, se produjo en Son San Juan una sorprendente llegada. Procedente de París, aterrizó una avioneta de alquiler, para seis plazas y dos tripulantes, a cuyo bordo, además de los pilotos, viajaban cuatro pasajeros. Dos parejas. Una de ellas era, nada menos, la que formaban John Lennon y Yoko Ono (...) Lennon y sus compañeros, tripulantes incluidos, subieron rápidamente a un par de coches que, al parecer, estaban esperándoles. Se perdió su pista, por desgracia. La avioneta quedó en Son San Juan, habiendo señalado su despegue para mañana, hora no precisada, rumbo a Argel. Claro que esto puede ser una treta para despistar y emprender el vuelo en cualquier momento”¹¹⁷⁹.

El fet de que una personalitat tan coneguda com John Lennon arribés a Mallorca no fou un detall que precisament passés desapercbut. La parella, viatjà de seguida cap a Cala Murada, on s'allotjaren a l'Hotel América¹¹⁸⁰. Es desconeixien les raons per les quals l'ex-Beatle era a Mallorca, però ben aviat es descartà que fos per acudir als seminaris de Meditació Transcendental del Maharishi:

“Aunque no descartamos la posibilidad, por cuanto se sabe que los Beatles fueron los grandes impulsores del Maharishi, con el impacto publicitario de seguir uno de sus cursos, nos parecía ya de antemano que el viaje no tenía relación con la presencia del filósofo hindú. Recientemente, en publicaciones de todo el mundo, han aparecido manifestaciones precisamente de Lennon poniendo por los suelos la conducta moral del Maharishi. Por eso, ya de principio nos extrañó que ahora acudiera a verle, cosa que no ha ocurrido”¹¹⁸¹.

El clima d'incertesa fa que es comenci a especular amb diferents teories que explicassin la presència del músic anglès a l'illa com, per exemple, possibles negocis immobiliaris a una urbanització de Cala Murada¹¹⁸². Tot i que errant, el periodista Pep Best fou el primer en mencionar possibles raons familiars des de les pàgines del *Baleares*: “Parece ser que la presencia del matrimonio Lennon en Mallorca tampoco tiene nada que ver con la supuesta presencia en la isla del hijo tenido por Yoko Ono en su primer matrimonio (...) Simplemente, cuestión de negocios. Es, insistimos, lo más probable”¹¹⁸³.

Poc o res es sap d'allò que va fer el matrimoni entre els dies 19 i 20 d'abril: s'especula amb la possibilitat de que John i Yoko s'haguessin entrevistat amb el detectiu privat que havia esbrinat la localització de Kyoko Cox. El que es sap segur és que, a tot moment, van aconseguir burlar a tots els periodistes i informadors fins fer-los

¹¹⁷⁹ *Baleares*, 20 d'abril de 1971, p. 16. Altres fonts, com *Diario de Mallorca*, afirmen que la parella arribava procedent de Londres, via Madrid (*Diario de Mallorca*, 23 d'abril de 1971, p. 9).

¹¹⁸⁰ *Baleares*, 22 d'abril de 1971, p. 16.

¹¹⁸¹ *Ibidem*.

¹¹⁸² *Ib.*

¹¹⁸³ *Ib.*

pensar que havien abandonat l'illa; per això, la matinada del dimecres 21, l'avioneta que els havia portat a Mallorca va partir amb destinació a Argel. “Exactamente a las dos de la madrugada, despegó la avioneta en la que llegara John Lennon, Yoko Ono y otras dos personas no identificadas. Tenía que ser así, de improviso y a la mala hora para poder burlar a los informadores que estaban buscándolos”¹¹⁸⁴. Informacions posteriors confirmen que tot allò fou una estratègia per tal de despistar a la premsa i poder agafar un altre vol, el matí de dia 21, amb destinació a Madrid: “Le perdimos la pista fue cuando despegó la avioneta que le había conducido a Palma. Efectivamente, aquella voló hacia Argel, pero no iba a bordo ni el beatle ni su mujer japonesa. La pareja había tomado de buena mañana el avion hacia Madrid”¹¹⁸⁵. A la capital espanyola, John fou sorprès per la premsa. “En Mallorca tengo asuntos de negocios y, además, he de ver a mi hija”, declarà¹¹⁸⁶. El matrimoni tornà a Mallorca el vespre del dimecres 21 d'abril, deixant totalment desconcertats als periodistes illencs: “Nos va a volver locos el John Lennon con su ir y venir. Tanto que se hace preciso una explicación (...) ¿Qué clase de negocios tiene en Palma? ¿Dónde y con quien vive su vástago residente en Mallorca? Son preguntas que nos gustaría aclarar. Pero el famoso músico, ni quienes le acompañan, parecen dispuestos a dar facilidades”¹¹⁸⁷.

A l'aeroport de Son Sant Joan, els esperaven l'empresari discogràfic Rafael Gil i el locutor Miguel Soler. Aquest darrer, narra de la següent forma la nova arribada del famós matrimoni a Palma:

“Rafael Gil formaba parte del equipo ejecutivo de EMI-Odeon. Su perfecto dominio del inglés y su gran intuición musical lo había llevado a ocupar un cargo de cierta responsabilidad en el departamento internacional de dicha compañía. Rafael me telefoneó para decirme que se disponía a desplazarse a Palma solicitando mi colaboración para una serie de gestiones que debía realizar. Las gestiones de Gil en la isla se concretaban en recibir personalmente en el aeropuerto palmesano a John Lennon y Yoko Ono y acompañarlos al Hotel Meliá en el que habían reservado alojamiento (...) Yo, que al fin me había podido comprar un coche, iba a participar en el recibimiento. Mucho antes de la llegada a Palma del avión, ya estábamos ante las puertas por donde debían desembarcar los viajeros procedentes del extranjero. En aquellos tiempos, la aduana era un requisito indispensable, por lo que el músico y su esposa tuvieron que abrir de par en par las maletas (...) Afortunadamente en el equipaje no había nada que declarar, por lo que Yoko y John aparecieron ante nosotros. Rafael Gil se presentó, me presentó y la pareja nos saludó amable pero fríamente. ¿Acaso podíamos esperar que nos besaran? Nos metimos en el coche y emprendimos el camino hacia el hotel (...) Me pregunté cual sería su impresión viajando en mi modesto Renault, ellos que, entre otros vehículos, eran poseedores de un espectacular Rolls Royce”¹¹⁸⁸

¹¹⁸⁴ *Ib.* Mitjançant posteriors informacions s'ha d'afegir que les dues persones sense identificar (Richter i Lozano) serien, segons *Diario de Mallorca*, “su secretario particular y el representante de sus intereses en España” (*Diario de Mallorca*, 23 d'abril de 1971, p. 9).

¹¹⁸⁵ *Baleares*, 23 d'abril de 1971, p. 16.

¹¹⁸⁶ *Ibidem.*

¹¹⁸⁷ *Ib.*

¹¹⁸⁸ Soler, Miguel (1998): *Ayer, cuando éramos jóvenes*. Ed. Ingrama, Inca, pp. 206-207 .

Arribats a l'Hotel Melià, on es van inscriure amb el nom de “Mr. & Mrs. Smith” a l'hotel¹¹⁸⁹ per tal de no aixecar sospites, deixaren al seu personal instruccions molt precises: “Y una orden tajante a los servicios responsables del hotel: que no se les molestara para nada, lo que significaba no pasarles tampoco ninguna llamada telefónica”¹¹⁹⁰. La parella va romandre tancada dins de la seva habitació –una suite nupcial– pràcticament vint-i-quatre hores: “Prácticamente se encerraron en ellas no más llegar al hotel, habiéndose incluso hecho servir el almuerzo en las mismas”, escrivia Pep Best¹¹⁹¹. Des de les pàgines *Baleares* s'informava de l'estranya conducta del matrimoni: “Ni él ni su compañera han salido de la habitación. No es rara esta conducta en la pareja. Se sabe de hoteles donde han permanecido hasta cuatro días sin asomarse tan siquiera al pasillo. Durante el día les fueron servidas las comidas normales, siempre a la habitación, así como algunos cafés. Y dieron, además, esta orden que está escrita en la centralita telefónica del Meliá: “No pasen llamadas telefónicas, sobre todo de periodistas”¹¹⁹².

Finalment, el vespre del dijous 22 la parella va sortir de l'habitació per anar a sopar a El Patio, un dels restaurants més populars de la plaça Gomila: “La pareja salió por fin de su habitación del Hotel Meliá, cuando se cumplían casi 24 horas de su llegada. John y Yoko, acompañados del secretario personal de ambos –un americano llamado Richter– y el señor Lozano, personaje que no ha querido desvelar su relación con la pareja, se dirigieron al restaurante El Patio, donde cenaron. La pareja estuvo simpática con todo el mundo (...) Del restaurante de la plaza Gomila, salieron pasada la medianoche, todos de buen humor. Regresaron al hotel, donde dejaron aviso para salir a las nueve de la mañana de ayer”¹¹⁹³.

El matí del divendres 23, el matrimoni, acompanyat per dues persones més, parteix de l'hotel Melià en direcció cap a Manacor: d'allà, es desviaren cap a la guarderia de Calas de Mallorca, on hi havia la nina Kyoko. A les 13:00 h. el matrimoni se'n portà la nina sense el consentiment de les responsables de la guarderia ni del matrimoni Cox. “John Lennon y Yoko Ono, madre de la criatura, habían llegado efectivamente a Calas de Mallorca llevándose consigo a la pequeña Kyoko, un poco a la fuerza y sin consentimiento del matrimonio Cox. Desde un principio, éstos temieron que la verdadera intención de los Lennon fuera sacar de España a la pequeña Kyoko, por lo cual también se alertó a los servicios de policía del aeropuerto”, llegim a *Diario de Mallorca*¹¹⁹⁴. Per la seva part, el diari *Baleares* narrava la notícia de la següent forma: “Ayer, sobre la una de la tarde, Kioko se hallaba en una guardería infantil de Calas de Mallorca. En este momento, personas que no han sido identificadas (según la denuncia)

¹¹⁸⁹ *Baleares*, 22 d'abril de 1971, p. 16.

¹¹⁹⁰ *Diario de Mallorca*, 23 d'abril de 1971, p. 9.

¹¹⁹¹ *Ibidem*.

¹¹⁹² *Baleares*, 23 d'abril de 1971, p. 16.

¹¹⁹³ *Baleares*, 24 d'abril de 1971, p. 18.

¹¹⁹⁴ *Diario de Mallorca*, d'24 d'abril de 1971, p. 9.

se llevaron a viva fuerza a la niña, sin hacer caso de las protestas de la celadora de la guardería (...) Lo más convincente entre las versiones que nos han llegado es que John y Yoko habían llegado a Mallorca con el fin de establecer negociaciones con Anthony Cox y llevarse a la niña, caso de llegar a un acuerdo. La pareja estaba dispuesta a aceptar toda clase de condiciones, incluso las de orden económico. Pero parece que el padre no aceptó razonamientos y Yoko se salió por la tremenda”¹¹⁹⁵.

El personal de la guardería avisà al pare de la nina, que tot d’una efectuà una denuncia de rapte a la comandància de la Guàrdia Civil de Porto Colom; aquesta, en col·laboració de la Brigada de Investigación Criminal de Palma (BIC), activà un gran desplegament per evitar la fugida del músic, “especialmente en el aeropuerto, donde cabía la posibilidad de que Lennon tuviera a punto su avión privado”¹¹⁹⁶. Mentre, el cotxe on anava el matrimoni sofreix un contratemps mentre es dirigia a Palma: “Las prisas y el desconocimiento de la carretera son malas compañeras de viaje, y el vehículo sufre un pequeño accidente, por suerte sin consecuencias”¹¹⁹⁷. Abans de les 15:00 h. ja havien tornat a l’Hotel Melià on van romandre tancats. Aquí fou quan començaren a fer-se visibles els primers moments de nervis i incertesa: “Los señores Richter y Lozano iban y venían. Compareció también el vicecónsul británico –J.G. Joyce– quien permaneció largo rato en la habitación de la pareja”¹¹⁹⁸.

Poc després arribava a l’Hotel Melià una patrulla de la BIC formada per tres agents per efectuar la detenció del matrimoni. Un dels policies, Miguel Boñola, fou l’encarregat de comunicar-los l’ordre d’arrest: “Yo era el único que sabía inglés, por lo que fui quien habló con ellos. Fue una actuación discreta, no los esposamos. Los llevamos a la Jefatura para declarar. Su comportamiento fue fenomenal. Estuvieron súper correctos y mostraron una educación extrema en todo momento. Entendían perfectamente que los hubiéramos detenido”, assegurava Boñola a una entrevista radiofònica¹¹⁹⁹.

A les 17 h. d’aquell divendres, John i Yoko, acompanyats per Kyoko, surten en direcció a la Comissaria de Policia de Palma, on entraren poc després d’haver fet una aturada al Bar Formentor: “Un periodista se enteró enseguida y me lo encontré haciendo guardia cuando salíamos de la comisaría, tras tomarles declaración, para ir al juzgado”, relatà Boñola. “Me pidió que les llevara a tomar algo para que le diera tiempo a hacer las fotos. Así que acabamos todos, John Lennon, Yoko Ono, la niña y yo tomando café con leche en el bar Formentor. Recuerdo su educación extrema y el trato súper correcto que tuvieron hacia nosotros (...) Estuve todo el tiempo con ellos (...) Yo intentaba normalizar la situación y me dedicaba a entretener a la niña. Me impactó mucho lo inteligente que era para tener siete años”¹²⁰⁰.

¹¹⁹⁵ *Baleares*, 24 d’abril de 1971, p. 18.

¹¹⁹⁶ *Ibidem*.

¹¹⁹⁷ *Brisas*, núm. 712, 9 de desembre de 2000, p. 8.

¹¹⁹⁸ *Baleares*, 24 d’abril de 1971, p. 18

¹¹⁹⁹ *Asuntos Propios*, RNE, programa emès el dia 11 d’abril de 2011.

¹²⁰⁰ *Ibidem*.

Després del seu pas per la Comissaria van ser remesos al Jutjat de Guardia a les 20:00 h., on se'ls retiraren els passaports per tal d'evitar una risc de fuga. Aleshores, el vicecònsol britànic a les Balears, J.G. Joyce, va sortir en defensa de la parella fent les primeres declaracions oficials de la versió dels Lennon sobre l'incident:

“El padre de la niña ha presentado una denuncia que no alcanzo a comprender. No tiene bajo tutela a la niña, ya que ello no quedó determinado al divorciarse de Yoko Ono, estando pendiente de un proceso posterior. John Lennon y su esposa están sorprendidos de que se les acuse de rapto. Ellos se llevaron a la niña para que diera un paseo por Palma y de paso comprarle algunos regalos. Cuando estuvieron en el hotel se dieron cuenta que la pequeña tenía algo de fiebre y avisaron un médico que la estaba reconociendo cuando llegó la policía... ¿Esta es forma de comportarse en unos raptos? Pero el padre presentó una denuncia y la Justicia, lógicamente, ha de actuar”¹²⁰¹.

Nombrosos periodistes van concentrar-se davant dels jutjats de Palma: la notícia havia esclatat i ja se'n parlava per tot arreu. “La noticia de la detención del matrimonio Lennon produjo que los teléfonos de Policía y del Juzgado estuvieron bloqueados durante largo tiempo debido a la intensidad de las llamadas que se sucedían desde diversos lugares de Europa, incluso de Rusia”, escribia Pep Best¹²⁰². A les 2:00 h. del dia 24 d'abril, John i Yoko seguien a l'interior dels jutjats, amb presència de Anthony Cox, J.G. Joyce i alguns dels testimonis que van veure a la parella a Cala Murada. Part de l'espera, John i Yoko la van haver de fer als calabossos, mentre es prenia declaració al matrimoni Cox¹²⁰³. La resolució fou la següent: “El sumario instruido será remitido al Juzgado de Manacor, en cuyo término judicial se cometió el supuesto delito, cuyo titular resolverá en definitiva”¹²⁰⁴. El jutge també havia decretat que cada dues setmanes havien de presentar-se als jutjats de Manacor. Dins d'aquest procés, Yoko Ono afirmà anys després: “El jutge va fer una cosa poc sensata. Va portar a la nina dins d'una habitació i li demanà amb qui volia anar-se'n. Per suposat, ella va dir que amb Tony. Kyoko estava atemorida”¹²⁰⁵.

Després de set hores, el primer en abandonar els jutjats, fou un somrient Anthony Cox a les 3:00 h, amb la nina sobre les seves espatlles i acompanyat per la seva dona, Melissa. Només un quart d'hora després sortien John i Yoko acompanyats per Joyce: “En sus semblantes se dibujaba cierta contrariedad. Ambos aparecían

¹²⁰¹ *Baleares*, 24 d'abril de 1971, p. 18. Miguel Soler al seu llibre desmenteix que la nina tingués febre. Segons la seva versió, Kyoko Cox “estaba aquejada de un fuerte cólico como consecuencia del empacho de pasteles que se había atizado” (Soler, Miguel: *Ayer, cuando éramos jóvenes*. Ed. Ingrams, Inca, 1998, p. 208).

¹²⁰² *Diario de Mallorca*, 25 d'abril de 1971, p. 8.

¹²⁰³ Matias Uribe ho afirma al seu article d'*El Heraldo*: “Tras cuatro horas en el calabozo, pasaron ante un juez” (Suplement dominical *El Heraldo*, 9 de gener de 2005, núm. 47).

¹²⁰⁴ *Baleares*, 24 d'abril de 1971, p. 18.

¹²⁰⁵ *Playboy*, núm. gener de 1981, p. 96-98.

profundamente compungidos”, llegim a *Diario de Mallorca*¹²⁰⁶. Es dirigiren a casa de Joyce, on passaren una hora més: “Se supone que invirtieron ese tiempo en llamadas telefónicas”, especificava el *Baleares*¹²⁰⁷.

A les 5:00 h. de la matinada, els Lennon arriben a la suite del Melià, on es tanquen fins l’horabaixa del dia 24. “Durante todo el día (...) llegaron periodistas, los más destacados reporteros de la prensa británica; llegaron abogados, personajes que se llaman ejecutivos, managers, etc”¹²⁰⁸. Aquella jornada, els rotatius van treure literalment fum: l’escàndol del matrimoni apareixia en primera plana dels principals diaris mallorquins però, també, dels nacionals i internacionals. El *Baleares* afirmava en portada que John Lennon havia estat detingut a Palma acusat del rapte d’una nina, mentre que el *Diario de Mallorca* titulava la notícia “Bomba mundial desde Mallorca: John Lennon, ante el juez”¹²⁰⁹. L’illa estava a la boca de mig món: existia la consciència que, paral·lelament, era un boníssim impacte publicitari: “Menos mal que, de todo ésto, Mallorca ha salido ganando una publicidad que no se puede valorar en libras esterlinas”¹²¹⁰.

Tal era l’expectació que es va fer precís emetre un comunicat oficial per part del matrimoni: l’encarregat de fer-ho fou Leslie Perrin, gerent de publicitat i cap de relacions públiques dels Beatles. Arribà a Palma a primera hora de l’horabaixa del 24 d’abril, amb una avioneta privada des de Londres: una vegada arribat a l’illa, Perrin redactà conjuntament amb el seu secretari un comunicat oficial, que fou llegit a les 18:00 h. al saló d’actes de l’Hotel Melià. La roda de premsa, absolutament estibada de periodistes, estava encapçalada per una taula on, apart de Perri, hi havia “cuatro señores que éste nos presentó como “abogados de Mr. y Mrs. Lennon”. Reconocimos al secretario personal, señor Richter, y al abogado español, señor Lozano. Los otros eran recién llegados”¹²¹¹.

El comunicat no diferia en absolut de la versió que J.G. Joyce havia ofert el dia anterior. “Nunca hubo intención de raptarla, ni de causar el menor daño a Kioko”, digué Perrin. “Todo lo ocurrido responde al deseo de una madre de estar con su hija”¹²¹². Acabada la roda de premsa, Perrin comunicà als periodistes que el matrimoni estaria dispost a sortir de la seva cambra per ser fotografiat amb l’única condició de que no se’ls formulés cap pregunta. “Dicho y hecho. Silenciosamente, tímidamente, Yoko y John comparecieron cogidos de la mano. Ella, con un vestido liviano, de seda, muy seria y como si recién hubiese llorado; John sonreía y miraba al grupo como si buscara algún

¹²⁰⁶ *Diario de Mallorca*, 24 d’abril de 1971, p. 9.

¹²⁰⁷ *Baleares*, 25 d’abril de 1971, p. 24.

¹²⁰⁸ *Ibidem*.

¹²⁰⁹ *Diario de Mallorca*, 24 d’abril de 1971, p. 9.

¹²¹⁰ *Baleares*, 25 d’abril de 1971, p. 25.

¹²¹¹ *Ibidem*.

¹²¹² *Ib.*

conocido. Tomaron asiento frente a los fotógrafos, sin despegar los labios, sin soltar sus manos”¹²¹³. Acte seguit, pujaren de nou a la suite per, poc després, tornar a baixar a la recepció, pagar la factura de la seva estada i finalment dirigir-se a l’aeroport de Son Sant Joan per agafar a les 21 h. un vol d’Air-France en direcció a París¹²¹⁴.

John i Yoko tornaren a Mallorca el capvespre del 3 de maig acompanyats pel mànager Allan Klein per acudir al judici que es celebraria a Manacor. Novament envoltats pel misteri, aquest cop s’allotjaren a l’hotel Son Vida, on novament deixaren instruccions a la recepció de l’hotel: “Terminantemente prohibido pasar comunicaciones a la habitación”¹²¹⁵. El dimecres dia 5 van reunir-se a la seva pròpia habitació amb els seus advocats: no van sortir d’ella en tota la jornada. El dia següent acudiren als Jutjats de Manacor, tot i no haver estat citats pel jutge: “Entonces se pueden preguntar ustedes y nos preguntamos nosotros, ¿para qué han vuelto a Mallorca el ex Beatle y la japonesita? Quizás para tratar de arreglar con el señor Cox el asunto de la tutela de la pequeña”¹²¹⁶. Aquell mateix dia, Anthony Cox fa el seu primer comunicat oficial a la premsa: “Estamos aquí por un acto rutinario. No ha sucedido nada desagradable y no guardo rencor a los Lennon. Lo que mi esposa y yo deseamos es el bienestar de la niña”¹²¹⁷. Sembla que Cox va retirar la denuncia feta el 23 d’abril. “Ello, naturalmente, no le pudo ser concedido por cuanto las leyes españolas prevén en todos los casos la persecución del responsable de un delito cometido contra terceros”, apuntava el *Baleares*¹²¹⁸.

Aquell mateix dia, ambdues famílies, acompanyades pels seus respectius advocats, es reuniren a la terrassa de l’hotel Son Vida per tal d’arribar a un acord sobre la nina: entre ells s’hi trobava el mallorquí José Luis Piña, que va substituir a l’advocat Lozano. La premsa recull l’acord el dia següent: “En Son Vida, los sres. Cox fueron recibidos por los sres. Lennon. Conversaron largamente en la habitación estos últimos, y en franca camaradería bajaron al comedor para el almuerzo. Las dos parejas estuvieron siempre acompañadas por Allan Klein”¹²¹⁹. La reconciliació semblava un fet. “Está arreglado”, confirmava Allan Klein a la premsa. “Las dos familias han llegado a un acuerdo”¹²²⁰. No obstant, aquesta reconciliació fou efímera, perquè acabaren la jornada novament enfrontats: “Puede ser que en el momento de la despedida los dos matrimonios se enfadaran otra vez y donde había paz se reorganizase la guerra”¹²²¹. Les causes d’aquest nou enfrontament són recollides per *Diario de Mallorca*:

¹²¹³ *Baleares*, 25 d’abril de 1971, p. 25.

¹²¹⁴ *Ibidem*.

¹²¹⁵ *Baleares*, 6 de maig de 1971, p. 24.

¹²¹⁶ *Ibidem*.

¹²¹⁷ *Baleares*, 7 de maig de 1971, p. 16.

¹²¹⁸ *Ibidem*.

¹²¹⁹ *Baleares*, 8 de maig de 1971, p. 18.

¹²²⁰ *Ibidem*.

¹²²¹ *Ib.*

“El matrimonio Lennon hizo una propuesta a los esposos Cox. Los Lennon, por otra parte, querían una respuesta rápida. De lo contrario (...) darían por concluido todo intento de avenencia y abandonarían Mallorca dentro de las próximas veinticuatro horas para “atacar” desde otro “frente” (...) Al principio, parecía existir cierto entendimiento, pero finalmente las negociaciones fracasaron. Al parecer, la oferta de John Lennon y Yoko Ono a los esposos Cox era la de repartirse la custodia de la pequeña cuidando ellos de su educación. Según nuestras noticias, también les fue ofrecida cierta cantidad de dinero. Tras reflexionar sobre la oferta de los Lennon, Anthony y Melinda Cox, dijeron NO a todo”¹²²².

El matrimoni abandonà novament Mallorca, però John va fer unes breus declaracions on deixava clara la seva intenció de tornar: “Si el juez no me dispensa de ello, tendré que volver. No es un sacrificio. Quiero cumplir, y Mallorca está cerca de mi casa. Solamente a dos horas de avión”¹²²³. John Lennon arribà a Son Sant Joan per agafar un vol cap a Londres a les 14:40 h, però es va trobar amb problemes a l’hora de marxar: havia oblidat el seu passaport a l’habitació de l’hotel:

“John Lennon, visiblemente preocupado, busca entre las prendas que contiene la bolsa de viaje su pasaporte. Su esposa Yoko Ono, y el representante de la casa discográfica –Allan Klein– que le acompañan le observan. Finalmente todo se resolvió favorablemente, aún sin aparecer el documento, y el matrimonio pudo abandonar el aeropuerto (...) Parecía que el ex-Beatle tendría que postergar su viaje, cuando se le autorizó embarcar en el jet que les trasladaría a Londres. John Lennon agradeció las facilidades dadas por los funcionarios de la Policía con algunos “vivas a España”¹²²⁴.

John Lennon tornà a Mallorca l’horabaixa del 17 de maig: havia arribat a les 15.30 h. en un vol d’Iberia procedent de Barcelona, després de haver passat uns dies a Cannes (França). Acompanyat per Yoko, va marxar cap a l’Hotel Son Vida per citar-se amb Peter Howard, director general de la companyia Apple i de la qual Lennon era copropietari. Es tancaren tot dins la suite, deixant les mateixes instruccions de sempre: no ser molestat¹²²⁵. Al no ser requerits pel jutge, el ex-Beatle i la seva esposa passaren bona part del dia 18 passejant per Palma, mostrant-se amables amb la premsa i els curiosos que els envoltaven:

“La pareja tomó el sol por la mañana en Son Vida: bajaron a Palma para almorzar y llegaron al Club Náutico, donde pasearon por las terrazas, observaron los yates y, por fin, comieron. John estaba de lo más feliz y dicharachero. Yoko, por el contrario,

¹²²² *Diario de Mallorca*, 9 de maig de 1971, p. 8.

¹²²³ *Baleares*, 8 de maig de 1971, p. 18.

¹²²⁴ *Diario de Mallorca*, 9 de maig de 1971, p. 8.

¹²²⁵ *Baleares*, 18 de maig de 1971, p. 17.

parecía triste. John vio un barco muy bonito, con bandera inglesa, y dijo que quería comprarlo. Nunca se sabe si habla en broma o en serio. Dijo: “Vamos a comprar este barco”. Pero el barco no estaba en venta y el capitán del mismo casi se enfadó. No dejó que Lennon pisara la cubierta”¹²²⁶.

Lennon també va tenir temps per fer declaracions a la premsa: “He de preparar un disco (...) Mientras no se acabe todo esto, no puedo empezar a trabajar. He de resolver todo este problema o de lo contrario he de estar todo el tiempo de vacaciones, atento a mi obligación de aparecer por aquí cada dos semanas”¹²²⁷. Per l’horabaixa, el matrimoni tornà a l’hotel per, poc després, partir definitivament de l’illa: mai més es tornaria a trepitjar-la.

Pocs mesos després es va arribar una solució que, segons Matías Uribe, passà per un suborn del manager Allan Klein d’un funcionari palmesà “para que cambiase la confesión inicial del secuestro, edulcorando la acción”¹²²⁸. Tres mesos després, a agost, es celebrà una nova vista judicial a les Illes Verges (Estats Units), lloc on s’havia fet efectiu el divorci entre Cox i Ono, per arribar a un acord: Yoko rebria la custòdia legal de Kyoko. Acabava doncs, una història de tints gairebé surrealistes que, de forma insòlita, havia tingut a Mallorca com a principal escenari.

El novembre d’aquell any, la publicació d’*Imagine*¹²²⁹, el disc en solitari més important de Lennon, va fer oblidar totalment l’escàndol. No obstant, a una de les darreres entrevistes que li van fer, rememorava el seu pas per Mallorca afirmant: “Quan Kyoko sigui més gran, comprendrà que varem ser idiotes; també nosaltres sabem que vam ser uns idiotes”¹²³⁰.

José Feliciano (1971, 1972)

José Feliciano fou una de les majors apostes de Barbarela per l’any 1971: el disc *Feliciano!* (1968) i els singles “Que será” o “Feliz Navidad” van fer del cantautor porto-riqueny una de les celebritats més cotitzades als Estats Units. Aprofitant també la seva fama a Europa, la discoteca palmesana va aconseguir contractar a l’artista signant un

¹²²⁶ *Baleares*, 19 de maig de 1971, p. 32.

¹²²⁷ *Ibidem*.

¹²²⁸ Suplement dominical *El Herald*, 9 de gener de 2005, núm. 47

¹²²⁹ Escriu Miguel Soler: “Lennon preguntó a Gil si podía facilitarle un magnetofón. Yo tenía la costumbre de llevar a bordo mi pequeño Phillips, por lo que me brindé a prestárselo. Lo aceptó (...) Al día siguiente de abandonar John y Yoko Mallorca recibí un mensaje del Hotel Meliá en el que se me indicaba que podía pasar por recepción a recoger un paquete que el señor Lennon había dejado a mi nombre (...) Era mi magnetofón portátil. Incluía una pequeña y escueta nota que decía: “Thank you. John” (...) Siempre me he consolado pensando que, probablemente, utilizando mi humilde grabadora, John Lennon esbozó, durante aquellos días en Mallorca, las primeras notas de su incomparable “Imagine”, publicada a finales de noviembre de ese mismo año” (Soler, Miguel: *Ayer, cuando éramos jóvenes*. Ed. Ingrama, Inca, 1998, pp.207 i 209).

¹²³⁰ *Playboy*, núm. gener de 1981, p. 96-98.

contracte sense precedents: 700.000 pessetes. Fins aquells moments, mai cap artista havia cobrat una xifra tan elevada per una actuació a Mallorca. Així, la premsa d'aleshores va qualificar aquell concert com el gran esdeveniment musical de l'any: l'expectació creada al voltant de les dues gales –tarda i nit– que tenia contractades pel dia 8 de març de 1971 era màxima.

El pas de José Feliciano per l'escenari de Barbarela fou un gran èxit que no va estar exempt de controvèrsies: Pau Llull descriu el comportament de l'estrella de “antipático i endiosado”, recriminant-li a la seva crònica ser un bon músic però un mal orador:

“Donde falla este Feliciano es en lo que él pone como adorno a sus canciones: en la presentación y en los chistes. El invidente hace permanente gala de buen humor, lo cual ya va incluido en su etiqueta publicitaria (“Es *ciego, pero vive y se divierte como si no lo fuera*”). Y en este esfuerzo, porque le falta clase de auténtico showman, falla por exceso. En su actuación de la noche se empeñó en poner reparos a un equipo que funcionaba bien. Emperrado en ello, no halló mejor excusa que proclamar que eran “micrófonos españoles”. Mal gusto y poco tacto por su parte. El mundo del espectáculo está lleno de hombres que procedentes de la más humilde cuna supieron granjearse toda la estima y alcanzar el más alto honor en virtud de su talento excepcional (...) José Feliciano no será uno de éstos. No ha sabido desprenderse el lado ingrato que le da su procedencia del West Side”¹²³¹.

Part de les dificultats les creà la pròpia esposa del músic, encarregada també de gestionar la seva contractació:

“Es lógico que un invidente vaya por el mundo con un lazarillo. Feliciano lo tiene y lo disfruta (...) y que sin que él se entere va creando otros problemas para suplicio de quienes eventualmente le rodean. Este lazarillo es la sra. Feliciano, dama exigente y cuidadora del artista hasta extremos que se salen de lo corriente. Desde el mobiliario del camerino hasta los honorarios, todo fue un problema constante creado por la sra. Feliciano. Por ejemplo, dijo: “Este camerino no está debidamente amueblado. No van a pretender que Feliciano se siente en una de esas sillas...”. Y cuando recibió el montante, en un cheque al portador por muchos cientos de miles de pesetas, para no variar, también se opuso: “Acostumbramos a cobrar en metálico. Los bancos están cerrados en domingo...” Etcétera, etcétera. Y todo eso, entre bastidores, lejos del alcance del público”¹²³².

Malgrat la experiència, Feliciano tornà a ser contractat el 12 de març de 1972, aprofitant que l'artista feia una gira que el portava per Madrid, Barcelona i Màlaga. En aquesta ocasió, els honoraris van descendir fins les 375.000 pessetes¹²³³, tot i que

¹²³¹ *Baleares*, 9 de març de 1971, p. 16.

¹²³² *Ibidem*.

¹²³³ *Última Hora*, 3 de febrer de 1972, p. 15).

aquesta fou una actuació molt més discreta; tant, que la premsa mallorquina pràcticament ni en va fer menció.

Sweet (1972)

Si hi va haver un contracte difícil per Barbarela fou la del quartet anglès Sweet (originàriament anomenats The Sweet), que als primers anys setanta havien aconseguit posar-se al capdavant d'un incipient moviment com fou el glam rock. Certament, la seva popularitat no era la que obtindrien anys després amb la publicació del àlbum *Desolation Boulevard* (1974) però al manco ja havien aconseguit l'èxit internacional gràcies als singles "Co-co", "Funny-Funny" i "Poppa Jo". Conscients de la modernitat de la seva proposta musical, Barbarela va iniciar les negociacions per dur-los a actuar a la seva sala i aconseguir pràcticament l'exclusiva nacional: mai abans havien actuat a Espanya.

El primer cop que s'especulà amb una possible actuació de Sweet fou a finals de setembre de 1971, quan *Última Hora* suggereix la possibilitat de que el grup britànic actués a Barbarela el 7 de novembre d'aquell mateix any¹²³⁴. La notícia fou confirmada a octubre: "Coincidiendo con el lanzamiento de un nuevo disco (...) se anuncia su presentación en directo en Barbarela, en galas exclusivas tarde y noche. Será, concretamente, el 7 de noviembre"¹²³⁵. No obstant això, el contracte fou paper banyat. Miguel Soler escrivia a *Última Hora*: "Al parecer, The Sweet, que habían sido contratados por Barbarela (yo he visto ese contrato) no vendrán, al menos, en la fecha fijada. ¿Incumplimiento de contrato? Indudable. Si no por parte del grupo, sí, cuanto menos de su representante en España quien, según chismorreos de última hora, ha desaparecido del país. O al menos nadie sabe dónde está. El caso es que ahora todo el mundo se lava las manos y siendo la dirección de Barbarela la única parte que, en todo momento, obró de buena fe"¹²³⁶. Barbarela es quedava, doncs, sense una de les seves actuacions estrelles per a la temporada d'hivern.

El problema d'aquest incompliment de contracte no va arribar a una solució fins l'estiu de l'any següent, confirmant-se una nova actuació pel 20 d'agost de 1972¹²³⁷, on els britànics oferirien dues gales (horabaixa i tarda) a canvi d'una retribució d'aproximadament 100.000 pessetes. El grup, format aleshores per Brian Connolly (veu), Andy Scott (guitarra), Steve Priest (baix) i Mick Tucker (bateria), arribà a l'aeroport de Son Sant Joan el matí del diumenge 20 procedents de Màlaga. "De bastante mal humor llegaron los miembros del grupo inglés The Sweet el pasado domingo a nuestra ciudad. Resulta que el sábado pasado habían actuado en Torremolinos, con un equipo de sonido prestado y la cosa, según dijeron, había salido

¹²³⁴ *Última Hora*, 30 de setembre de 1971, p. 15.

¹²³⁵ *Última Hora*, 18 d'octubre de 1971, p. 9.

¹²³⁶ *Última Hora*, 29 d'octubre de 1971, p. 12.

¹²³⁷ *Última Hora*, 11 d'agost de 1972, p. 15.

más bien tirando a mal. “Esperemos que el equipo de Palma sea mejor”, comentaron con Taltavull, director de Barbarela¹²³⁸.

L'actuació del grup, no obstant, perillà de ser cancel·lat a darrera hora, quan no arribaren ni els instruments, ni l'equip de so, ni l'equipatge: “Resulta que en el avión no han llegado los instrumentos y trajes de actuación del grupo. Al parecer se ha producido un “despiste” (digo “al parecer”) en el aeropuerto de Madrid y no han embarcado sus cosas. Para que contarles la cara que han puesto. Ahora, además, sin guitarras ni nada de nada. Porque, según dicen, también venía un estuche con útiles de maquillaje, etc. Los empleados del aeropuerto con mucho tacto y amabilidad, les indican que van intentar embarcar todo ese equipo en un avión vía Barcelona para que esté en Palma a tiempo de la actuación. La cosa empieza a ponerse fea, porque los Sweet dicen que sin sus guitarras no tocan”¹²³⁹.

Les maletes i instruments del conjunt britànic no van arribar per l'horabaixa, però tot i així van oferir el concert de la tarda davant un Barbarela pràcticament al límit del seu màxim aforament. Pel vespre, amb el seu propi material, oferiren un nou concert. “Con sus guitarras y demás, lo hicieron más alegres y satisfechos”, subratllava *Última Hora*¹²⁴⁰.

Ray Charles (1972)

Quan Barbarela començà a donar els primers símptomes d'esgotament –cosa que quedà reflectida quan començaren a minvar la programació de grans atraccions internacionals– Tito's, que poc temps després acabaria fagocitant la popular discoteca, realitzà possiblement un dels seus concerts més espectaculars de tota la seva història gràcies a Ray Charles. L'artista, amb un repertori on es mesclava el rhythm & blues, el soul i el gospel, s'havia consolidat com una de les figures més respectades de la música popular nord-americana. Com que a Mallorca encara no havia desaparegut la febre pels sons ianquis, Tito's aprofità per contractar-lo per dues actuacions que van tenir lloc el 23 de setembre de 1972. Els honoraris de l'artista per una actuacions d'aquestes característiques era aleshores de 10.000 \$.

La notícia es confirmà a agost, pràcticament un mes abans del concert: Tito's anuncià l'espectacle avisant de, tot i el preu popular de l'entrada (200 pessetes), l'aforament es limitava únicament a 650 assistents, la qual cosa generà un fort clima d'expectació entre el públic mallorquí. “La expectación es monstruosa. Nadie quiere perderse la actuación de Ray Charles. Nadie”, escrivia a mitjans de setembre el locutor Miguel Vives. “Según referencias, las líneas telefónicas con Tito's se ven impotentes para absorber las consultas y reservas que se hacen y que llegan no solo de nuestra isla, sino de muchas partes del Mediterráneo. Barcelona, Valencia, etc. Sí, no hay duda de que se trata de un auténtico acontecimiento”¹²⁴¹.

¹²³⁸ *Última Hora*, 22 d'agost de 1972, p. 15.

¹²³⁹ *Ibidem*.

¹²⁴⁰ *Ib.*

¹²⁴¹ *Baleares*, 16 de setembre de 1972, p. 35.

L'artista d'Albany arribà a Mallorca el mateix dia del concert –directament des de Madrid, on havia actuat la nit anterior –acompanyat per una cort de més de 25 persones: 22 d'elles formaven part de l'elenc artístic de Ray Charles. Per una banda, hi havia l'orquestra i, per l'altra, el grup de coristes femenines, The Raelettes: Mable John, Susaye Greene, Vernita Moss, Dorothy Perry i Estella Yarborough. Junts, formaven el show “The All New Ray Charles Show”. La seva arribada a Son Sant Joan, a les 14:00 h, fou seguida en primera línia pels periodistes illencs. Planas Santmartí escriví el següent:

“La compañía dispuso un pequeño microbús –y valga la redundancia– para recoger a Ray al pie del aparato y trasladarlo hasta el edificio de la terminal (...) Del microbús descendió un hombre terriblemente viejo y cansado, con un pitillo en la boca. Parecía tremendamente agotado y por ello, cuando Harold J. Greenberg se dirigió al manager del cantante para preguntarle si éste podría contestar unas pocas preguntas, no nos extrañó que recibiera una contestación que invitaba a la retirada: “Se halla muy cansado –dijo– y esta noche tiene que cantar, y luego tenemos que ir a Belgrado”. Mientras, Ray, fumando un cigarrillo, que chupaba colgándole de la comisura de los labios, andaba encorvado, torcido y con paso cansino arrastrando su humanidad. En efecto, el capitán de un imperio parecía un hombre insignificante y enfermo, derrotado, que esbozó un par de sonrisas forzadas a petición de los fotógrafos, y se metió en un gran coche con destino a Palma”¹²⁴².

La nit del dissabte fou un gran èxit, tal i com reproduïxen les cròniques de la premsa. La d'*Última Hora*, signada per Miguel Soler, diu:

“No estoy seguro de si por la tarde hubo más gente dentro de la sala o fuera de ella ante la imposibilidad de poder acoger a todos los que querían penetrar en el local. El éxito en la gala juvenil fue apoteósico. Algunos muchachos jóvenes, especialmente miembros de conjuntos, me decían: “Es lo más grande. Nunca he visto nada igual. He llorado de emoción” (...) Hay algo especial en Ray Charles que te emociona, que te envuelve, que te impresiona, que te entristece. Le admiras, le respetas, sientes pasión por él y también pena. A mi particularmente me pareció que cuando finalizó su actuación, por la noche, el lazarrillo que se ocupaba de ayudarlo en sus movimientos no le trataba demasiado bien. No con la devoción que su trabajo merecía. Incluso que no le dejaron más salir a escena. Dicen que los genios están solos, viven en la soledad. Y, si además, están ciegos, esa soledad debe ser mucho más aterradora (...) (Ray) se sienta al piano, sonríe, sonríe: siempre sonríe. Quiere estar en comunicación con el público. Tantea el micrófono, lo golpea, lleva el ritmo con su cuerpo, se balancea. ¡Dios, qué lástima que este hombre no pueda ver para aún ser más perfecto en su trabajo! O, ¿quizás no? Tal vez la falta de ese sentido aumente la sensibilidad de los demás. Nunca lo sabremos. Pero, como Ray no ve a su auditorio, no puede saber que aunque el batir de las palmas de unaas manos con más anillos y joyas (por la noche) es menos intenso que de esas otras manos más jóvenes (por la tarde) provienen de un público entusiasmado, aunque poco dado a evidenciarlo”¹²⁴³.

¹²⁴² *Diario de Mallorca*, 24 de setembre de 1972, p. 9.

¹²⁴³ *Última Hora*, 25 de setembre de 1972, p. 10.

El mateix mitjà reproduïa l'única entrevista que va concedir el músic a Mallorca. “Cuando murieron mis padres –afirmava– comprendí que tenía que elegir entre coger un bastón, un cuenco y colocarme en una esquina, o triunfar como músico (...) La gente no debería amargarse nunca por nada. Deberían salir al mundo y aprender a mantenerse luchando por ellos mismos”¹²⁴⁴. També parlà de la seva pròpia música amb les seves paraules: “Intento revelar todo lo que contiene mi alma para que la gente pueda entender lo que soy yo. Quiero que la gente sea capaz de sentir mi corazón (...) El soul es cuando puedes coger una canción y hacerla formar parte de ti: una parte tuya que sea tan auténtica y tan real que la gente piense que lo que están oyendo es algo que ha debido sucederte a ti. Nunca estoy satisfecho hasta que puedo hacer sentir a la gente lo que yo siento”¹²⁴⁵.

No seria el primer cop que els mallorquins podrien gaudir de la música de Ray Charles en directe: tornaria a l'illa per actuar dos anys consecutius, 1981 i 1982, per, finalment, oferir el seu darrer concert l'any 1997 al quarter General Luque d'Inca.

Marlene Dietrich (1973)

Allunyada de les càmeres que, dècades enrere, li van donar fama internacional, l'actriu alemanya es dedicà de ple a oferir espectacles musicals entre els anys seixanta i setanta; tot i que els seus dies de glòria quedaven massa enrere, aquests shows eren ben acollits pel públic, que seguia considerant a Dietrich com un dels mites indiscutibles de la història del cinema.

L'any 1972 la diva va estar a punt de venir a Mallorca gràcies a Tito's, decidit a reprendre l'hegemonia de la nit mallorquina. Miquel Vives escrivia aleshores: “Marlene Dietrich ha estado a punto de venir a actuar en nuestra ciudad (...) Había acuerdo total entre nuestra sala y el representante de “El ángel azul”, sin embargo, cuando Marlene tuvo que firmar el contrato, exigió un “pico” más y se rompió la cuerda. Lástima. Hubiera sido la atracción del siglo”¹²⁴⁶. No obstant això, poc després es va saber que les negociacions van seguir en marxa: “Les decía hace dos semanas –continua Vives– que había estado a punto de venir a Tito's, pero una diferencia de precio había hecho naufragar las negociaciones. Sin embargo, parece que la Dietrich ha recapacitado y estudia la oferta, lo que da margen a pensar que, si hay suerte, la veremos”¹²⁴⁷.

Les negociacions van fracassar novament, però va obrir una via de comunicació entre el representant de l'actriu i el night-club mallorquí: així, es va seguir negociant fins que, l'any següent, 1973, es va fer efectiu el contracte. *Última Hora* confirmava la notícia en exclusiva el 12 de maig: “¡Bombazo! Marlene Dietrich actuará en Palma”¹²⁴⁸.

¹²⁴⁴ *Última Hora*, 25 de setembre de 1972, p. 10.

¹²⁴⁵ *Ibidem*.

¹²⁴⁶ *Baleares*, 22 d'abril de 1972, p. 21.

¹²⁴⁷ *Baleares*, 6 de maig de 1972, p. 25.

¹²⁴⁸ *Última Hora*, 12 de maig de 1973, p. 17.

La gala es celebrà el 23 de juny i, segons el gerent de Tito's, Françoise Serra, cobrà 10.000 \$ sense incloure les despeses del viatge¹²⁴⁹.

L'artista arribà el dia anterior, el 22, amb un vol d'Air France procedent des de París¹²⁵⁰, acompanyada per una orquestra de 23 músics que, al final, no van tocar. “Te desconciertan con su comportamiento”, explicava el propietari de Tito's, Antoni Ferrer, a una entrevista. “Ray Charles, por ejemplo, es todo humanidad. En cambio, Marlene Dietrich... Tuve que llamar a veinte violinistas y no sé cuantos músicos más de Barcelona para que la acompañaran. Y, ¿qué se cree? Después de varios ensayos se quedó con la orquestra de la casa (...) dirigida por Pedrito Sánchez”¹²⁵¹.

Malgrat ser considerat un dels esdeveniments més destacats de l'any, el seu pes musical fou anecdòtic: els mallorquins van anar a Tito's per admirar la figura de Dietrich i no la seva música. “Uno no puede decir que sienta el interés de ver a la Dietrich por su forma de cantar, ni siquiera por sus canciones. La verdad es que creo que a muy pocos puede llamarles la atención este aspecto de la artista. Es una curiosidad distinta. Más de “ver” que de “oír”¹²⁵², escrivia Miguel Soler.

Gary Glitter (1973)

Just a un moment en el que el glam rock començava a ser una tendència cridanera entre el jovent mallorquí, Barbarela aprofita aquell nou boom per contractar a alguns d'aquells nous ídols. Després del concert de Sweet el 1972, la gran atracció glam de l'any 1973 fou l'extravagant i controvertit Gary Glitter que, aleshores, es trobava al cim de la seva carrera discogràfica. Havia aconseguit la fama mundial gràcies a single “Rock and roll” (1972) i aquell mateix any havia arrassat a amb “Do you wanna touch me?”, “Hello, hello, I'm back again”, i els números 1 “I'm the leader of the gang” i “I love you love me love”. Junt a David Bowie i Marc Bolan, Glitter reescribia la història del rock britànic.

Els primers rumors d'una possible actuació a Barbarela sorgiren a principis de maig¹²⁵³, però no fou fins el 6 de juliol quan es confirmés la notícia: “Plenamente confirmado: Gary Glitter viene a Mallorca. Actuará en Barbarela (...) No ha tenido confirmación hasta ayer, puesto hasta que la tarde del citado día no llegaron los contratos debidamente firmados por el artista¹²⁵⁴. “Era més o manco aquella època quan, fent els examens de sext de batxiller, tots els alumnes del Ramon Llull vam començar a tocar damunt dels pupitres de fusta aquell ritme de la cançó “Rock and roll”, com a

¹²⁴⁹ *Última Hora*, 26 de setembre de 197, p. 13.

¹²⁵⁰ *Diario de Mallorca*, 22 de juny de 1973, p. 24.

¹²⁵¹ *Brisas*, núm. 360, 13 març de 1994, pp. 20-21.

¹²⁵² *Última Hora*, 22 de juny de 1973, p. 17.

¹²⁵³ *Última Hora*, 5 de maig de 1973, p. 15.

¹²⁵⁴ *Última Hora*, 6 de juliol de 1973, p. 16.

imitant la bateria”, rememora Armando Pomar. “Va sortir el professor amb un bon empenyo, amenaçant-nos amb un suspens”¹²⁵⁵.

El concert es fixà per la nit del 25 de juliol. “Para Barbarela, la contratación de Gary Glitter ha sido tremendamente difícil y costosa (...) Barbarela insistió mucho y pujó muy alto”, s’informa a *Última Hora*¹²⁵⁶. Informacions posteriors concretarien la xifra: “En lo que respecta a lo material hay que decir que dada su categoría y fama no ha sido excesivo el precio exigido por los agentes de Glitter: unas 250.000 pesetas por las dos actuaciones”¹²⁵⁷.

L’artista arribà a Palma el 23 de juliol: “Gary Glitter, con un enorme cargamento en material de amplificación, guitarras y demás instrumentos musicales, aparte de un extenso vestuario, llegó a nuestra ciudad. Sólo tuvo tiempo de saludarnos diciendo: “Hola, ya estoy aquí”, como si alguien hubiera pensado que no era cierto que viniera. Y después se fue a descansar porque, asegura, está agotado entre actuaciones y viajes”¹²⁵⁸. El concert va consistir en dues gales –capvespre i nit– amb un show molt visual que no va decebre a cap dels espectadors: “Gary Glitter se encontraba ya en Mallorca desde hacía varios días, aunque no se dejó ver hasta ayer mismo, pocas horas antes de la actuación, solicitando tal y como estaba pactado en su contrato– un coche especial para sus traslados del hotel a la sala (...) En el contrato se exige todo. Todo en favor del artista, claro. Desde protección durante su actuación, a base de vallas o enrejados, hasta altura y medidas del escenario. Capítulo aparte merece el meticuloso cuidado con que se montó su show que, aún adolenciendo de lo de siempre, o sea, excesiva potencia en la amplificación, sonó igual que en uno de sus discos. Barbarela se anotó un éxito importante presentando a Gary Glitter, ya que no cabe duda de que es ahora cuando más valorado se encuentra este artista”¹²⁵⁹. Glitter marxaria el dia següent amb destinació a Madrid, per tal d’enregistrar una actuació pel programa “Tarde para todos” de Televisión Española.

¹²⁵⁵ Entrevista a Armando Pomar. Realitzada el 14 de febrer de 2011.

¹²⁵⁶ *Última Hora*, 24 de juliol de 1973, p. 16.

¹²⁵⁷ *Última Hora*, 26 de juliol de 1973, p. 16.

¹²⁵⁸ *Última Hora*, 24 de juliol de 1973, p. 16.

¹²⁵⁹ *Última Hora*, 26 de juliol de 1973, p. 16.

6.7. Un epíleg: Musical Mallorca '75.

“Quedan lejos las cosas pueblerinas de festivales de la canción – hoy hay festivales de la canción en cualquier lugarejo con censo superior a cincuenta habitantes- a base de horterada va y horterada viene. Esto quiere ser más serio, y sería muy mucho de desear que lo fuera. Se ha hecho un esfuerzo artístico. Y se ha hecho, sobre todo, un esfuerzo de captación turística. Puede resultar bien. Y ojalá resulte”.

Última Hora

A mitjans de la dècada dels anys setanta, quan més evidents eren els símptomes de la indústria musical mallorquina, es va produir un dels intents més estimulants per tornar a l'esplendor de dies passats del Festival Internacional de la Canción de Mallorca (1964-1970): el Musical Mallorca. Més que un espectacle musical pròpiament dit, aquest esdeveniment fou ideat per vendre Mallorca com a destinació turística mitjançant la cançó després d'uns anys de recessió, agreujada per la crisi del petroli de l'any 1973. L'idea va partir de Foment del Turisme que, en col·laboració de la Dirección General de Radiodifusión y Televisión, la Dirección General de Cultura Popular y Espectáculos i la Dirección General de Promoción de Turismo, van saber dissenyar un festival per promocionar Mallorca a nivell internacional: “El setenta por cien de las localidades del patio de butacas están reservadas para invitaciones. El Fomento de Mallorca organiza pensando en una promoción para la isla, no como un negocio”¹²⁶⁰. A més, és important destacar que contaba amb un fort recolzament per part de la classe política: “Estoy convencido que la promoción musical puede ser una positiva promoción turística”, afirmava el batlle de Palma, Rafael de la Rosa. “Sin duda, la actuación de grandes intérpretes eleva el nivel músico-cultural de una Ciudad, consolida su prestigio, y estos acontecimientos son recogidos en las publicaciones de todo el mundo”¹²⁶¹. No obstant això, el presentador José Luís Uribarri assegurava a una entrevista a *Cort* que tant l'idea com el nom de l'esdeveniment se l'hi van ocòrrer a ell, l'any 1973:

“Yo vine en uno de mis viajes de placer, en plan de pasarme 24 horas de un fin de semana, pero vine solo porque tenía que resolver unos asuntos, pero totalmente al margen de lo que luego fue el Musical. Estaba hospedado en el Hotel Victoria. Allí estuve con Jaime Enseñat: nos abrazamos, somos amigos de hace años, y empezamos a hablar. Él me habló que estaba en Fomento de Turismo: me dijo que era directivo y me habló del empeño del Fomento por hacer algo importante. No hablamos de música, entonces yo empecé a hablar de lo maravilloso que sería hacer un gran musical, ni mejor ni inferior, sino infinitamente superior a cualquier cosa que se hubiera hecho en España. Entonces comenzamos a envenenarnos con la idea y a ver sus pros y sus contras en una comida aquel mismo día con Pedro Vidal. Entre los tres empezamos a hablar de este tema y yo me fui a Madrid: al cabo de un mes, Jaime Enseñat me dijo:

¹²⁶⁰ *Última Hora*, 16 de juliol de 1973, p. 10.

¹²⁶¹ *Boletín de Noticias Musical Mallorca 75*. Fomento del Turismo de Mallorca. Palma de Mallorca, 1975.

“He hablado con el Presidente del Fomento de Turismo y está tan envenenado como nosotros en la idea de hacer una cosa verdaderamente importante. Claro, esto fue para mí como un vuelco al corazón y le dije: “Vamos a ello”. Pero fíjate que de esto hace dos años (...) Yo te hablo del 73 pero, en fin, nunca es tarde si la dicha es buena (...) Después de una serie de cambios de tipo político también nos retrasaron el poner en marcha lo que hubiéramos querido que fuera el Musical Mallorca '74, así hemos llegado al Musical Mallorca '75, que, por cierto, aprovecho para decirte que es un título que yo propuse porque no queríamos la palabra “festival” y no son las finalidades del Musical (...) El título lo dí porque buscábamos una palabra que englobara mucho y, al mismo tiempo, no comprometiera, que no fuera la palabra “festival”: propuse Musical Mallorca '75 y fue aceptado por unanimidad, y ahí está, es otra de mis pequeñas victorias personales, digamos, aunque aquí no hay victorias personales, sino un trabajo en equipo, pero una satisfacción más para mí, sí”¹²⁶².

El Musical Mallorca '75 va tenir lloc els dies 17,18 i 19 d'abril de 1975 a l'Auditori, escenari on s'havia celebrat el VI Festival Internacional de la Canción de Mallorca, el 1969. Artistes internacionals com Gerry Mulligan, Astor Piazzola, Henry Mancini, Les Reed, Paul Mauriat, Helmut Zacharias, Bert Kaempfert o Waldo de los Ríos¹²⁶³ formaren part del seu cartell junt a solistes espanyols com Julio Iglesias, Massiel, Juan Pardo, Peret, Mari Trini, Danny Daniel o Juan Carlos Calderón. De forma minoritària, hi participaren també conjunts com Los Diablos, Fórmula V o Els Valldemossa. Estava prevista també la participació del nord-americà Andy Williams que, per motius judicials, no va poder assistir-hi¹²⁶⁴; de la mateixa forma, la francesa Mireille Mathieu va ajornar la seva presència només uns dies abans del seu inici. Tot i així, es va aconseguir donar forma a un cartell atractiu, amb la representació d'una vintena de països: Alemanya, Anglaterra, Argentina, Bèlgica, Brasil, Bulgària, Espanya, Estats Units, França, Grècia, Holanda, Itàlia, Japó, Jugoslàvia, Luxemburg, Mònaco, Nova Zelanda, Polònia, Suïssa, Suècia i Veneçuela. Sandro Fantini, membre del comitè organitzador del festival, explica perquè es va aconseguir reunir a tants d'artistes de primera línia al Musical Mallorca '75:

“He viscut tots els festivals que s'han fet a Mallorca, però el Musical Mallorca '75 va marcar una història que, per desgràcia, no es va continuar. L'idea va partir de gent com Pedro Vidal o Augusto Algueró pare. Eren gent especialment influent, amb moltes amistats i sabien aprofitar-se de certes circumstàncies estirant una sèrie de fils. Jo vaig sentir amb les meves pròpies orelles una conversa d'Algueró dient: “Escucha, tienes que venir al Musical, pero, a cambio, me has de traer a fulanito, a menganito, a éste y ésta otra. Si no vienen estos, tú tampoco vienes”. I Uribarri es pensava que era el rei del mambo: a més de presentador era director adjunt del festival. Se'n aprofità

¹²⁶² Cort, núm. 722, 21 d'abril de 1975, pp. 6-7.

¹²⁶³ “Para mí es una oportunidad muy especial, porque es la primera vez que voy a presentarme frente al público español en persona, porque yo a pesar de hacer doce años que vivo en España nunca he hecho una presentación pública como ésta”, afirmava el compositor argentí. Cort, núm. 722, 21 d'abril de 1975, p. 8.

¹²⁶⁴ Última Hora, 18 d'abril de 1975, p. 9.

d'allò i, dient que “era su festival” va cridar a molts d'artistes “que le debían favores”. També, hem de tenir present que el Musical Mallorca '75 estava dividit en una part competitiva –el concurs– i una altra part, diguem, de mostra. Aquesta darrera donava peu a convidar artistes de més nom i fama que no competien pel trofeu, però que promocionaven la cançó que presentarien a l'estiu vinent. I, creu-me, els hi interessava promocionar-la, i molt! Entre una cosa i l'altra, es va aconseguir que vinguessin a Mallorca tants d'artistes de primera línia i que el festival brillés amb llum pròpia”¹²⁶⁵.

El pressupost per dur a terme un espectacle de tal envergadura fou superior als vuit milions de pessetes; el tresorer –Sr. Calatayud– confirmava a *Última Hora* que “el presupuesto inicial se ha desbordado en mucho”¹²⁶⁶. Només mig milió fou utilitzat per llogar les instal·lacions de l'Auditori: “Don Marcos Ferragut ha hecho precio de amigos al Fomento”, especificava a la mateixa entrevista. D'altres informacions, com les que aporta Antoni Vives Reus a *Historia del Fomento del Turismo de Mallorca (1905-2005)*, s'extreu que la comissió organitzadora disposava a gener de 1975 un total de 14 milions de pessetes per a la realització de l'esdeveniment¹²⁶⁷. Interessava, doncs, fer un muntatge ambiciós que el diferenciés de molts altres espectacles musicals d'una qualitat artística qüestionable: “Quedan lejos las cosas pueblerinas de festivales de la canción –hoy hay festivales de la canción en cualquier lugarejo con censo superior a cincuenta habitantes- a base de horterada va y horterada viene. Esto quiere ser más serio, y sería muy mucho de desear que lo fuera. Se ha hecho un esfuerzo artístico. Y se ha hecho, sobre todo, un esfuerzo de captación turística. Puede resultar bien. Y ojalá resulte”, subratllava *Última Hora*¹²⁶⁸.

Igualment destacable és la confecció del jurat: Henry Mancini (president), Sammy Cahn, Carlos Ansaldo, Juan Carlos Calderón, Jorge Arandes, Ron Kass, Narciso Ibáñez Serrador, Taki Katoh, Jaume Enseñat i, finalment, com a secretari del mateix, Antoni Tarragó. S'ha de destacar també el paper de Augusto Algueró i Jayme Marqués (encarregats de la coordinació i la direcció musical del festival), així com el rol de José Luis Uribarri, presentador¹²⁶⁹ de l'esdeveniment juntament amb Marisa Medina i Monica Randall. “Sala de prensa, recepción, cafeterías, pasillos, ascensores, escenario, sótanos, almacenes... El Auditorium es un hormiguero de gentes en ebullición, en incesante ajeteo”, escrivia Miguel Soler. “Completar esa lista de participantes, cuando suba el telón, habrá significado muchas horas de trabajo, muchas preocupaciones, mucho dinero. Aún no captamos en toda su dimensión la importancia de este gran

¹²⁶⁵ Entrevista a Sandro Fantini. Realitzada el dia 13 de setembre de 2011.

¹²⁶⁶ *Última Hora*, 16 d'abril de 1975, p. 10.

¹²⁶⁷ Vives Reus, Antoni (2005): *Historia del Fomento del Turismo de Mallorca (1905-2005)*. Ed. Foment del Turisme de Mallorca, Palma, p. 341.

¹²⁶⁸ *Última Hora*, 16 d'abril de 1975, p. 10.

¹²⁶⁹ Recordem que era una figura força coneguda pel públic mallorquí al haver presentat totes les edicions del Festival Internacional de la Canción de Mallorca.

acontecimiento, pero intuimo que el Musical Mallorca '75 tendrá amplia repercusión y marcará un hito significativo en la promoción de la isla”¹²⁷⁰.

Des de la primera gala, la premsa elogià amb entusiasme l’organització del festival i tots els successos que hi van tenir lloc. No obstant, Sandro Fantini recorda un dels moments més memorables d’aquella nit inaugural que, malauradament, no va quedar recollit per les càmeres de Televisión Española:

“Al primer Musical Mallorca, Televisión Española la va cagar quan no enregistrà possiblement el moment més memorable de tot el festival. Mauriat, Piazzola, Mancini, Alguero, Zacharias... Els millors directors d’orquestra del món junts, a Mallorca! Acabada la primera gala hi havia un final de festa que s’havia anunciat com a una actuació d’Augusto Alguero. Comença, doncs, i es talla la retransmissió: Televisión Española havia deixat de gravar... i quan Alguero duia mitja dotzena de compassos, deixà la música en in crescendo. Tothom es demanava: “Què passa?”. Aleshores, es girà i cridà: “Henry, come on!”. En Mancini s’aixecà del pati de butaques i pujà: hi havia un saxo preparat... i començaren a tocar la melodia de “La pantera rosa”. Quan acabà la cançó, Henry es girà i digué: “Paul! Come here!”... i Paul Mauriat puja a l’escenari. I quan Mauriat acabà, cridà a Helmut Zacharias. I així successivament fins reunir als vuit directors a la vegada. Va ser un moment històric que no va quedar enregistrat a cap banda i que només varem viure les dues mil persones que hi havia aquella nit a l’Auditori. Una cosa absolutament increïble que, si ho volguessin volgut fer pagant, no hi hagués hagut doblers per fer-ho!”¹²⁷¹.

La figura de Henry Mancini fou la que més elogis se’n va dur, especialment a la segona gala. “Mancini, ¡qué grande eres!”, es podia llegir, en grans titulars, a *Última Hora*: “Los espectadores abandonaron anoche a sala mucho más complacidos que en la velada anterior. Claro que, lo más probable, es que buena culpa de ello la tenga el Sr. Henry Mancini y su sensacional exhibición en el fin de fiesta (...) Mancini es algo grande”¹²⁷². A la gala final, celebrada el 19 d’abril, la cançó de Paul Mauriat, “Ella llega hoy”, interpretada per John Gabilou, fou premiada amb el trofeu Illa d’Or i 10.000 dòlars. L’Illa d’Argent i 2.500 dòlars foren per la japonesa “La llave de la habitación”, tema original de Okada i Suzuki interpretat per Hatsumi Shibata; en tercer lloc, “Te llamo por tu nombre”, de Bryll Gartne amb Ursula Sipinska com a intèrpret, se’n va dur l’Illa de Bronze i els seus corresponents 1.000 dòlars. No obstant això, la decisió fou qüestionada per alguns dels periodistes allà presents; és el cas de Miguel Soler que, des d’*Última Hora*, afirmava:

“Refiriéndonos a este punto, al del tema vencedor que, como ya saben ustedes fue la representante francesa “Ella llega hoy” no me importa reconocer que no figuraba en mi lista de posibles vencedoras. Y aún hoy me reafirmo en los motivos que me llevaron a excluirla dando todas las posibilidades a la representante polaca. Me

¹²⁷⁰ *Última Hora*, 16 d’abril de 1975, p. 11.

¹²⁷¹ Entrevista a Sandro Fantini. Realitzada el dia 13 de setembre de 2011.

¹²⁷² *Última Hora*, 19 d’abril de 1975, p. 10.

reafirmo, decía, en que la mencionada canción francesa, de bella factura y muy bien orquestada, es un tema al estilo de los que se escuchaban muchos hace diez años. Por tanto, no válida para un certamen actual aunque, eso sí, muy al gusto de la edad media de los espectadores que acudieron al Auditorium (...) Quiero añadir que veinte minutos antes de conocerse el fallo del jurado (que ya había fallado –en el auténtico sentido de la palabra- al eliminar el jueves a la canción brasileña e italiana) comenté con otros informadores que al igual que yo apostaban por la polaca, que había un detalle al que estábamos pasando por alto: Paul Mauriat. Monsieur Mauriat es el autor de la canción francesa y ha sido uno de los grandes éxitos del Musical. Mauriat tiene mucha fuerza internacional y se ha significado con fuerza entre los organizadores. Hechas estas deducciones, llegué a la conclusión de que, efectivamente, los diez mil dólares y la gloria se irían en las maletas del gran músico francés”¹²⁷³.

Més contundent i explícit, el músic Manolo Bolao, guitarrista solista de l’orquestra del Musical, insinuava a les planes de la revista Cort que s’havia produït un frau amb la decisió del jurat: “El fallo del jurado no ha sido justo, en mi opinión; encuentro que la canción ganadora no lo merecía, había otras de superior calidad: creo que ha habido tongo”¹²⁷⁴.

L’èxit del Musical Mallorca ‘75 fou suficientment gros com per garantir la seva continuació: i així fou fins l’any 1978, any en el qual es celebrà la seva darrera edició. “Fou un festival organitzat per la promoció de Mallorca i que es cercà més la vistositat de l’espectacle que la qualitat musical dels artistes participants”, assenyala Margalida Pujals¹²⁷⁵. Definitivament, els temps havien canviat i, amb ells, un públic que havia deixat de connectar amb grans espectacles com aquells. Mallorca, també, ja no era la mateixa, i en certa forma, ja no hi havia la necessitat de cercar la promoció mitjançant la música perquè, amb els seus pros i contres, ja la tenia.

¹²⁷³ *Última Hora*, 21 d’abril de 1975, p. 13.

¹²⁷⁴ *Cort*, núm. 722, 21 d’abril de 1975, p. 8.

¹²⁷⁵ Pujals i Mas, Margalida (2002): *Oci als seixanta: música, cançó i sales de festa*. Ed. Cort, Palma, p. 117.

7. Dossier professional i artístic dels conjunts mallorquins (1960-1975)

D'alguna forma, aquesta investigació no hagués pogut quedar completa sense dedicar un apartat específic als conjunts musicals, uns dels màxims protagonistes de la crònica cultural dels anys seixanta i setanta a Mallorca. Al llarg d'aquests mesos d'investigació, m'he sorprès al comptabilitzar l'elevat número de formacions illenques que sorgiren entre els anys 1960 i 1975: prop de cinc-centes. Ara bé, a aquesta elevada xifra cal restar-hi els conjunts "adoptius", grups peninsulars que van passar llargues temporades a Mallorca i que, fins i tot, van arribar a incloure algun component mallorquí. Amb una única excepció (Los Javaloyas, fundats a València), no poden ser qualificats com a grups locals noms com els de Los Ros, Belak 67, Los Tamara, Adam Grup, La Pipa (The Pipe), Los Discóbolos, Los Hagstrom, Los Satélites, Los Goya o Los Batanga, entre d'altres¹²⁷⁶.

Així doncs, si restem aquests grups a la xifra inicial, obtindríem un número de formacions musicals mallorquines que oscil·laria entre els tres-cents cinquanta i quatre-cents: aquesta suma reflecteix una quantitat importantíssima dins d'un context marcat per les reduïdes dimensions geogràfiques de la nostra illa. Mallorca era, per tant, un dels focus musicals més importants de l'Estat espanyol, just per darrera de grans capitals com Madrid o Barcelona; i més, si tenim present la gran projecció professional que van tenir alguns d'aquests conjunts, com Los 5 del Este, Los Beta, Grupo 15, Z-66 o els mateixos Javaloyas.

El repàs exhaustiu als diferents mitjans informatius d'aquella època –des de les seccions especialitzades en música local a la programació de les festes patronals, passant pels anuncis de night-clubs i discoteques– han estès davant meu un trencaclosques gegantí a partir d'informacions fragmentades, incompletes i, de vegades, contradictòries, que, un cop ordenades, han esdevingut un conjunt de breus biografies artístiques sobre bona part dels grups illencs d'aleshores. Sabent que d'alguns grups es podrien escriure llibres sencers, l'objectiu del present capítol és oferir una visió directa i concreta –no exhaustiva, per tant– que, en poques línies, ajudi a resumir la trajectòria professional de totes aquestes bandes. Gairebé tota aquesta informació parteix de les dades aparegudes a *Última Hora*, *Diario de Mallorca*, *Baleares*, *Cort* i *Brisas*, posteriorment completada i contrastada a partir dels diferents testimonis orals que han format part de la present investigació. Entre tots aquests, vull destacar l'aportació del locutor de Ràdio Popular, el sr. Miquel Vives, i d'altra banda, la del músic i escriptor manacorí Tomeu Matamalas a l'excel·lent crònica *Paradise of Love*, que han servit per completar noms o ubicar en espai i temps a molts d'aquests conjunts.

¹²⁷⁶ Una de les principals problemàtiques ha vingut si inserir a Los Bravos dins d'aquesta llista: el grup va sorgir l'any 1965 com a una fusió dels madrilenys Los Sonor amb els mallorquins The Runaways. Margalida Pujals, al seu llibre *Oci als anys seixanta*, els va incloure com un grup mallorquí més, i ells mateixos, a la premsa local, manifestaven que "Mallorca es nuestra casa". El final, no he considerat oportuna la seva inclusió. Tot i així, per obtenir una informació detallada sobre el quintet encapçalat per Mike Kennedy, és recomanable la consulta de la seva completa biografia, *Los Bravos: Recuerdos de una leyenda* (2004) de Alonso Guzmán Moreno.

Tot i l'aprofundiment dins d'aquesta matèria, ha estat impossible obtenir dades fiables o mínimament informatives de molts d'aquests noms. Los Flamantes, Los Silvestres, Los Sonámbulos, Los Aligatos, Los de Lluc, Los Mussetes, Los Diplomáticos, Los Espectros, Los Inolvidables, Los Intrusos, Los Vampiros, Quinteto Santueri, Revelación Soul, Five Friends, Los Frescos, Los Cronos, Los Diferentes, Los Sudistas, Los Diástole, Almas de Fuego, Black Fire, Los Crics, Los Chains / Los Cadenas, Los Diablos Rojos, Indian Black, Los Pankis, Los Búhos, Los Acords, Los Eficaces, Los Emires, Los Jóvenes, Los Justos, Grup d'Art, Los Másters, Átomos 67, Alianza 69, Los Ciclones, Los Chungos, Los Leones, Luna 70, Deu Duros, Los Excelentes, Los Folux, Fuego 71, Zapata, Los Hawakiki, Los Titanboys, Infusión 65, Los In, Los Jaque-Mate, Los Teix, Marca 4, Los Medusos, Los Magos, Los Nómadas, Ojos Nuevos, Quinteto HI-FI, Los Stylex, Storm Sound, Los Surcos, Sangria Group, Los Ginebirds, Sweet Fire, Brown Sugar, Los Truenos, Tele-Jazz, 3 y 2 Group, Los Tequila, Los Yumas, Los Junipers, Los Protones, Los Metódicos, Formas, The Boanerges... Tot aquests noms –alguns d'ells, força curiosos i cridaners– representen a grups de trajectòries efímeres dels quals no s'ha pogut reunir suficient informació.

Un altre incís important respecte aquest apartat és l'exclusió de grups formats per actuar única i exclusivament a un local concret, al considerar-los poc rellevants: Los Tagos (Tagomago) o Los Rombos (Los Rombos) tal vegada són els exemples més evidents, però n'hi va haver molts altres més: Club XXI (Conjunto XXI), Los Zorba's (Zorba's), Los Clumba (Clumba), Skorpio's (Skorpio's), Los Saint Tropez / Los de Saint Tropez (Siant Tropez). El mateix fenomen passa amb els hotels: a l'Hotel El Cid sorgí el conjunt Los del Cid (o Los Cid), mentre que els cambriers de l'Hotel Melià de Palma formaren els Melià 69. Una darrera exclusió a tenir present són els conjunts d'acompanyament formats per vocalistes solistes (Walter Klein, Bernardo Bernardini, Tony Obrador, Miguel Moreno o Lucio San Eugenio 'Lonn', entre d'altres).

A continuació, presentem resums de la trajectòria artística de més de 160 grups mallorquins actius al llarg de la dècada dels seixanta i la primera meitat dels setanta:

Los Acroamas: Quintet format a Felanitx l'any 1958: els seus components foren Joaquim Piña (veu, piano), Antoni Prohens (guitarra), Pere Fullana (guitarra), Joan Reus (baix) i Julià Ramis (bateria). Comparables estètica i musicalment a Los Javaloyas, van actuar amb força èxit fins la segona meitat dels anys seixanta.

Los Álamos: Formats a Palma l'any 1965, fou un dels primers grups locals en mostrar importants influències del soul: de fet, ells mateixos, a diferents entrevistes de l'època, asseguraven ser els introductors d'aquest estil a Mallorca després dels Z-66. S'especialitzaren en versions de clàssics com Wilson Pickett, Otis Redding, Aretha Franklin o Arthur Conley: el seu innovador repertori els va ajudar a convertir-se en finalistes del II Festival Músico-Vocal de Felanitx (1968) o participar al IV Festival Bravo del Teatre Líric (15 de gener de 1967). La formació dels seus primers anys va estar sotmesa a continus canvis fins que, a finals de 1968, és reestructurada amb Tolo Serra (veu, ex-Los Senex), Paco (guitarra), Toni Alcover (baix; ex-Los Gritos), Juan (saxo; ex-Los Senex), Pablo (teclat; ex-Los Solitarios) i Juan (bateria; ex-Los Gritos).

Després de la seva primera gira pel País Basc (1969), reben un contracte de dos anys amb el night-club palmèsà Tagomago, on actuen fins la seva dissolució, l'any 1972.

Los Alacranes: Citats també com *Los Alakranes*, formen part de la primera fornada de grups ié-ié de Palma: entre els seus components hi destaquen el guitarrista Ignasi Forteza (també a Los Unos) i el teclista Jacobo Pérez (posteriorment a Los Pops). La seva trajectòria musical fou efimera i intranscendent, documentant-se un únic concert destacable: el celebrat el 31 de gener de 1965 a la “Gran Fiesta de la Juventud” del Teatre Líric, amb Los Bohemios, Los Chelines, Los Xilvars, The Excelents, Los Twister’s Quartet i The Boanerges, entre d’altres.

Albert 5: Banda algaidina sorgida l’any 1967 després de la separació de Los Bejos. Els seus components foren Jordi Oliver Gómez (guitarra), Miquel Villalonga (guitarra), Pere Capellà (teclat), Pere Joan (saxo) i Alberto Juan (bateria): aquests dos darrers foren posteriorment substituïts per Climent “Porreguet” i Toni Isern. Albert 5 fou l’embrió del grup de pop i soul Expresión 5.

Amanecer: Grup manacorí actiu entre 1975. A la seva primera formació hi trobem a Toni Vivot (guitarra; Los Aligatos), Biel Llull (baix), Jordi Adrover (teclat; Los Aligatos) i Joan Duran (bateria). Van romandre actius fins pràcticament el final de la dècada dels setanta.

Ambar Group: També coneguts com *Ámbar*. Grup de pop-rock sorgit l’any 1975. Els seus components foren Rafel Cardell (guitarra, veu), Francesc Forteza (baix), Sebastià Salvà (teclat) i Toni Oliver (bateria).

Amigos: Quintet manacorí format l’any 1970, després d’una escissió de Grupo 15: tres dels seus components –Martí Gomila (guitarra), Bernat Morey (guitarra) i Pep Ros (teclat)– s’uniren a Carles Gil (veu; ex–Klan de los 5, ex–Harlem) i Tomeu Matamalas (bateria; ex–Los Lagartos, ex–Los Otros), donant pas a aquest nou grup. El centre d’activitat d’aquest quintet fou el llevant mallorquí, actuant tretze anys consecutius al Barbacoa d’Artá (1972-1985). Editaren un total de quatre singles i un LP homònim que, amb el pas dels anys, s’ha convertit en un dels testimonis musicals més importants de la música mallorquina dels anys setanta: *Amigos* (1971), editat amb el segell Hispavox i produït per Antoni Parera Fons, inclou onze cançons populars mallorquines actualitzades a nivell musical per una barreja d’estils que van des del folk-rock al rock progressiu. Dins del seu primer repertori de versions hi trobem artistes com els Beach Boys, The Beatles, The Carpenters, Simon & Garfunkel o Deep Purple, entre d’altres. Van romandre actius fins mitjans dels anys vuitanta, tot i que des d’aleshores han realitzat reunions esporàdiques. Matamalas encapçalària posteriorment altres projectes musicals d’importància, com fou Calabruix.

Apaga’m l’Espelma: Trio palmèsà fundat pel guitarrista Tito Palou l’any 1970, dedicat al nou folk i a la cançó d’autor. Participaren a esdeveniments per músics amateurs com

el I Festival Musical de Juventud de Montesión (gener de 1971), el I Festival de Folk de Montesión (juny de 1971) i el I Concurs de Folk de l'Obra Cultural Balear (abril de 1972). Van dissoldre's l'any 1972.

Aquarius: Banda fundada l'hivern de 1969 pel guitarrista Antoni Obrador (ex-The Runaways, ex-Los Continentales, ex-Los Pekenikes) a la seva tornada a Mallorca. La primera formació d'Aquarius es completa amb el vocalista Tony Frontiera (ex-Los Hidalgos, Los Olivers), el baixista Agustín Ortega (ex-Los Pops), el teclista Felipe Rebolledo (ex-Los Bohemios, ex-Unión 70) i el bateria Elies Gil. Editaren amb EMI Regal tres singles de marcat caràcter comercial on hi destaquen les versions de "Funny, funny" de Sweet i "Butterfly" de Danyel Gerard. L'any 1973, Obrador i Ortega abandonen la banda, sent substituïts per Joan Bauzà (ex-Los Beta) i Joan Salvador Ferrandiz respectivament. El grup seguiria actiu fins la primera meitat dels anys vuitanta, enregistrant versions en castellà d'artistes com Wild Cherry, The Eagles, Boney M, Neil Diamond o The Manhattan Transfer, entre d'altres.

Los Astros: Grup format a Llubí l'any 1968 amb els següents components: Toni Figuerola (veu), Tofol Rosselló (guitarra), Xisco Ramon (baix), Tomeu Ferragut (teclat) i Guillem (bateria). Al llarg de la seva trajectòria compartiren escenaris amb artistes de renom com Los Bravos o Julio Iglesias; no obstant, la seva major fita professional fou quan aparegueren al programa de Televisión Española "Música pop en el campo", el dia 27 de maig de 1970. Aquest espai, presentat per Alfredo Amestoy, mostrà a Los Astros interpretant una cançó pròpia ("Año 2033") a diferents escenaris, com el cinema de Llubí, Vinagrella i un magatzem de tàperes. Es van dissoldre l'any 1971.

Baly Hay Combo: Citats també com *Los Baly-Hay*. Grup amateur format a Santa Maria del Camí l'any 1961 per Jaume Salom (veu, guitarra), Félix (baix) i Joan Ramis (bateria). Llorenç Rosselló (posteriorment conegut com Llorenç Santamaria, i component de grups com Los Fugitivos o Z-66) fou col·laborador d'aquesta banda, tocant les maraques i posant veu a algunes de les seves cançons. L'artista rememorava els seus inicis musicals afirmant: "Mis primos mayores formaron un conjunto llamado Baly-Hay... A fuerza de insistir conseguí que me dejaran cantar algunas canciones y así empecé. ¡Pero quería ser el mejor! Forré una habitación de casa con gomaespuma para no molestar a los vecinos y me pasaba las veinticuatro horas del día ensayando. Cantaba y cantaba. Quería ser el mejor: no de Mallorca, del mundo"¹²⁷⁷. Es van dissoldre l'any 1962, donant pas als Vulcanic's.

Los Barones: Banda de pop, rock i soul formada a Palma l'any 1969 després de la separació del conjunt Péndulo, del qual procedien Manolo (teclat) i Jaume (guitarra, baix). Completen el *line-up* Pere (guitarra solista), Jesús (bateria) i Miquel (veu). Tot i formar part del cartell d'algunes festes patronals, el grup no va aconseguir cap

¹²⁷⁷ *Brisas*, núm. 1394, 14 de juliol de 2012, p. 11.

contractació destacable ni molt manco enregistrar la seva música. Desaparegueren aproximadament l'any 1974.

Los Bejos: Grup de pop format a Algaida l'any 1966 per alguns ex-components de Los Mijogas, amb la següent formació: Jordi Oliver Gómez (guitarra), Miquel Villalonga (guitarra), Miquel Oliver (baix), Jordi 'Salem' (bateria) i Bernat (vocalista), posteriorment substituït pel català Toni del Rey. Les seves màximes influències, al igual que molts d'altres conjunts de l'època, foren els Beatles i els Shadows. Es van dissoldre l'any 1967: posteriorment, els seus dos guitarristes formaren part dels grups Albert 5 i Expresión 5.

Los Bennys: També anomenats *Benny y Los Bennys*. Efímera banda de música lleugera sorgida a Palma l'any 1963. Els seus components foren Benjamí Fuster (veu), Fernando Palerm (guitarra), Damià (guitarra), Toni Font (baix) i Toni Galmés (bateria).

Los Beta: Citats també com *Los Beta Quartet* i, durant un breu període de temps, *Divina Comedia*. Los Beta són una de les formacions musicals més conegudes i representatives de la música illenca dels anys seixanta. La seva fundació data de l'any 1961, arrel de la unió de tres joves palmesans: Joan Bauzà (guitarra), Xisco Balaguer (teclat) i Jaume Palou (bateria). A ells s'hi afegeix poc després Leopoldo González 'Leo' (baix) i un guitarrista rítmic (Gerard Bovas) que, poc després, abandonà el grup. Als seus primers dies com a banda (Los Beta Quartet) foren el grup d'acompanyament de dos joves vocalistes palmesans, Nico i Santi, que emulaven l'estil del Dúo Dinámico. Poc després, les tasques vocals li pertocaren al català Juan Erasmo Mochi, fins que a finals de 1963 s'hi incorporà el murcià Miguel Moreno: l'entrada del nou vocalista forja un nou estil, on es barregen els hits anglosaxons dels Beatles i els Animals amb cançons típicament espanyoles i tonades populars mallorquines com "Ton pare no té nas" o "Na Catalina de Plaça". Aquella versatilitat cridà l'atenció del segell EMI Regal, que els ofereix un contracte l'any 1965: així, en només un any, publicaren un single i set EP's (trenta cançons, en total). Versionejaren als Beatles, a Jimmy Forrest i The Artwoods, però els seus majors èxits fins aquell moment foren "El porrompompero", "Larga calle", "Juanita Banana" i "Guantanamera". L'any 1966 fou decisiu a la seva carrera: per una banda, consolidaren el seu èxit a nivell local actuant amb The Kinks al festival Beat '66 (17 de juliol) i, poc després, amb Los Bravos, a Haima (Cala Major). Després, a finals d'aquell any, Leo González s'incorpora als Z-66 i és substituït per Miquel Pieras (ex-Los Dooley, ex-Walter Klein y su Cuarteto): el canvi de formació coincideix amb un canvi de contracte, passant a formar part del segell Sonoplay, amb el qual editaren tretze referències discogràfiques entre 1967 i 1970. Poc després d'haver participat al rodatge de *Un, dos tres... Al escondite inglés* (1968) d'Iván Zulueta i haver realitzat una gira per diferents sales de Barcelona i Madrid, Miguel Moreno abandona Los Beta: "Quería descansar una temporada. Llevamos unos cuantos años que no paramos y llega a ser agotador", afirmava a una entrevista de l'època. El seu substitut temporal fou Toni Obrador fins que s'incorporà Joan Mascaró (Los Olivers). La seva entrada dona pas a una època d'experimentació estètica i musical, apropant-se a la psicodèlia nord-

americana amb el single “Misión Hiroshima” (1969), *cover* del grup The Animated Eggs. Amb la nova dècada començà un període de forta inestabilitat: Joan Mascaró i Jaume Palou foren reemplaçats per José Martínez (ex-Círculos) i Jorge Matey (ex-Los Pekenikes), que havia substituït a l'efímer Rafel Aguiló (Los Lagartos, Harlem). Matey fou el primer bateria en utilitzar el doble bombo a Mallorca. Aquests canvis van provocar que, durant un breu període de temps, Los Beta s'anomenessin Divina Comedia. Tot i que el grup va continuar actiu fins la segona meitat dels anys setanta, el seu cop de gràcia vingué amb la marxa del seu guitarrista, Joan Bauzà, que passà a formar part d'Aquarius l'any 1972. L'any 1973 el grup intenta ressorgir de les seves cendres amb una nova –i darrera– formació: José Martínez (veu), Javier Corbella (guitarra, ex-Yerba Buena, ex-Armada), Miguel Pieras (baix), Xisco Balaguer (teclat) i Manolo Saucedo (bateria, ex-Yerba Buena, ex-Armada). Van desfer l'any 1977.

Los Bohemios: Grup format a Palma l'any 1962 que, junt a Los Sonámbulos, Los Silvestres i Los Beta forma part del que la premsa anomenà “la nueva ola mallorquina”. El seu líder, Felipe Rebolledo Gracia, fou l'únic membre estable d'un *line-up* sotmès a una constant renovació. Alguns dels seus concerts més importants els van donar l'any 1965, com per exemple la Fiesta de la Juventud del Teatre Líric (31 de gener), amb Los Chelines, Los Xilvar's o Los Alacranes, o el posterior homenatge als Beatles, que tingué lloc al Teatre Principal la nit del 20 de febrer. A partir d'aquell moment, amb el vocalista Joan Toni Vives al capdavant, signaren un contracte amb el segell Hispavox, publicant una dotzena d'EP's fins l'any 1967. Apart de trobar-hi cançons d'un marcat caràcter comercial, com “El porrompompero”, “La yenka”, “Na Catalina de Plaça” o “Pepe será papá”, també trobem interessants versions en castellà d'artistes anglosaxons, com The Platters (“Only you”), Neil Diamond (“The boat that I row”), Elvis Presley (“Kiss me quickly”), Creedence Clearwater Revival (“Suzie Q”), The Spencer Davis Group (“Gimme some loving”), The Kinks (“Dandy”), The Rolling Stones (“Take it or leave it”) o The Outsiders (“Respectable”), entre d'altres. L'any 1968, Joan Antoni Vives deixà el grup i la seva formació fou reestructurada al complet: Santy Bono (veu, ex-Los Gitanos), Jaume (guitarra; ex-Yaco-6), Narry (baix; ex-Los Santos), Felipe (teclat), José Antonio (saxo baríton; ex-Los Pekenikes, ex-Los 4 Platinos), Tony (saxo tenor; ex-Diapasons) i Jesús (bateria). El grup orientà la seva proposta musical i estètica cap el soul, i tot i aconseguir triomfar a escenaris com el de l'Alhambra (S'Arenal), es van desfer l'any 1969. Van reunir-se novament a finals dels setanta baix el nom Los Nuevos Bohemios. Alguns dels seus components es van reunir-se de forma excepcional l'estiu del 2011 per oferir alguns concerts i recordar els seus majors èxits musicals.

Bríos: Grup de rock, hard rock i rock progressiu fundat l'any 1975 pel teclista Honorat Busquets (ex-Los Talayots) i el vocalista Toni Colomar (ex-Los Clin's, ex-Iceberg, ex-De Cuento, Zadis). Completen la formació Llorenç March (guitarra), César Massanet (baix, ex-Los Talayots) i Andreu Hernández (bateria). El quintet es va especialitzar en un repertori format per versions de grups com Led Zeppelin, Deep Purple, Yes, Pink Floyd o Grand Funk Railroad, la qual cosa no els convertia en un grup apte per fer feina als hotels, sinó més aviat a discoteques. La seva única composició pròpia (“Él”) era, en

paraules de Busquets, una cançó d'un quart hora inspirada en Pink Floyd. Amb l'entrada dels anys vuitanta, s'hi incorporaren Martí Llabrés (veu), Bernat Ferra (baix) i Antoni Franco (bateria): el seu canvi de formació va coincidir amb una comercialització del seu so, reflectit al seu únic disc oficial, un LP homònim publicat l'any 1985 amb el segell Maller.

Los Bríos: Efímer conjunt format a Palma l'any 1966, després de dissolució de Los Fugitivos i Los Guantes Negros. Al seu *line-up* hi trobem a Llorenç Santamaria (veu), Carlos de María (guitarra) i Tomeu Estrany (baix). Actuaren uns pocs mesos junts, fins que el seu vocalista se'n va anar amb els Z-66.

Bronze: Grup de rock sorgit a finals de 1971, després de la dissolució de Noviembre. A la seva primera formació hi trobem a Pere Pasqual Perelló (veu; ex-X70), Luís de la Sierra 'Tuito' (guitarra; prèviament a Los Gritos, Iceberg i Noviembre), Bernat Ferrà (baix, ex-Los Condes), Pep Noguera (teclat; ex-Z-66, Los Telstars) i Plácido Forteza (bateria; ex-membre de Los Fugitivos i músic d'acompanyament de Llorenç Santamaria). Poc després, a principis de 1972, el grup es reestructura amb l'entrada del baixista Enric Giner (abans a Walter Klein y Nuevo Mundo) i Salvador Reus. Bronze es donaren a conèixer per mesclar els hits rockers de moda amb versions de grups progressius com King Crimson o Focus. Tutelats pel músic i productor Ramon Farran, el quintet va aconseguir signar un contracte amb la multinacional Columbia, discogràfica amb la que editaren dos singles d'un caire comercial que poc –o res– tenia a veure amb el rock progressiu: el primer l'any 1974 (“Sentir amor” i “Entre amapolas”) i el segon l'any següent (“Oh honey me oh my” i “Esta es mi vida”). Cal destacar que, segons el testimoni del seu guitarrista, l'any 1973 el grup va enregistrar un LP produït per Farrán, clarament inspirat en grups com Yes o King Crimson, i que mai arribà a veure la llum. L'any 1975 es documenta un nou canvi de formació, pel qual s'incorporen Toni Rodríguez (veu) i Tico Martín (baix), ambdós procedents del grup Blanco Sonido. Després de nombroses gires, tant per Mallorca com pel nord peninsular, Bronze es separen l'any 1978.

Los Brujos: Anomenats durant un breu període de temps com *Brujos 2000*. Grup palmèsà fundat l'any 1967 després de la desaparició de Los Selenitas (1966-1967), del qual formaven part Bartomeu Genovard (guitarra), José Juanico (baix) i Jaume Muntaner (bateria). La seva unió amb el vocalista Pep Riera donà lloc a un quartet pioner, al ser dels primers grups locals en barrejar diferents estils com el rock, el beat, el garage, el soul i l'incipient hard-rock. Es batejaren amb el nom de Los Brujos per la següent raó: “Buscábamos un nombre corto y que empezara por B. ¿Una superstición? Fíjate: Bravos, Beatles, Beach Boys, Brincos...”. El seu repertori estava format principalment per versions de grups com Cream, Blue Cheer, Steppenwolf o The Troggs, entre d'altres. Després de la incorporació d'un nou baixista (Pau Taura), l'any 1968 enregistraren amb Fonol el seu únic single, amb una versió del “Baby come back” dels Equals a la cara A i, a l'altra, un tema propi: “Sólo quiero amor”. Sense ser una de les formacions més conegudes de Ciutat, aconseguiren sobreviure fins l'any 1975

actuant a l'Olé Club, Hotel California (El Terreno), Sésamo Club, Tagomago i, finalment, a Jartan's. El seu darrer *line-up* estava format per Pep (veu), Bartomeu (guitarra), Bernat (baix), Rafael (teclat) i Julián (bateria).

Els Calafats: També citats com *Los Calafats*. Comparables estilísticament a Els Valldemossa o Folk-5, Els Calafats es van fundar a Palma l'any 1963, a partir d'una remodelació de l'agrupació folklòrica Balls Típics Oliver. Els seus components foren Montserrat Genestra (veu, guitarra), Toni Roig (guitarra), Joan Forteza (llaüt), Sebastià Riutort (bandurria) i Lluïa Espases (percussió). Als seus inicis, actuaren principalment a Son Gual, tot i que anys després començarien a actuar per la Península (Madrid, Barcelona, Bilbao) o l'estranger (Anglaterra, Dinamarca, Argel, Egipte, etc). Desenvoluparen una trajectòria discogràfica amb el segell Belter (1964-1969) i van romandre actius fins l'any 1985. Toni Roig seguí actiu dins del món de la música, encapçalant projectes com Música Nostra o Al-Mayurqa.

Los Califas: Banda formada per Jaume Puigrós (veu, teclat) l'any 1968, que prèviament havia estat vocalista de l'Orquesta Astoria (1960-1961) i Los Tucumas (1961-1966). Completen la formació Miquel Franco, Tomeu Bauzà i Lluís Caules. A entrevistes de l'època, es declararen admiradors d'artistes tan dispars com Frank Sinatra, Ádamo, Los Canarios i The Mama's And The Papa's. Actuaren llargues temporades a l'escenari de Zhivago fins la seva dissolució, a principis dels anys setanta.

Los Casanovas: Grup format a Palma el 1968 per Toni Morlà (guitarra, veu), Pepe Badillo (bateria) i Gabriel Pujiula (piano): aquell mateix any enregistraren el seu únic single amb Fonol, amb dos èxits que, aleshores, estaven de moda: "El puente" i "La, la, la". Actuaren gairebé exclusivament a l'Hotel Albatros (Illetes) i, poc abans de la seva dissolució (1970), hi passaren altres músics, com Vicente Bustillo (saxo), Bernat Mestre (veu), Miquel (baix) o Lalo (bateria). Després de la seva desaparició, Badillo i Morlà formaren el grup Small Band.

Los Chavales: Grup de beat format a Sa Pobla l'any 1965. Els seus components –tots ells amateurs– foren Joan (veu, guitarra), Josep (guitarra solista), Miquel (baix), Toni (teclat) i Antonio (bateria). Es van dissoldre aproximadament l'any 1969 sense haver enregistrat cap tipus material o realitzar algun concert d'importància.

Los Chelines: Grup format a principis de l'any 1964 per Carlos de María Tarongí (guitarra solista), Manuel Ángel Milán (guitarra rítmica; ex-Los Rayos), Pedro Marín (baix) i Ricardo Echevarria (bateria). Començaren emulant a The Shadows o The Beatles fins que decidiren cercar un vocalista: l'escollit fou Llorenç Rosselló (posteriorment conegut com Llorenç Santamaria). Fins la seva dissolució, a finals de l'any 1964, actuaren a escenaris com el de l'Hotel Trianón (Palma) o Hotel El Pueblo (S'Arenal). Foren l'embrió de Los Fugitivos.

Los Chers: Grup format a Palma l'any 1967 per Sebastià Tulsa (veu), Maurici Puigcerdós (guitarra; ex-Los Shakins), Manolo Ripoll (baix), Pere Obrador (teclat, ex-Los Fugitivos) i Plácido Forteza (bateria, ex-Los Fugitivos). El vilafranquer Pep Portell fou teclista del grup durant un breu període de temps. Practicaren una barreja de pop-rock de tints psicodèlics, amb influències de The Doors o Procol Harum. Es van dissoldre l'any 1968.

Los Cico-Tico: Grup manacorí actiu entre 1966 i 1967, format per Santi (veu), Toni Valls (guitarra), Manolo Gálvez (baix) i Pep Garcia (bateria).

Los 5 del Este: Grup de Manacor format l'any 1962 per Joan Fons; un dels més representatius de l'escena mallorquina dels anys seixanta i, a més, qualificat com “el primer conjunt autèntic pop de la comarca” per Tomeu Matamalas: “Sorgiren per petició expressa de D. Joan Llinás, el manescal de Son Servera artífex de l'inici de la indústria hotelera de Cala Millor, que oferí un avantatjós contracte a Joan Fons, pianista dels Illa d'Or, per tal que reunís un grup de músics per tocar en exclusivament a l'Hotel Sabina”¹²⁷⁸. Al seu primer *line-up* hi trobem els següents músics: Toni Garcia (veu), Martí Gomila “Salem” (guitarra), Toni Fons (baix), Joan Fons (teclat) i Tomeu Oliver (bateria). Les habilitats musicals del quintet, sumades al seu repertori d'èxits pop, van cridar ràpidament l'atenció del locutor de Ràdio Mallorca Miguel Soler que, a mode d'intermediari, els va aconseguir un contracte amb el segell EMI Regal: debutaren l'any 1964 amb un EP format per les cançons “Sa ximbomba”, “Más”, “Ahora te puedes marchar” i “María Isabel”. Només un any després, Garcia i Gomila abandonen Los 5 del Este per formar part d'Els Sonadors (embrió de Grupo 15): els substituïren Rafel Cortés i Pep Alba (ex-Walter Klein y Su Cuarteto). Amb la seva incorporació, començà l'etapa més exitosa a nivell artístic del quintet manacorí: enregistraren grans èxits com “Olé la yenka”, “Pepe será papá”, “Noche de verano”, o “Pepita y Juanita”. L'any 1967 visqueren la seva màxima fita professional realitzant una gira per Anglaterra que quedà recollida al llibre *Los 5 del Este en Inglaterra*, de Rafel Ferrer Massanet. Amb gran èxit, també realitzaren gires per Alemanya i les principals ciutats espanyoles. L'any 1973, ja consolidats com una de les formacions musicals més importants de la seva generació, sofreixen una reestructuració importantíssima: abandonen el grup el vocalista Rafel Cortés (substituint per Miquel Pasqual) i també Joan Fons, líder i fundador del quintet. Des d'aleshores, l'epicentre de Los 5 del Este fou el seu guitarrista, Pep Alba. Aquell mateix any, s'hi van incorporar dues vocalistes femenines, Francisca i Xisca Llull, amb les quals enregistraren un únic single: “Lulú”. L'any 1974 hi entrà Tomeu Peña (ex-Els Mallorquins, ex-Harlem, entre d'altres), vocalista i baixista fins l'any 1979. Fins el 1987, any en el que es van dissoldre, Los 5 del Este havien editat entre singles i EP's un total de trenta cinc referències discogràfiques. Tot i que la major part d'aquest catàleg el formen cançons d'esperit comercial i desenfadat, hi trobem alguns *covers* en castellà força destacables d'artistes internacionals com els Rolling Stones

¹²⁷⁸ Matamalas, Tomeu (2012): *Paradise of Love: crònica d'una època*. Ed. Món de Llibres, Manacor, p.83.

(“Satisfaction”), els Beatles (“Yesterday”, “Yellow Submarine”), The Blues Magoos (“We ain’t got nothin’ yet”), The Hollies (“King Midas in reverse”), Herman’s Hermits (“Something is happening”), Dusty Springfield (“I only want to be with you”) o Dodie Stevens (“Pink shoe laces”), entre d’altres. També cal destacar que, al llarg dels anys seixanta, van enregistrar per EMI Regal un total de quatre versions del grup britànic The Lollipops: “Another girl”, “There was a time”, “Do you know” i “Lollypops shake”. Alguns dels seus discs foren editats a Europa i a Amèrica del Sud, molts d’ells conjuntament amb altres artistes i grups a mode de compilació, com ara *Los Grandes Conjuntos Españoles*, *Los 4 Grandes Conjuntos Mallorquines*, *Vacaciones en Mallorca*, *The Spanish Scene*, *Sa Nostra Música*, *Holiday in Mallorca*, etc.

Los 5 Reyes: Formats l’any 1961 a partir del grup Los Mayorics, que canviaren el seu nom a suggeriment del segell discogràfic Discophon. Els seus components foren Joan Aguiló Simonet (piano, veu), Francesc Andreu Breva (saxo, violí), Donato Moreno Manso (saxo, clarinet), Carlos Álvarez del Rey (veu, contrabaix) i José Gómez Melià (bateria). L’any 1961 publicaren un EP amb les cançons “Oro negro”, “Enamorada”, “Chabadí, chabadá” i “En la cruz de tu mano”. Al llarg d’una sèrie de temps, foren el grup substituït de Los Javaloyas a El Pirata (Hotel Bahía Palace), escenari sobre el qual desenvoluparen bona part de la seva trajectòria professional. Després d’actuar una temporada a Bonet de Sant Pere com a grup d’acompanyament i haver actuat a indrets com Las Palma, Benalmádena, Barcelona o Torremolinos, es van separar l’any 1975. La seva darrera formació era la següent: Carlos Álvarez del Rey (veu, baix), Eloy Gómez (guitarra, flauta), Joaquín Adelantado (teclat), Andrés Frías de Cárdenas (trombó, baix) i José Adelantado (bateria).

Los Cirros (1): Grup de Portocristo actiu entre els anys 1970 i 1975, format per Jaume Ramis (veu), Miguel Gelabert (guitarra solista), Xavier Sánchez Llull (teclat; Unión 6), Miquel Homar (baix) i Mateu Vidal (bateria; ex-Dandy’s 4). Fou l’embrió del grup Santafé.

Los Cirros (2): Efímer quartet de Palma creat i dissolt l’any 1973: al seu capdavant hi havia Joan Antoni Vives (ex-Los Bohemios, ex-Los Millonarios).

Clímax: Banda formada pel percussionista d’origen cubà Armando Armenteros (ex-Macht-2) juntament amb els antics membres de grups com Los Condes i Formas. Activa entre 1974 i 1975, aquesta formació començà la seva breu trajectòria a sobre de l’escenari de Los Rombos (Can Pastilla). No enregistraren de forma oficial cap tipus de material.

Los Clin’s: Citats sovint com *Los Clints*, fou un quartet sorgit el 1966 en el qual hi militaren Toni Colomar (veu, guitarra) i Pablo Zaragueta (baix), posteriors membres del grup progressiu De Cuento. L’any 1967 van actuar a algunes festes patronals (Alaró,

Ses Salines) per ser, finalment, contractats pel night-club Haima el 1968. La banda es va dissoldre poc després.

Los Condes: Banda de soul i rhytm & blues formada a principis de l'any 1968, considerats per molts com la segona formació local més important d'aquest estil després dels Z-66. A la seva primera formació hi trobem a Paco (veu), Carlos de María (guitarra, ex-Los Fugitivos, ex-Los Pops), Bernat (baix), Ernesto (bateria), Jorge (saxo) i Pepe (trombó de vares). Escolliren el seu nom amb l'objectiu de "llegar a ser los aristócratas de la música actual". Recolzats pel locutor Miguel Soler i pel seu mànager personal, Francisco del Valle, Los Condes foren fortament publicitats a la premsa local i, en poques setmanes, ja s'havien fet un nom força destacable. Poc després del seu debut musical a Jartan's (Palma), marxaren a Barcelona per enregistrar dos singles per EMI Regal que van ser editats aquell mateix any: al primer hi trobem dues versions de Bruce Channel ("Try me") i The Honeybus ("I can't let Maggie go"), mentre que a l'altre adaptacions en castellà d'èxits de Johnny Nash ("Hold me tight") i The Tremeloes ("My little lady"). Apart d'aquestes cançons, el seu repertori el completaven versions de Sam & Dave ("Soul man") o The Bar-Kays ("Soul finger"), entre d'altres. Van arrodonir la seva proposta artística incorporant dues go-gos a les seves actuacions en viu. Després de l'expulsió de Carlos de María –substituït per Bartomeu Genovard, de Los Brujos– i d'un greu accident de trànsit del seu vocalista, la premsa illenca especulà amb una possible dissolució que, finalment, s'efectuà l'any següent. Al llarg de la dècada dels setanta hi va haver dos intents frustrats de ressuscitar la banda.

Conjunto Balear: Grup format a S'Arenal l'any 1959 per dos mallorquins, Jaume Cardell (saxo) i Jordi Torrens (bateria, veu), amb dos valencians, Vicens Francès (trompeta) i Josep Medina (acordió). De forma amateur i un tant informal, actuaren principalment a la zona del Coll d'en Rabassa, el Pil·larí, Sant Jordi, S'Arenal i Palma. Es van dissoldre pocs anys després.

Los Cónsules: Grup de soul i rhythm and blues format a Palma l'any 1968: els seus membres foren Pepín (guitarra), Bernat (saxo), César (baix), Llorenç (teclat) i Andrés (bateria). Actuaren sobretot a Palma, a escenaris com el de l'Ole Club (Cala Major) o Ven y Ven (S'Arenal) fins la seva dissolució, l'any 1970.

Els Corés: Grup fundat a Manacor l'any 1965 pel pianista Guillem Jaume juntament amb Miquel Gelabert (guitarra), Jeroni Galmés (veu, contrabaix) i Damià Ferrà (bateria).

Los Cromáticos: Conjunt format a maig de l'any 1964 procedent d'Inca per José García juntament Antoni Coll i l'andalús Pepe Badillo (posteriorment a Los Casanovas i Small Band). Es van donar a conèixer des dels escenaris dels night-club El Cisne (Campanet) i Villa Argentina (Cala Ratjada), on actuaren de forma continua al llarg dels seus primers anys d'activitat. La seva primera aparició destacada és la seva participació al I Festival de la Nova Cançó de Palma (juny de 1965), acompanyant a figures com

Los 4 de Asís o el vocalista Martí Torrandell: poc després, guanyen el IX Concurso de Intérpretes, organitzat per Ràdio Juventud. El 19 de juny de 1966 el grup aconsegueix augmentar la seva fama al proclamar-se guanyadors del concurs “Primer aplauso” organitzat per Televisión Española. El seu repertori destacava per la seva gran varietat, on es mesclaven els ritmes beat amb els tangos i els pasdobles. El quintet es va dissoldre a finals de la dècada dels seixanta.

The Crys: Més coneguts com *Lonn & The Crys*. Embrió dels posteriors The Runaways, el grup fou creat l’any 1962 pel guitarrista Antoni Obrador, que prèviament havia donat les seves primeres musicals amb el conjunt Los Brusquers (1960-1961). La primera formació la completen Lucio San Eugenio ‘Lonn’ (veu; abans a Los Zenith i Four Winds), Florencio Pascual ‘Polen’ (guitarra rítmica), Miquel Pieras (baix¹²⁷⁹) i Pau Sanllehí (bateria). Pieras abandonà poc temps després i fou substituït per Miquel Vicens (ex-Los Zenith). El quintet tingué moltes denominacions en poc temps –Los Crys, The Copycats i, finalment, Los Escapados– tot i que la més comú fou Lonn & The Crys. La seva actuació més important tingué lloc el 9 de febrer de 1964 a la I Gala de Música Amateur, on compartiren escenari amb Los Sonámbulos i Los Silvestres. Poc després, el grup es donava a conèixer amb una nova denominació: The Runaways.

Los 4 de Asís: Insòlit quartet format l’any 1965 per quatre frares franciscans al Col·legi de la Porciúncula (Palma): Francesc Escanellas Tugores (veu), Adolfo Pérez (veu, guitarra solista), Mateo García (veu, guitarra rítmica) i Antoni Mulet (veu, contrabaix). Prescindint de percussió, fou la primera formació espanyola formada íntegrament per eclesiàstics, i el primer experiment nacional en combinar la música pop amb el missatge religiós. Escanellas, García i Mulet començaren la seva trajectòria de forma totalment amateur, cantant pels malalts de diferents hospitals palmesans, amenitzant les trobades religioses amb la seva música o fent algunes interpretacions al programa “Burbujas”, de Ràdio Popular. El punt d’inflexió el marca tant la incorporació del Pérez, procedent de La Rioja, com la seva participació al I Festival de la Nova Cançó de Palma, el 26 de juny de 1965, on presentaren un primer repertori en llengua catalana format per cançons com “La nit” o “Cançó de l’amic”. A aquells moments, Garcia fou substituït per Marcelino Aguilar, originari de Palència. Junts enregistraren a Barcelona dos curiosos EP’s amb el segell Discophon, ambdós publicats l’any 1966: hi destaquen cançons com “San Francisco Yenka”, “En tí confío” o una versió del “Blowin’ in the wind” de Bob Dylan que el quartet va traduir com “Sólo el tiempo puede contestarnos”. Del seu repertori, també s’han de destacar algunes cançons que no foren enregistrades, com “El himno del hermano Sol”, “Verdes campiñas”, “Noches de Moscú” o “¡Oh, mi Señor!”. En poc més d’un any i mig, van efectuar més d’un centenar de concerts, amb algunes importants aparicions a Radio Nacional de España i Radio Barcelona. Malgrat vivien el seu moment més dolç a nivell artístic, Los 4 de Asís es van dissoldre a finals de l’estiu de 1966, just coincidint amb la publicació del seu segon EP: la raó que va conduir a

¹²⁷⁹ No confondre amb el músic amb el mateix nom, Miquel Pieras, de Los Beta.

aquesta decisió fou que dos dels seus components (Escanellas i Pérez) foren nomenats sacerdots.

Los 4 de Mallorca: Els orígens d'aquesta banda es remunten a l'any 1961 quan, amb el vocalista Toni Juan al capdavant, es van donar a conèixer als Jardines Sésamo (Palma). La banda fou reestructurada contínuament, la qual cosa va impedir que aconseguissin un major reconeixement dins l'escena local. L'any 1967 el grup es consolidà amb la següent formació: Sebastià Vidal (veu, guitarra, saxo), Mateu Cerdà (teclat), Lluç Nicolau (baix, violí) i Maties Lladó (bateria). El seu repertori de versions, en paraules del propi conjunt, abastava des de "El beso" fins el "Yummy, yummy, yummy". Dins de la seva trajectòria musical, cal destacar que fou dels pocs grups mallorquins que van anar a treballar a Anglaterra, i més concretament a l'illa de Guernsey: "Desde hace tres años tocamos en un hotel de Magaluf y durante esta temporada, en este hotel, vino a pasar sus vacaciones un hotelero inglés que además tiene una sala de fiestas y que se entusiasmó con nuestro estilo. Nos habló de posibilidades de ir a su sala y al ponernos de acuerdo se firmó el correspondiente contrato", afirmaven l'any 1968 des de les pàgines del diari *Baleares*. El seu èxit al Carlton Hotel fou aclaparador i pocs dies després aparegueren a la primera pàgina del diari *Guernsey Evening Press*. Segons els seus components, el seu triomf s'explica "por haber luchado con nuestras armas. Ir a Inglaterra con un repertorio beat o psicodélico es una tremenda equivocación, per oír con música española es garantía de éxito, porque allí hemos podido darnos cuenta de lo mucho que se aprecia nuestra música. Hicimos unos arreglos de piezas como "Granada", "La leyenda del beso", "Malagueña", "Porrompompero", etc, que entusiasmó a la clientela que día a día venía a escucharnos. En eso de ser brusquer, los ingleses son los maestros. No tienen rival (...) Cada uno con su música. Ellos, con el beat, y los españoles, con nuestra música". Davant d'aquell gran èxit, reben una nova oferta per quedar-se alguns mesos més a l'illa, però fou rebutjada pel quartet: "Empresario y público estaba encantado con Los 4 de Mallorca, pero en Mallorca dejamos esposa (...) Sentíamos añoranza de la familia. Nuestra temporada turística es larga y agotadora, y si aún cuando podemos gozar de un poco de descanso y compañía familiar, nos liamos a seguir trabajando... No quisimos quedarnos por más tiempo". La banda es va dissoldre pocs anys després, a principis de la dècada dels setanta.

Los Cuatro Santos: Quartet format a Palma l'any 1967 per Eduardo (veu, guitarra), Melchor (piano), Agustín (contrabaix, trompeta) i Antonio (bateria). Van actuar al Ciudad Jardín Night-Club i el Dancing Nixe Palace de Palma fins la seva dissolució, l'any 1968.

Los Cuervos: Quintet beat format l'any 1964 per Antonio 'Nino' Azorín (veu), Francisco Sáez (guitarra solista), Miguel Joya (guitarra rítmica), Juan de Dios Coronado (baix) i Andrés Salleras (bateria). El grup, que es va donar a conèixer al local Whisky A Go Go (Palma) a cop de versió dels Beatles i dels Rolling Stones, fou protagonista d'una curiosa notícia l'any 1965 quan, en plena febre beat, van decidir afaitar-se el cap i prescindir de les seves melenes. El seu vocalista explica aquesta anècdota: "El que

passava és que era el boom dels Beatles, i tots els joves –els músics, sobretot– començaven a deixar-se els cabells llargs. Los Cuervos volíem fer una cosa diferent i varem pensar: “I si provem de fer el contrari i ens afaitem el cap?”. Ho varem fer. Volíem cridar l’atenció i ho vam aconseguir”¹²⁸⁰. Sandro Fantini recordava aquella anècdota de la següent forma: “S’afaitaren el cap damunt de l’escenari del Teatre Líric. Ells deien: “No copiem a ningú”... quan tot el seu repertori eren versions dels Beatles!”¹²⁸¹. Enregistraren un single als estudis de Fonol que no fou publicat i que, a hores d’ara, es troba perdut. L’any 1968 es van separar: Nino Azorín fou l’únic que continuà vinculat al món de la música, primer amb Los Flamantes i, finalment, en solitari.

Los D’Accora: Citats també com *Jimmy Foster y Los D’Accora*. Quintet de Sa Pobla actiu entre els anys 1960 i 1963, format per Jaume Fornés ‘Jimmy Foster’ (veu, guitarra), Pau Siquier (saxo), Joan Pomar (trompeta), Jaume (piano) i Jordi Barceló (bateria). Segons afirmaven a entrevistes de l’època, els seus temes eren èxits de moda, tot i que sense entrar dins les estridències del rock and roll o l’emergent beat. Actuaren sobretot a l’escenari de La Rosaleda (Sa Pobla) i a diferents indrets de Pollença. La seva desaparició dona pas a Los Hawais, encapçalats per Pau Siquier.

Los Dajuma: Trio inspirat en el Dúo Dinámico sorgit a finals de 1962: els seus components foren Daniel, Juan i Manuel, que prèviament havien format part d’un èfimer conjunt anomenat Los Vista Alegre. Es van dissoldre l’any 1963.

Dandy’s Boys: Quintet manacorí format l’any 1965, després d’una escissió al conjunt Los del Sur: els seus components foren Tomàs Bauzá (veu), Pep Sunyer (guitarra), Miquel Moll (guitarra), Salvador Sagrera (baix) i Joan Obrador (bateria). Se’ls pot considerar com un dels primers grups del llevant de l’illa en apropar-se, en so i estètica, al hard rock. Desaparegueren l’any 1974.

Dandy’s 4: Grup de Portocristo sorgit l’any 1968 després d’una reestructuració de Los Tímidos. Els seus components foren els germans Asegurado, Toni (guitarra) i José Luís (baix) juntament amb Biel Matamalas (guitarra) i Mateu Vidal (bateria). L’entrada de nous components els forçà a canviar-se de nom a l’estiu de 1969: Los Otros.

Los Dariant: Frontissa entre conjunt pop i orquestra de swing sorgida a Pollença a principis dels anys seixanta: els seus components foren Joan Sastre (veu), Martí Torrandell (veu, piano), Joan Cladera (guitarra), Gabriel Cifre (baix, trompeta), Joan Capó (teclat), Miquel Cifre (bateria), Gabriel Perelló (saxo alt), Pere Vilanova (saxo

¹²⁸⁰ Entrevista a Nino Azorín. Realitzada el 2 d’agost de 2011

¹²⁸¹ *Melodies deluxe* (Ràdio Murratxi). Emès el 25 de juliol de 2012.

tenor, clarinet) i Antoni Bennàssar (flauta). No enregistraren cap tipus de material al llarg de la seva breu trajectòria.

De Cuento: Grup de rock progressiu de Cala Figuera, actiu entre els anys 1974 i 1975. Els seus components foren Toni Colomar (veu), Miquel Moll (guitarra), Pablo Zaragueta (baix) i Andreu Sureda (bateria). Apart de versions de Genesis i Black Sabbath, el quartet va aconseguir donar forma a quatre cançons pròpies: “Volverá a salir el sol”, “Mi tripi”, “Un estiu de 1975” i “I’m so glad”. Es van dissoldre sense haver realitzat cap enregistrament oficial.

Los D-2: Banda de pop formada l’any 1967 per Toni Gallard (veu), Jordi Palma (guitarra), Lluís Sampol (teclat), Tolo Alba (baix) i Rafel Fuster (bateria). Habituals de l’escenari del night-club El Caimán (Hotel Bristol) i les Galeries Seguí (Ca’n Pastilla), és van dissoldre l’any següent.

Decisión 7: Grup palmèsà de soul format l’any 1968 per Damià Ramonell (veu: ex-Los Shakings), Pepín (guitarra: també a Los Cónsules), Pedro (baix), Paco (teclat), Juan (saxo tenor), Toni (saxo baríton) i Billy (bateria). La mitja de tots els seus components era de 19 anys. Debutaren a Los Rombos, però el seu major èxit l’aconseguien l’any següent, a l’Olé Club. Es van dissoldre l’any 1970.

Los del Mar: Trio palmèsà format l’any 1965. Un any després editaren amb Belter un Ep de quatre cançons: “Luna de miel en Mallorca”, “Qué listas son”, “To Palma Nova” i “El Tip Top”.

Los del Sol: Grup de pop i rhythm & blues fundat a Palma l’any 1968 pel teclista Miquel Gual Llompart (temporalment, membre dels Vulcanic’s). A la seva primera formació hi trobem també a Guillem Rosselló (guitarra), Jaume Moll Blanes ‘Tito’ (bateria, saxo), José (saxo) i Felipe ‘Phil’ (veu, maraques). Entre les seves influències s’hi trobaven artistes com Tom Jones, The Beatles, Los Bravos, Aretha Franklin, Cole Porter o The Rolling Stones. Aquell mateix any, signaren un contracte amb la multinacional Columbia, amb la qual enregistraren dos singles aquell mateix any amb versions de hits internacionals com “Baby come back” (The Equals), “Helule, helule” (The Tremeloes) o “Yummy yummy yummy” (The Ohio Express). El 1969 el seu contracte amb Columbia es va trencar, i passen a formar part del segell EMI Regal, amb els quals editaren quatre singles més entre 1969 i 1970, amb adaptacions castellanes de The Wallace Collection (“Serenata”), Jean Francois Michael (“Adiós, linda Candy”), Tommy Roe (“Aturdido”) o Hammond Hazlewood (“La brigada del amor”), entre d’altres. La banda fou reestructurada l’any 1969: ‘Phil’ fou substituït per Toni Hernández (ex-Los Fugitivos, ex-Los Santos), mentre que el lloc de guitarrista fou ocupat per Esteve Font (ex-Los Flingstones). Poc després de l’incendi de la sala Bacomo l’any 1970, on es cremà tot l’equip instrumental del grup, Los del Sol es van dissoldre.

Los del Sur: Grup manacorí actiu entre 1964 i 1965: els seus components foren Maria Femenies (veu), Pep Sunyer (guitarra), Jaume Adrover (guitarra), Salvador Sagrera (baix) i Joan Obrador (bateria). Foren l'embrió de Dandy's Boys.

Los Delfos: Banda formada a la Mallorca dels primers setanta, dedicada plenament a la música comercial. Tots els seus components eren peninsulars: els seus fundadors, els germans Matilde (veu), Hortensio (guitarra) i Néstor (baix), procedien de Guadalajara; Félix (teclista, ex-Los Dinos) era de Navarra, mentre que Paco Ribera (bateria) era d'origen aragonès. Després de fer feina alguns hotels palmesans, Los Delfos es van dissoldre a mitjans de la dècada.

Los Deltas: Grup manacorí format l'any 1972 per Jeroni Galmés (veu; ex-Els Corés), Tomeu Bover (guitarra), Toni Bordoy (baix), Paco González (bateria) i Toni Llull (teclat; ex-Cupers Group), posteriorment substituït per Esteve Santandreu. Van romandre actius fins el final de la dècada, moment en el qual van canviar el nom del grup a Oasis Band.

Los Doger's: Foren creats a Palma pel vocalista José María Dopico, l'any 1962: a la seva primera formació hi trobem al seu cosí, Manolo Marí (bateria; posteriorment a Walter Klein y Su Cuarteto, Z-66 i Zebra), Joan Pol (baix) i Cosme Escalas (guitarra). Poc temps després s'incorporen dos nous membres: Guillermo I (teclat) i Guillermo II (bateria). El seu estil, a mig camí dels aires melòdics de la cançó italiana i l'esperit rítmic del beat, els va fer ràpidament populars entre el públic illenc. L'any 1965 enregistraren amb Columbia el seu primer EP, on hi trobem dues versions dels Beatles – “Sí lo es” (“Yes it is”) i “Ocho días” (“Eight days a week”)–, tot i que la banda es mostrava reticent a vincular-se amb el món ié-ié. “No somos nada en concreto, y sin embargo, lo somos todo en la actualidad”, subratllava Joan Pol a una entrevista de l'època. “No creo que se nos pueda llamar ye-yé, aunque sí interpretamos algunos éxitos en este estilo de música joven, pero de igual manera poemos un variado repertorio de hits melódicos, tradicionales, latinos... O sea, que el sambenito ye-yé no es del todo correcto”. Actuaren sense descans fins pràcticament la segona meitat dels anys setanta: al temps de la seva separació, acumulaven un total de set singles i un LP, tots nodrits de versions de moda.

Los Dogos: Quartet procedent d'Inca, format l'any 1970. Centrats en els hits de moda, actuaren quatre temporades consecutives a l'Hotel Playa Moreya, tot i que també es documenten actuacions seves als escenaris de Los Rombos i Tagomago. Desaparegueren a mitjans de la dècada.

Los Dooley: Formació amateur que protagonitzà bona part dels matinals que es celebraren als teatres Principal i Líric, a principis dels anys seixanta. Actius entre 1960 i 1961, els seus components foren Kamel Missaghian (veu, teclat), Josep ‘Pepín’ Llabrés (guitarra), Miquel Pieras ‘el Nene’ (baix; posteriorment a Los Beta) i Jordi L. Pando (bateria; després als Four Winds). La seva actuació més destacada fou el 12 de març de

1961 al un festival benèfic del Líric, juntament amb Phil Phillips, Marta Christel, Los Vagabundos i Luís Garau y su Conjunto.

Driving Wheel: Grup palmesà actiu entre 1970 i 1971, assidu de l'escenari del Centro de la Guitarra. Inspirats en el nou folk nord-americà, els seus components foren Aina Camps (veu; ex-Sa Fonoïassa), Pepe Milán (guitarra; ex-Genia & Pepe), Ronnie Martin (guitarra) i Toni Arés (ex-Sa Fonoïassa; contrabaix). La marxa de Martin i Arés donà pas als efímers Riverside. Driving Wheel són considerats l'embrió d'Euterpe.

Euterpe: Grup format a Palma a gener de 1973 per una sèrie de músics que, prèviament, havien format part d'altres projectes com Sa Fonoïassa, Pepe & Genia, Driving Wheel i Riverside: Aina Camps Mas (veu), Pepe Milán Carmona (guitarra, banjo, mandolina, harmònica), Antonio Fernández Castillo (veu, guitarra), Antoni Pasqual Moros (guitarra, banjo, teclat) i Toni Arés Rosselló (contrabaix, guitarra i, ocasionalment, flauta). Les edats dels seus components oscil·laven entre els 19 i 23 anys. Entre les primeres influències del grup s'hi trobaven grups com Crosby, Stills & Nash, Chicago, The Grateful Dead, Neil Young o America, entre d'altres. Després d'uns mesos actuant al Centro de la Guitarra, Gun Salón i Jack el Negro, coneixen al músic manacorí Antoni Parera Fons, que reconduïx el grup cap a sons més tradicionals: "Toni Papera nos ofreció grabar con Hispavox", explica Arés. "Nos propuso adaptar a nuestro estilo unas diez o doce canciones populares de toda España después de que hubiéramos escuchado una antología de música popular española que un profesor de no sé qué universidad había recopilado yendo de pueblo en pueblo y grabando a los nativos en su más pura y primitiva esencia. Había cientos de canciones y muchas eran casi imposibles de escuchar por las voces chillonas y monótonas, y letras casi incomprensibles. De ahí salió el LP *Paisaje, Camino y Canción*. Lo grabamos en Barcelona y pensamos que nuestra carrera estaba ya lanzada a la fama porque Hispavox se gastó una buena pasta en producir el disco.... Incluso incorporó en varias canciones a toda una orquesta. Pensamos que si invertían tanto, algo harían para recuperarlo... Pero no hicieron nada más que unas menciones y críticas en la prensa y una actuación en un club de Barcelona. Luego entendimos que Hispavox, siendo una filial de la Vox americana, para poder operar en España vendiendo sus artistas americanos, debía también producir un número determinado de artistas españoles. Lo que no sabíamos es que una vez hecho el disco ellos se desentendían en promocionarlo. En pocas palabras: nos querían para llenar el cupo. Creo que nos regalaron unos doce discos para que hiciéramos la promoción por nuestra cuenta". Després d'aquella experiència discogràfica, s'associaren amb Daavid Allen, amb el qual publicaren un disc de folk psicodèlic titulat *Good Morning* (Virgin, 1976). "Un dia voltejava per Palma i els vaig veure actuant al Centro de la Guitarra (...) Quan va acabar el concert, vaig acostar-me a ells per dir-los: "Wow! Ha estat increíble!". Ells em digueren: "Doncs aquest ha estat el nostre darrer concert!", explica el músic australià. "Fuimos de gira por Europa para promocionar ese disco. Al acabar el tour, el grupo empezó a morir de muerte natural y decidimos acabar", sentencia Arés. Pepe Milán continuà la seva trajectòria musical amb

el duo Milán & Bibiloni, format amb el guitarrista Joan Bibiloni (ex-Harlem, ex-Los Talayots, ex-Zebra).

Expresión 5: Anomenats posteriorment *Expression*. Grup de soul i pop format l'any 1969 per antics components de grups com Los Bejos, Los Mijogas i, molt especialment, Albert 5: Tomeu Pocoví (veu, baix), Miquel Villalonga (guitarra), Jordi Oliver 'Bandereta' (guitarra), Pere Capellà (teclat), Miquel Bauzà (trompeta, trombó) i Toni Isern 'Garrinxà' (bateria). A principis dels anys setanta, s'hi incorporà temporalment Tomeu Penya (veu, saxo; ex-Els Mallorquins, ex-Los Gitanos, ex-Harlem). Es van dissoldre a mitjans dels anys setanta.

Los Fénix: Citats també com *Los Phoenix* o *Los Phenix*. Efímer quartet sorgit l'any 1967, amb Sebastià Plajà (Los Telstars), José Pérez (Los Shakings), Jaume (Los Chacoma) i Sebastián (Los del Sol). Actuaren sobretot a la discoteca Pigmalió. Es van dissoldre l'any 1968, però a principis dels setanta es van refer amb una formació distinta: foren contractats per l'Hotel Kontiki, convertint-se en el seu grup resident entre els anys 1971 i 1972. Precisament fou l'any '72 en el que el segell Medreco publicà un vinil en directe compartit amb els anglesos Gee Kenny & Doug O'Key, titulat *Live from the Hotel Kontiki*: la contribució de Los Fénix es basa en un *cover* del "Help" dels Beatles i dues versions de "Na Catalina de Plaça" i "Pasodoble". A partir de 1973 es perd el rastre del quartet mallorquí.

Flamers: Citats també com *Los Flamers* o *Flamer's*. Aparegueren a principis de 1975 a mig camí de Pollença i Alcúdia, i aquell mateix any van marxar a tocar a Alemanya i Suïssa. Els seus primers components foren Jaume Cabaneres (veu) Joan Campomar (guitarra, saxo), Jordi Pasqual (baix) i Miquel Cifre (bateria). Començaren fent versions d'artistes tan dispars com Roxy Music, Billy Joel o els Rolling Stones. L'any 1978 enregistraren amb el segell Maller un single de dues cançons ("Trip feliz" i "I have to get out what I have inside") que passa per ser una de les primeres mostres de rock progressiu fet a Mallorca. Pel grup també hi passaren altres components com Toni Pasqual, Pere Jofre Ferrer o l'uruguaià Carlos Bandera Ríos.

Flash: Grup format a Cala Ratjada l'any 1970: els seus membres foren Tomeu Penya (veu, guitarra; ex-Els Mallorquins, ex-Los Gitanos, ex-Harlem), Toni Asegurado (baix; ex-Los Tímidos, ex-Dandy's 4, ex-Los Otros), Miquel Sancho (teclat), Pere Brunet (saxo; ex-Z-66) i Toni Isern (bateria; ex-Albert 5). Actuaren a l'Hotel Don Jaime (Cala Millor) fins la seva dissolució, el 1972.

Los Flingstones: Grup format a Palma a principis dels anys seixanta, i del qual formaren part Lluís Vives (veu), Esteve Font (guitarra), Manolo Bernabeu (baix), Paco (teclat) i Carles Tudurí (bateria). L'any 1966 enregistraren amb el segell català Ekipo un EP de quatre cançons, entre les quals destaquen les versions de "Hi li li hi lo" (Alan Price Set) i "El amor tiene tus ojos" (Bruno Filipinni). Els seus concerts més destacats foren el I Festival Bravo del Teatre Líric (20 de novembre de 1966), amb Los Solitarios,

Los Sixtar i Los Senex, i l'any següent el Festival "A todo ritmo" (19 de març de 1967), amb els Z-66, Los Dogers i Los Bohemios. Desaparegueren l'any 1968.

Folk-5: Formació sorgida a Valldemossa a principis dels anys seixanta, a partir de les trobades musicals que, setmanalment, es produïen a la barberia de la Costa de la Cartoixa per part de músics amateurs com Sebastià Vicenta, Gabriel Lladó 'Nenito', Pere Morell o les germanes Antònia i Joana Colom ("Ses bessonetes"). Mai van tenir una formació estable –hi passaren altres components com –Damià Calafat 'Monoy' o Rafel Vila 'O'Rendo', entre d'altres– fins consolidar-se l'any 1966 amb el següent *line-up*: Jaume Ferrer 'Camilla' (flauta, veu) i la seva germana, Isabel Ferrer (veu, guitarra), juntament amb Sebastià Serrano, Pep Lladó 'Cantona' i Toni Boscana 'Gotzo'. Estilísticament comparables a Els Valldemossa o Els Calafats per la seva barreja de cançons de moda i tonades populars mallorquines, enregistraren sis singles amb el segell Fonal entre 1966 i 1972. Íntimament lligats a l'escenari de Son Termes i posteriorment al de Jack el Negro, l'any 1969 foren filmats per les càmeres de la BBC interpretant dues cançons: "Ojos de España" i "Tipi tipi". Es van dissoldre l'any 1990.

Sa Fonoïassa: Grup format l'octubre de any 1969 per un grupat d'estudiants que es concentraven diàriament al Bar Moderno, de la plaça Santa Eulàlia (Palma): Toni Arés, Guillem Mudoy, Toni Pasqual, Mariano Segura, Aina Camps, Leonor Ann i Margalida Femenies. Assajaven al saló d'actes del col·legi Montesión, amb un repertori inspirat en artistes com Nuestro Pequeño Mundo, Peter Seeger, Joan Baez o Peter, Paul and Mary. Es van dissoldre a juny de 1970. Part dels seus components militaren posteriorment a Euterpe.

Four Winds: Grup de beat i rock and roll palmesà sorgit l'any 1962: els seus primers components foren José Francisco Massanet Poncell (baix), Fernando Baiget Medit (bateria), el català José Luís Cubeles Maissonet 'el Moreno' (guitarra) i, finalment, el vocalista Lucio San Eugenio (ex-Los Zeniths). Així doncs, les seves primeres passes musicals les van donar amb el nom Four Winds and Lucio. Poc després, Baiget passa tocar el teclat, mentre que el seu lloc és ocupat pel català Pau Sanllehí; quan aquest abandonà Four Winds per anar a tocar amb The Crys, entrà com a bateria Jordi L. Pando (ex-Los Dooly). Per la seva part, Lucio marxà del grup, i fou substituït per Eduardo Vidal "Dito": el nom oficial de la banda, doncs, passà a ser Four Winds and Dito. Aquesta darrera formació seria la definitiva. La seva actuació més important tingué lloc el 17 de juliol de 1966, al formar part del festival "Beat '66": aquest esdeveniment, celebrat a la Plaça de Toros de Palma, tingué com a cap de cartell als anglesos The Kinks. Abans de la seva dissolució, l'any 1967, el quintet palmesà enregistrà per EMI Regal dos EP's de gran valor entre els col·leccionistes. El primer aparegué l'any 1964, incloent versions en anglès de Betty Everett ("You're no good"), The Mojos ("Gimme your lovin' for me") i Little Richard ("Bamma Lama Bamma Loo"). El següent, editat dos anys després, presenta adaptacions castellanques de The Byrds ("Turn, turn, turn"), The Kinks ("Something better beginning") i The Hollies ("The very last day"). El seu

llegat discogràfic els converteix en una de les formacions locals més innovadores de mitjans dels anys seixanta.

Los Fugitivos: Grup de beat format a Palma l'any 1965 per tres dels antics components de Los Chelines: Llorenç Rosselló (veu; més conegut com Llorenç Santamaria), Carlos de María Tarongí (guitarra solista) i Manuel Ángel Milán (guitarra rítmica). Completen la primera formació de Los Fugitivos Pere Obrador (baix) i Diego Sánchez (bateria). La banda fou assídua d'escenaris com Toltec i Rodeo, formant part també d'alguns festivals interessants com l'homenatge a Los Talayots (27/02/1966). A una entrevista d'aleshores, realitzada per Francisco del Valle, afirmaven: "Sencillamente no sabíamos que nombre escoger. Uno de nosotros sólo este nombre, nos gustó y decidimos no perder más tiempo en este asunto (...) Buscamos la gloria. La celebridad artística (...) El convertimos en el mejor conjunto de España con nuestro talento, dedicación constante y voluntad". Després d'haver estat actuant a l'Hotel Miraflores (Ca'n Pastilla), Milán se'n va a fer el servei militar, mentre que Llorenç i Carlos marxen per formar Los Bríos. Poc després, es formen uns nous Fugitivos amb la següent formació: Toni Hernández (veu), José María Mesa (guitarra solista; component del conjunt català Los Gatos Negros), Tomàs Sánchez (guitarra rítmica; ex-Los Pops), Pere Obrador (baix, teclat), Plácido Forteza (bateria). Desaparegueren aquell mateix 1966, després d'haver actuat al II Festival Bravo del Teatre Líric (4/12/1966)

Gamus: Conjunt fundat pel baixista Nicolau Gelabert l'any 1971. Des de la seva aparició fins la seva desaparició –a mitjans dels setanta– actuaren de forma intensiva a escenaris com Tagomago, Rosales, Poppins, Borsalino, La Cueva, Búffalo, Los Rombos o Barrabás, entre d'altres. L'any 1973 s'especulà amb una possible gira a Honk Kong que, finalment, no es va poder dur a terme. Les seves actuacions més importants les van donar a les festes patronals del Secar de la Real, l'any 1974, on compartiren escenari amb Al Bano i Juan Pardo.

Els Germans: Efímer conjunt amateur que formaren alguns alumnes del Col·legi de la Porciúncula (Palma) la tardor de l'any 1966, emulant als franciscans Los 4 de Asís, tot i que amb una diferència força destacable: l'ús de guitarres elèctriques. Combinaren la llengua catalana amb el missatge religiós. No van realitzar cap concert destacable i es van dissoldre a principis de 1967.

Los Gitanos: Grup format a Felanitx l'any 1967 per Santy Bono (veu; després a Los Bohemios, Unión 70 i Medusa), Toni Gil (guitarra; ex-Juniper's, ex-Flipper's), Joan Amer (teclat) i Toni Charris (saxo), entre d'altres. Temporalment, un dels seus membres fou Tomeu Penya, procedent del conjunt Els Mallorquins. El 1967 marxaren a Barcelona per enregistrar amb el segell Victoria un EP amb les cançons "España cañí", "Tonina tergal", "Jersey azul" i el hit de Alan Price Set, "Hi li li hi lo". El seu centre de feina fou, principalment, Cala Ratjada, Portocolom, Cala d'Or i Cala Murada. Es van dissoldre l'any 1968.

Es Grins: Fou un grup de Lloseta format l'any 1968 per sis joves d'entre 16 i 18 anys: al seu vocalista, Miquel Fiol, l'acompanyaven Pere Comes, Miquel Tortella, Toni Coll, Joan Coll i Llorenç Real. Per l'hivern actuaven al club Novedades (Inca), i per l'estiu s'especialitzaren en les festes patronals. El seu concert més important fou el 31 d'agost de 1969, quan van telonejar a Los Canarios a Son Ferriol. El grup desaparegué poc temps després.

Los Gritos: Pertanyents a l'escena més purament underground de Palma, Los Gritos fou un grup de rock format l'any 1966 per Toni Alcover (baix), Luís de la Sierra 'Tuito' (guitarra), Guillem Pons (guitarra) i Juan (bateria). El seu primer gran concert l'oferiren al darrer matinal del Teatre Líric (Palma), celebrat el 22 d'octubre de 1967, on compartiren escenari amb Los Salvajes, Los Chers, Los Sudistas, El Klan de los 5, Los Grandes i el vocalista Tony Obrador. L'estiu següent, centraren la seva activitat musical en les festes patronals, actuant a les de Binissalem (26/07/1968), Pla de na Tesa (25/08/1968), Port d'Andratx (18/08/1968) o Sant Matgí (17/08/1968). No enregistraren cap tipus de material. El grup es va desfer a finals d'aquell estiu de 1968, tot i que, anys després, Alcover i De la Sierra coincidiren al grup Noviembre.

Grupo G.T.: Grup de breu trajectòria format a l'Hotel Don Jaime de Santa Ponça, l'any 1971. Els seus components foren Toni Morlà (guitarra, veu), Onofre Juan (baix, trompeta, piano) i el solleric Toni Tomàs (bateria). El seu repertori estava format íntegrament per versions d'artistes com Gilbert O'Sullivan, Sacha Distel, Chicory Trip o The New Vaudeville Band. L'any 1972 editaren un únic single amb Fonal, on hi trobem les cançons "What do I do" i "In may".

Grupo 15: Grup sorgit a Manacor l'any 1965, arrel de l'unió d'Els Sonadors –Bernat Morey (guitarra), Pep Ros (teclat), Pep Nadal (veu, baix) i Ramiro Cifo (bateria)– amb dos membres de Los 5 del Este: Martí Gomila (guitarra) i Toni García (veu). Aquell mateix signaren un contracte amb EMI Regal que, junt a formacions com Los Javaloyas o Los 5 del Este, els convertí en una de les bandes locals amb major projecció professional. Visqueren la seva etapa daurada entre 1966 i 1970, any en el que tres dels seus components –Morey, Gomila i Ros– decideixen abandonar el grup i formar la banda Amigos. Grupo 15, encapçalats per Pep Nadal i Ramiro Cifo, continuaren actius fins la segona meitat dels anys setanta, a una segona època marcada per la maduració del seu so fins convergir en el grup Falcons. Al llarg d'una dècada, Grupo 15 va registrar una vintena de referències discogràfiques, on hi destaquen algunes versions d'artistes com The Hollies ("Bus stop"), The Kinks ("Dandy"), The Herman's Hermits ("There's a kind of hush"), The Tremeloes ("Even the bad times are good"), The Coswills ("Rain The Park & Other Things") i, molt especialment, dels Beatles, dels quals arribaren a registrar cinc *covers*: "Rain", "Girl", "Michelle", "When I'm sixty four" i "Paperback writer". També cal destacar la seva versió en castellà del "If not for you" de Bob Dylan. Grupo 15 són considerats, juntament amb Los 5 del Este, la banda més important del llevant de Mallorca i una de les més significatives a nivell local de la dècada dels seixanta.

Los Guaguancos: Grup d'hotel format a finals dels anys seixanta i dissolt a mitjans dels setanta. El seu line-up més conegut estigué format per A. Wilfred Fröm (piano), Pere Obrador (guitarra, baix; ex-Los Fugitivos, ex-Los Chers, etc.), Pep 'Puncha' (trompeta, baix), Tomàs Oliver (saxo) i Roberto (bateria). Durant un període de temps, també fou membre de Los Guaguancos Cosme Adrover (ex-Los Víctors).

Los Guantes Negros: Banda de rock and roll i beat fundada a Palma l'any 1962. A un primer moment les seves influències foren una mescla dels primers solistes i grups dels Estats Units amb figures europees com Tommy Steel, Cliff Richards o Johnny Halliday: posteriorment, a partir de 1964, Los Guantes Negros s'introduïren a dintre del beat amb la música de The Kinks, Los Salvajes o els Rolling Stones (possiblement la seva major influència). Els seus fundadors foren Tomeu Estrany (baix; també a Los Unos) i Ernesto Sabater (bateria), als que s'hi afegí José Rodríguez 'Rodri' (guitarra solista). A desembre de 1964 realitzaren el seu primer concert i, poc després, s'hi incorporaren Marco Toni Hernández (veu) i Florencio Pascual 'Floren' (guitarra rítmica; ex-The Runaways). La seva imatge estava basada, tal i com el mateix nom del grup indica, en els guants negres, estètica que no només es limitava a les fotografies promocionals: el quintet actuava en directe amb ells posats. El seu baixista, Tomeu, explica l'origen d'aquesta curiositat: "Era l'hivern: assajavem a casa meva. Quan ma mare va tornar d'un funeral, li vaig demanar que em deixés els guants. Me'l vaig posar per tocar, i vaig veure que funcionaven bé damunt del màstil... Així començà tot". El seu concert més important el donaren l'11 de juny de 1966 a la Plaça de Toros de Palma, a un espectacular festival beat on, apart d'ells, hi actuaren els conjunts catalans Lone Star, Los Nivram i Los Salvajes, juntament amb els grups locals Los Beta i Los Talayots. Poc després d'aquest esdeveniment, es separen sense haver enregistrat cap tipus de material: Tomeu Estrany forma Los Bríos, Toni Hernández passà a formar part de la nova versió de Los Fugitivos i José Rodríguez de Los Pops.

Harlem: Grup de soul i rock format a Manacor l'any 1967, després d'una reestructuració de El Klan de los 5. El seu primer *line-up* fou el següent: Carles Gil (veu, guitarra rítmica), Tomeu Peña (guitarra solista, ex-Els Mallorquins), Pep Fuster (baix), Pep Portell (teclat; ex-Los Chers) i Joan Serra (bateria). L'estiu de 1969 el grup tornà a experimentar nous canvis de formació: s'incorporen un guitarrista rítmic (Joan Bibiloni; ex-Los Lagartos), un baixista (Jaume Amengual 'Jimmy'), un bateria (Rafel Aguiló; ex-Los Lagartos) i, finalment, un saxofonista (Macià Verger). L'any 1970 el grup torna a ser reestructurat, quedant format finalment per Joan Bibiloni (veu, guitarra), Pep Portell (teclat), Jaume Amengual 'Jimmy' (baix) i Rafel Aguiló (bateria). Acabat l'estiu de 1970, Harlem es dissol: Bibiloni passa a formar part de Los Talayots, Portell de Grupo 15 i, finalment, Amengual, de Juniors 70. L'any 1973, Tomeu Peña intentà ressuscitar Harlem amb una nova versió del conjunt, completada per Joan Amer (teclat; ex-Los Gitanos), Jaume Amengual 'Jimmy' (baix) i Sebastià Gomila (bateria), que va romandre activa fins la tardor de 1974.

Los Hawais: Grup creat l'any 1963 a Sa Pobla per Pau Siquier (baix, saxo alt; ex-Los D'Accora): completen la primera formació Paco Rodríguez "Rojas" (veu, guitarra), Pere Mestre (saxo alt, clarinet), Josep Marcé (teclat) i Miquel Pericàs (bateria). Posteriorment, passarien pel grup altres músics com Josep Petrus (guitarra) o Tomeu (teclat). El centre de feina del grup foren escenaris com el de l'Hotel Bahía (Alcúdia), el night-club Rojo Vivo (Can Picafort), El Cortijo (Port de Pollença) i la Sala Rex (Sa Pobla). Al llarg de la seva trajectòria musical, enregistraren dues referències discogràfiques amb Fonal. La primera, publicada l'any 1966, fou un EP de quatre cançons, entre les quals destaca la versió del "¡Qué familia más original!" popularitzada per Los Yorsy's, i "Se llama María", de Pino Donaggio. El següent, un single de 1970, amb "Triana Morena" i "Tiritipopó" a la cara A i B respectivament. Los Hawais van romandre actius fins 1983, any de la seva separació.

Los Hidalgos: Coneguts inicialment com *Los Hidalgos de Mallorca*. Grup format l'any 1963; dos anys després editaren un EP amb el segell Columbia, format per les cançons "Paradise of Love", "Recordaré", "Porrompomero" i "Cala d'or". Poc temps després s'hi incorporà el binissalemer Antoni Vidal (veu, guitarra), posteriorment conegut com Tony Frontiera; els altres components del grup foren Lluís, Piña i Joaquín. Enregistraren amb el segell Fonal un EP l'any 1966 amb les cançons "Yo soy aquel", "Aline", "Coche usado" (cançó original de Bernat Pomar) i "Ye-yé calé" (obra de Miguel Aller). El grup es dedicava principalment a la música lleugera, tot i que a una entrevista de l'època el seu vocalista reivindicava, apart de Charles Aznavour i Adamo, a conjunts com Los Brincos i els Rolling Stones. Vidal abandonà el grup el 1968 per incorporar-se a Los Oliver's, i Los Hidalgos continuaren en format trio fins publicar l'any 1971 un nou EP amb Fonal: "Eauf wiederseh'n Mallorca (Adiós Mallorca)", "Paradise of Love", "Piel canela" i "La media vuelta". Van dissoldre's el 1973.

Iceberg: Tot i que foren una banda que no va transcendir més enllà del circuit underground palmèsà, se'ls pot considerar com una de les primeres formacions locals en especialitzar-se en l'incipient hard-rock. Es formaren l'any 1969, amb Toni Colomar (veu; ex-The Clin's), Luís de la Sierra (guitarra; ex-Los Gritos), Martí Bauzà (bateria) i Rafa (baix). El seu repertori consistia bàsicament en versions de Steppenwolf, The Doors, Free i, molt especialment, de Grand Funk Railroad: en paraules del seu guitarrista, Iceberg arribaren a versionejar el disc *Grand funk* (1969) pràcticament en la seva totalitat. Assajaren als soterranis de l'institut Lluís Vives de Palma, tot i que es van durar poc: l'any 1970 es va dissoldre el grup.

Los Indómitos: Grup format l'any 1964 per Paco Sánchez (guitarra, veu), Vicens Marí (guitarra), Tolo Alba (baix), Llorenç Bibiloni (teclat) i Pep Lirola (bateria). L'any 1965 s'hi incorporaren el vocalista Alfonso Varela, el teclista Pep Riera i el bateria Ricardo Echevarria (ex-Los Chelines). Foren assidus de l'escenari de l'Hotel Saratoga (Palma) fins la seva dissolució, el 1966. Segons escriu Toni Morlà, "Els seus components sempre anaven molt ben vestits i ben pentinats;: duïen un vestit d'alpaca, corbata i...

endavant. El nom del conjunt contrastava enormement amb el seu estil, extremadament convencional”¹²⁸².

Jaguar’s: Conjunt format l’any 1971 per Joan Mayol (veu, guitarra), Rafael Melendras (bateria), i els germans Martorell, Baltasar (teclat) i Mateu (guitarra). El 1972 enregistraren amb Fonol un únic single amb dues versions: “Soley soley” (Middle of the Road) i una adaptació castellana de “Beg, steal or borrow” (The New Seekers). Desaparegueren l’any 1973.

Los Javaloyas: Considerada com la formació més important i influent de la música mallorquina als anys seixanta. Formats a València l’any 1952 per José Luís Javaloyas, el grup fou reestructurat a Mallorca a la segona meitat dels cinquanta, convertint-se en assídua d’escenaris com Jack el Negro, el cafè Riskal i molt especialment el night-club El Chico (Palma). No fou fins l’any 1964 quan la popularitat del conjunt es disparés, gràcies a la seva formació més coneguda: Serafí Nebot (veu, saxo, clarinet; ex-Los Ronner, ex-Los Boers, ex-Ritmo y Melodía), José Luís Javaloyas (veu, piano, flauta), Rafel Torres (baix, guitarra, piano, acordió), Toni Covas (guitarra, baix, trompeta) i Toni Felani (veu, bateria; ex-Ritmo y Melodía). Bona part del seu èxit s’explica gràcies al hit “Paradise of love”, tema original de Bernat Pomar, que enregistraren pel segell Voz de su Amo l’any 1964 i que es convertí en el primer disc d’or que hi va haver a l’Estat espanyol. Les seves gires per Europa, nord d’Àfrica, Iran o Jordània els van convertir en una de les formacions locals de major prestigi fins la marxa de Felani, l’any 1968, substituït per Alfons Jiménez, de Los Ros. Tot i els canvis de formació i períodes d’inactivitat, el final Los Javaloyas arribà l’any 2007 amb la mort del seu fundador. Entre singles, EP’s i LP’s, el llegat del quintet supera la cinquantena de referències discogràfiques.

Los Jocans: Grup actiu a Son Servera entre 1963 i 1964. Els seus components foren Jaume Bonnín (veu), Pere Bordoy (guitarra), Jeroni Servera (teclat), Gabriel Blanquer (baix, acordió) i Ramiro Cifo (bateria). Aquest darrer formaria part d’Els Sonadors i Grupo 15, mentre que Jeroni Servera fou el primer teclista dels Z-66.

Los Juncals: Grup fundat l’any 1959 per Pere Abrines (saxo, baix) i Julián Crespo (guitarra). Foren uns clàssics a escenaris com Rosales, Cortijo Vista Verde, Tagomago i Los Rombos. Abans de la seva dissolució, a finals de la dècada dels seixanta, editaren amb Fonol dos singles: un l’any 1967 (“Guantanamera” i “Tema de Lara”) i l’altre el 1968 (“Cuando salí de Cuba” i “Baby, ahora que te he encontrado”).

Junior’s 70: Grup de versions fundat pel guitarrista Sebastià Plajá (ex-Los Telstars) i el bateria Javier Montaner a principis de la dècada dels setanta. Molt actius als escenaris dels hotels de Calvià, el grup mai no va tenir una formació estable: per exemple, va tenir com a teclistes a Tomeu Rigo, Manolo Villegas, Pere Salom i Pep Noguera (ex-Z-66).

¹²⁸² Morlà, Toni (2001): *Memòries d’un brusquer: diccionari dels anys 60 i 70*. Ed. Clayton’s Book S.L, Palma, p. 105.

De baixistes, trobem a Manolo Costell, Juan M^a Cortés, Toni Yoh o Jaume Amengual 'Jimmy'. L'any 1974 editaren el seu únic disc, un LP de dotze cançons publicat per Fonol, on hi trobem bona part del seu repertori: "Spanish eyes", "Y viva España", "Dejaré la llave en mi puerta", "Guantanamera", "Oh, oh, July"...

King Combo: També citats com *The King Combo Five* o *King Combo 5*. Grup format a Artà l'any 1964 per Matías (veu, guitarra), Sebastià (baix, trompeta), Antoni (saxo, trompeta), Miquel (teclat) i Pere (bateria), posteriorment substituït per Mateu Vidal. Inspirat tant en l'estètica com en la música de Los Javaloyas, el grup va romandre actiu fins l'any 1971. L'any anterior havien enregistrat amb el segell Fonol un single amb les cançons "Un rayo de sol" i "Operación sol", que van vendre a l'Hotel Continental de Cala Mesquida.

Los Kinnor's: Grup d'efímera trajectòria format l'any 1965 per Joan Ferrer (veu, saxo, clarinet), Jaume Villalonga (saxo), Miquel Canyelles (teclat), Joan Cifre (bateria, trompeta) i Bartomeu Sánchez (baix). S'especialitzaren en èxits de l'anomenada música lleugera. Es van dissoldre l'any següent.

El Klan de los 5: Conjunt sorgit a Manacor a finals de l'any 1965: Carles Gil (veu, guitarra rítmica), Alfons Pablo (guitarra solista), Pep Fuster (baix), Joan Torrens (teclat) i Joan Serra (bateria) foren els seus components. El seu focus d'activitat fou el llevant de l'illa, i més concretament punts com Cala Millor i Portocristo. Posteriors canvis de formació i repertori van convertir el grup en un nou projecte: Harlem.

Lacre: Grup manacorí actiu entre els anys 1974 i 1975. Els seus integrants van ser Simó Pocoví (veu) Joan Vey (guitarra), Joan Amer (baix; ex-Los Gitanos), Salvador Massanet (teclat) i Toni (bateria). Fou l'embrió del grup Géminis.

Los Lagartos: Grup amateur format l'any 1964 baix el nom The Lizards: els seus components foren Joan Bibiloni (veu, guitarra), Pere Riera (guitarra), Miquel Àngel Álvarez (baix) i Rafel Aguiló (bateria). Amb la sortida de Riera, el grup passà a dir-se Los Lagartos; actuaren principalment per Manacor, Cala Millor i Portocristo fins que l'any 1967 Aguiló fou substituït per Tomeu Matamalas. Seguiren actuant amb prou èxit per Can Pastilla i diferents punts del llevant de l'illa fins pràcticament la seva dissolució, el 1968.

Los Lujumas: Trio format a Palma l'any 1966 per Luís, Juan i Matías: les inicials dels seus noms conformen la curiosa denominació d'aquest conjunt de vida efímera. Després de presentar-se a alguns concursos, es van dissoldre l'any següent.

Los Macovals: Grup format a Ca'n Picafort l'any 1965 pel binissalemer Melcior Sales (bateria): completen la formació el vocalista i guitarrista Antonio Belmonte (Alacant), el baixista Cristóbal Ramírez (Córdoba), el saxofonista Miguel Villegas (Huelva) i el teclista José Antonio Marcé (Argentina). Treballaren sobretot als hotels de la zona de

Ca'n Picafort i Cala Millor, participant també a algunes verbenes destacades com les de Binissalem (1968 i 1969) i Sant Joan (1969). A nivell discogràfic, enregistraren un total de quatre singles i un LP recopilatori amb el segell palmesà Fonal, formant un gruix d'èxits comercials com "Limón limonero", "María Isabel", "Fiesta", "Un rayo de sol", "Un rayo de sol" o "Es el sol español", entre d'altres. Los Macovals es van dissoldre a principis de la nova dècada.

Mallorca Boys: Grup fundat a Inca l'any 1959 a mig camí entre la música lleugera i el jazz. El seu líder fou el pianista manacorí Guillem Jaume. Mallorca Boys té l'honor de ser la primera formació mallorquina en celebrar una jam session improvisada: fou l'horabaixa del 28 de febrer de 1960, als salons de la Agrupació Artística de Manacor. Després d'oferir alguns concerts a la Península i aparèixer a mitjans com Radio Madrid, el grup fou completament reestructurat l'any 1962 amb els següents components: Joaquin Escanellas (veu, guitarra), Jaume Payeras (saxo), Joan Amengual (contrabaix), Miquel Pericás (piano) i Ernest Felani (bateria; ex-Los Transhumantes). L'any 1963 van partir de gira per Europa, actuant de forma ininterrompuda a Holanda i Alemanya. Aleshores, el seu repertori no només es nodria de jazz, sinó també de nous estils com el twist, el madison o la bossa-nova. Poc temps després, es van dissoldre.

Els Mallorquins: Quartet de beat i pop format a Vilafranca l'any 1965: fou la primera banda de Tomeu Nicolau (veu, guitarra; posteriorment conegut com Tomeu Peña), quan aquest contava amb setze anys. La resta de components foren Pere Brunet (baix), Salvador Planisi (teclat), Gori Rosselló (bateria). Actuaren principalment a Cala Morella, S'Illot, Cala Millor i Portocristo. L'any 1966 marxaren a Palma, a registrar als estudis Fonal l'EP "Holydays in Mallorca with Els Mallorquins", amb les cançons "No sé que siento", "Compañera", "No lloraré" i "Qué más puedo pedir". La gravació té un valor afegit a destacar: Els Mallorquins fou l'únic grup de beat que enregistrà únicament material propi a l'estudi de Miguel Aller. La posterior marxa de Tomeu a Los Gitanos, l'any 1967, precipità el final del quartet, tot i que fou substituït per un breu període de temps per Guillem Fullana (Los Stukas).

Los Marblau: Grup format l'any 1964, procedent de Felanitx. El seu líder i fundador fou el pianista Miquel Xamena: la resta de components foren Bartomeu (guitarra solista), Miquel (guitarra rítmica) Gabriel (baix) i Josep (bateria). L'any 1966 enregistraren amb el segell barceloní Belter un EP format per quatre cançons: "Pequeña Diana", "Mi niña Lola", "Primavera en tu mirada" i "Un tono gris". Poc després, l'any 1968, publiquen un nou EP amb Fonal, amb les cançons "Porrompompero", "Soy tremendo", "Mi niña Lola" i "Limón limonero". Vinculats molt més amb el món de la cançó lleugera que no pas amb el beat, els seus components es declaraven autèntics seguidors dels Beatles, i mostra d'això és que dues de les seves cançons ("Yesterday" i "Michelle") formaven part del seu repertori. Desaparegueren el 1968.

Los Massot: Una de les formacions musicals més populars a la Mallorca de mitjans dels anys seixanta. Foren fundats l'any 1964 per Miquel Massot (saxo, teclat) després de la

seva tornada de Mèxic, junt als seus germans Pere (teclat, violí) i Jaume (baix): completen la primera formació de Los Massot el vocalista Francisco Balves i el bateria Bartomeu Bauzà. “Creo que podemos presumir de ser el único conjunto internacional compuesto totalmente por mallorquines”, afirmava Miquel a una entrevista de l'època¹²⁸³. L'any següent, després de la seva primera gira pels Països Nòrdics, el grup queda reestructurat amb la següent formació: Miquel Massot (teclat), Paco Ballinas (guitarra; ex-Los Mejicanos), Agustín Almansa (baix; ex-Los Mejicanos), Paco Valdés (saxo) i Pep Aguiló (bateria). Després d'enregistrar un LP de versions amb el segell Fonal l'any 1965, la banda es converteix una imatge habitual de les diferents sales de festa i verbenes de l'illa. A principis dels anys setanta, Los Massot van renovar la seva imatge amb un nou line-up: Toni Hernández (veu; ex-Los Fugitivos, ex-Los Santos), Toni (guitarra), Esteban (baix), Miquel (teclat), Manolo (saxo) i Juan (bateria). Desaparegueren aproximadament a l'any 1974, deixant un llegat de tres LP's, cinc EP's i sis singles formats exclusivament per versions de grans èxits del moment.

Match-2: Projecte personal de l'ex-guitarrista dels Z-66, Vicenç Caldentey, un cop es desvinculà de Zebra, a principis de 1972. A la primera formació hi trobem a Albert Candela (baix; abans a Circus i posteriorment a Zebra), Armando Armenteros (bateria) i Barbra (teclat; ex-Eternal Blaze, ex-Super-Suecas) i José Luís (veu; ex-Másters). Tot i que actuaren a escenaris d'importància (Sgt. Peppers o Barbarela, entre d'altres discoteques), els continus canvis de formació impediren al grup fer-se un lloc major dintre de l'escena local. Es van dissoldre l'any 1974.

Mauri's Set: També citats com *Los Mauris*. Grup de rock format a Palma l'any 1967 pels tres germans Mauri, Jordi (veu, guitarra) Francesc (baix) Josep (bateria). Procedents de Granollers, originàriament formaven part del grup protopsicodèlic Los Nivram, un dels més coneguts de l'underground barceloní. Després d'establir la seva residència a Mallorca, recluten al guitarrista palmèsà Maurici Puigcerdós (ex-Los Shakings, Los Chers) i formen Los Mauris. El seu repertori de versions els va convertir en grup òptim per les primeres discoteques palmesanes, endurint de cada vegada el seu so per interpretar, a principis de la dècada dels setanta, un *set-list* amb versions de Free, Steppenwolf, Slade o Gary Glitter. A aquells moments, Puigcerdós fou substituït per Tomàs Sánchez (ex-Los Pops). El grup aconseguí el seu major triomf al convertir-se en el guanyador del I Certamen de Música Pop organitzat per la discoteca Sgt. Peppers, l'any 1975. Poc després, el grup es va dissoldre sense haver enregistrat cap tipus de material.

Los Mayorics: També citats com *Los Majorics*. Formats a Palma l'any 1959 per Joan Aguiló Simonet (piano, veu), Francesc Andreu Breva (saxo, violí), Donato Moreno Manso (saxo, clarinet), Carlos Álvarez del Rey (veu, contrabaix) i José Gómez Melià (bateria). A maig de 1960 van fer el seu debut a l'escenari de Trébol, on actuaren de

¹²⁸³ *Cort*, núm. 482, 1 de novembre de 1964, p.19.

forma ininterrompuda fins la seva a marxa a Barcelona, a setembre del mateix any. A desembre de 1960 signen un contracte amb el segell Discophon, amb els quals publiquen l'any 1961 un EP amb les cançons "Verdes campiñas", "Pide", "Dos rosas" i "Adiós, María". Poc després, a suggeriment d'aquesta companyia discogràfica, canviaren el seu nom a Los 5 Reyes.

Medusa: Nou projecte format l'any 1973 per Antoni Roman (ex-The Runaways, ex-Los Continentales, ex-Los Pekenikes) una vegada tornà a Mallorca. L'acompanyaven a aquesta aventura musical Santi Bono (veu; ex-Los Bohemios, ex-Unión 70), Pere Obrador (baix; ex-Los Fugitivos, ex-Los Chers, ex-Los Talayots, entre d'altres), Pepe 'el Cheli' (teclat) i Miquel Figuerola 'Minín' (bateria). Es documenten actuacions per diferents sales de festa de l'illa, però no aconseguiren ser un grup conegut dins l'escena local. Es van dissoldre el 1975.

Los Mejicanos: Grup format a Palma l'any 1963 per quatre músics mexicans: Paco Ballinas (veu, guitarra rítmica), Tomás Vidaure (guitarra solista), Agustín Almansa (baix) i Chano Ballinas (bateria). A ells s'hi afegeix el mallorquí Armando Reus, poc temps després substituït per Miquel Gual (posteriorment membre de Vulcanic's i Los del Sol) L'especialitat del quintet foren les ranxeres, tot i que també van incloure peces twist dins del seu repertori. Actuaren amb força èxit a Tito's i l'Hotel Fénix (Palma) fins la seva dissolució, l'any 1965. El seu líder, Paco Ballinas, formaria part posteriorment de Los Massot, Los Valldemossa i, finalment, Notas Blancas.

Los Mijogas: Grup paral·lel a Los Omahas format l'any 1963 per Miquel Oliver 'Tele' (veu), Jordi Oliver 'Bandereta' (guitarra), Miguel Villalonga (guitarra), Miquel Oliver 'Quitxero' (baix) i Gaspar Melià (bateria). Fou l'embrió de Los Bejos.

Los Millonarios: Conjunt fundat l'any 1964 per Bernat Pomar (veu, baix, violí). A la primera formació hi trobem a Andreu Pol (teclat), Joan Torres (bateria) i el català Jaume Gelabert 'el Noi' (guitarra; ex-Los Trocantes). Es donaren a conèixer tant per ser uns habituals de l'escenari del Cabala Night-Club com per l'emblemàtica cançó "Paradise of love", creada per Pomar. A la segona meitat dels anys seixanta incorporaren un quint component, el saxofonista José Luís. Fins aquells moments, havien enregistrat entre 1965 i 1967 cinc EP's i dos singles amb el segell Belter, amb cançons com "La luna y el toro", "En un celler mallorquí", "La yenka", "El porrompompero", "Me lo dijo Pérez", "Cuevas del Drach", "Ojos españoles" i, per descomptat, "Paradise of Love". L'any 1970 Bernat Pomar abandona Los Millonarios per convertir-se en nou director de Cábala i iniciar un nou i efímer projecte musical anomenat Nosotros (1971). Los Millonarios aleshores intentaren relançar la seva carrera amb dos nous components: Cosme Escalas (baix) i Joan Antoni Vives (veu; ex-Los Bohemios). Aquesta nova formació edità un total de tres singles entre 1970 i 1971 amb el segell Fonol. Es van dissoldre l'any 1973, i Joan Antoni passà a formar part dels efímers Los Cirros.

Milord's: Citats eventualment com *Los Milord's* o *Los Milors*. Conjunt format l'any 1966 a Sa Cabaneta (Marratxí) per Joan Prats (veu), Xisco de Ca'n Digués (guitarra solista), Joan Bestard (guitarra rítmica), Ramon Oliver (baix) i Gori Bibiloni (bateria). Poc temps després el grup, que començà fent versions de The Shadows, fou reestructurat amb tres nous components: Joan Perales (veu), Bernat (guitarra solista) i Sion (bateria). Aquell any actuaren a l'Hotel Panoramic (Cala Blava). El 1968 Bestard fou substituït per Jaume a la guitarra rítmica, mentre que també s'incorporà un nou vocalista, Joan Noguera. Seguiren amb el ritme d'actuacions, a escenaris com els de Sa Palla, El Hoyo (Son Ferriol), Sa Tafona, Tagomago o L'Aldeana, sofrint dos nous canvis de formació l'any 1969: Francesc "El Copeto" (guitarra; ex-Los Sudistas) i Tomeu (teclat; ex-Los Rombos). Aquesta nova formació enregistrà dos singles amb el segell Fonal: el primer, publicat l'any 1971, contenia les cançons "Chirpy chirpy, cheep cheep" i "Si sabes entonar"; el segon, de 1972, conté "Soley Soley" i "Palma Nova". El quintet, amb el baixista Ramon Oliver com a únic membre original, va continuar en activitat fins la seva dissolució, l'any 1984. Es documenta un darrer single, publicat l'any 1978 per Maller, que inclou les cançons "Ven a Mallorca (Come to Mallorca)" i "Palma Nova".

Las Muñecas: Grup amateur format a octubre de 1967, que té l'honor de ser el primer trio vocal femení de les Illes Balears. Les seves components foren Mary i Toti Obrador, germanes del guitarrista Antoni Obrador (ex-Lonn & The Crys, ex-The Runaways, ex-Los Pekenikes, etc), i una amiga seva, Mari Carmen. Les tres al·lotes tenien entre 15 i 18 anys quan van formar aquest efímer projecte musical, declarant-se totes elles admiradores dels Beatles. "Empezamos Mari Carmen y yo, Mary, a tatarear "Ten guitars" y a probar voces; luego se unió Toti; nos entusiasamos tanto que nos decidimos a probar (...) Nos reunimos en casa. Dedicamos, como mínimo, tres horas diarias a cantar, dar flexibilidad a las cuerdas vocales, determinar las voces, etc.", afirmaven a la seva primera entrevista. Participaren a alguns festivals a Madrid i Barcelona i s'arribà a especular amb la possibilitat d'enregistrar un disc: els plans es van truncar l'any 1968, amb la seva dissolució.

Los Naipes: Quintet aparegut a Palma, l'any 1971: els seus components foren José Emilio (veu), Pepe (guitarra), Tolo (baix), José Antonio (teclat), i José (bateria), posteriorment substituït per Manolo Bas. El seu repertori estigué fonamentat en èxits de moda, que interpretaren tant a hotels com sales de festa com Rosales. Paral·lelament a la seva activitat en directe, desenvoluparen una intensa activitat discogràfica entre 1972 i 1975 amb el segell palmèsà Fonal. El 1972 editaren un primer single amb les cançons "Back in Majorca again" i "Beautiful Sunday"; pocs mesos després, aquell mateix any, també es posà a la venda un nou single, amb versions de Dawn ("Tie a yellow ribbon round the old oak tree") i Daniel Boone ("Sunshine lover"). El 1975, també en format single, publiquen dues cançons: "Paloma blanca" i "Ay, no digas". Aquell mateix any, Fonal edita el seu primer –i únic– LP, amb versions d'èxits com "Rock your baby", "Seasons in the sun" o "Tú volverás", entre d'altres. Cal destacar també la seva

participació a compilacions de Fonal, com *Vacaciones en Mallorca* (1973) o *Hits de España* (1975). El grup desaparegué a la segona meitat dels anys setanta.

Los Néctar: Efímera banda sorgida l'any 1970. Els seus components foren Miquel Roig (bateria), Pep Aguiló (baix), Fermín (guitarra) i Manolo (saxo).

Los Nocturnos: Conjunt format a Palma l'any 1960 per Miquel Real (veu), Kate Annie (veu), Pere Soler (piano), Jaume Gornés (saxo), Carles Rosselló (trompeta), Bernat Sansó (violí) i Félix Peralta (bateria). Tot i prescindir de guitarra elèctrica i baix, interpretaven estils tan diversos com el bolero, el rock and roll o el swing. Actuaren de forma diària als jardins de Trocadero fins la seva desaparició, pocs anys després.

Nosotros: Efímer quintet creat i dissolt l'any 1971: el seu creador fou Bernat Pomar (ex-Los Millonarios).

Notas Blancas: Originàriament anomenats *Paco Ballinas y Su Combo*. Banda formada a principis dels anys setanta per Paco Ballinas (veu, guitarra, mandolina), músic mexicà que prèviament havia format part de Los Mejicanos, Los Massot i Los Valldemossa. A la primera formació d'aquest grup hi trobem també a dos ex-Massots, Francisco Balves (veu) i Josep Aguiló (bateria), juntament amb Armando Reus (bateria, ex-Los Mejicanos) i Luís Caules (teclat, flauta; ex-Los Millonarios). Segons Ballinas escolliren el nom Notas Blancas per ser “un nombre que dibuja bastante bien la música que pretendemos hacer. Creemos que el público está un poco cansado de tanto ruido y estridencia, por eso queremos ofrecerle una música abierta, grata, inteligible, clara... blanca”. Oferiren el seu primer concert el dia 1 d'octubre de 1972 a Jack el Negro (Es Jonquet), l'escenari on més vegades se'ls va poder veure juntament amb el de Gun Saló (Palma). L'any 1974 editaren amb el segell Fonal un single amb les cançons “Mañana Lluve” i “Toma Café”.

Noviembre: Banda formada l'any 1970 per José Luís Torres (veu), Luís de la Sierra (guitarra; ex-Los Gritos, ex-Iceberg), Toni Alcover (baix; ex-Los Gritos, ex-Los Álamos), José López Viota (teclista; originàriament bateria del conjunt Los Unos) i Salvador Font (bateria). Formen part de la primera generació de grups illencs de hard-rock: el seu repertori consistia en una barreja d'èxits del moment amb les cançons més conegudes de Free, Steppenwolf i The Doors. Començaren la seva trajectòria a sobre de l'escenari de la discoteca Spider, tot i que les seves aparicions més importants les van fer damunt del de Barbarela entre els anys 1970 i 1971. Viota i Font deixaren el grup, sent substituïts per Juan Álvarez i Martí Bauzá (ex-Iceberg) respectivament. La banda es va dissoldre a la tardor de 1971.

Nuevo Harlem: Grup format a Palma l'any 1973, que té com a única similitud amb els Harlem de Manacor (1969-1971) el fet de compartir el seu mateix bateria, Rafel Aguiló. Apart d'un teclista (Julio), l'acompanyaven dels tres antics components de Los Álamos: Tolo (veu: també a Unión 70), Gabi (guitarra) i Miquel (baix). Debutaren a l'escenari de

Tagomago a febrer de 1973, escenari sobre el qual desenvoluparen pràcticament tota la seva breu trajectòria artística, finalitzada a finals de 1974.

Nuevo Grupo: També citats com *Walter Klein y Nuevo Mundo*. Grup format a Palma l'any 1970 per Walter Klein (veu, teclat) amb Fernando Palerm (guitarra), Enric Giner (baix) i José Ortega (bateria). L'any 1972 s'hi incorporaren un nou guitarrista (Manuel Ángel Milán; ex-Los Chelines, ex-Los Fugitivos, ex-Tiempo Nuevo) i un nou baixista (Manolo Bernabeu; ex-Los Flingstones ex-Grupo 15). Actuaren sobretot al club Cábala, Jartan's i El Barco. Es van dissoldre l'any 1975.

Nuevo Mundo: Grup format l'any 1973 amb el nom La Pera i que l'any següent fou reestructurat amb un nou nom: Nuevo Mundo. El seu líder fou el bateria Toni Tomàs, que prèviament havia passat per conjunts com Walter Klein y su Cuarteto, Acuarela i Grupo G.T. L'any 1974 actuà als escenaris de Zhivago, Globo Rojo i Trocadero per, poc després, dissoldre's.

Los Oliver's: Conjunt format a Palma l'any 1960 pels quatre germans Oliver: David, César, Sigfrido i Benjamí: aquest darrer abandonà la formació i fou substituït l'any 1962 pel vocalista Héctor. Després d'haver actuat una llarga temporada a l'Oliver's Club del carrer Apuntadores (Palma), el 1965 enregistren amb Fonal un primer single, amb les cançons "Casatshock" i "Vivo cantando". No obstant això, els seus majors èxits arriben a partir de 1968, quan la seva formació es reestructurà de la següent manera: Toni Vidal (veu; ex-Los Hidalgos), David Oliver (guitarra), César Oliver (saxo), Sigfrido Oliver (bateria) i Sebastià Juan (baix). Aquest fou el seu line-up més important i amb el qual aconseguiren els seus majors èxits artístics, a escenaris com els de Calipso, Tagomago, l'Hotel de Mar o l'Hotel Pins, entre d'altres. A aquells moments, el seu repertori era tan variat que, segons afirmaren, "andan de la mano Bach y los Beatles". L'any 1970 fou el de major èxit pel quintet: actuaren a un total de 17 verbenes estiuenques. La temporada següent, Toni Vidal (ja convertit en Tony Frontiera), abandona el grup per incorporar-se a Aquarius i el seu substitut fou Joan Antoni Mascaró. Continuaren en actiu fins els primers anys vuitanta.

Los Omahas: Grup amateur format a Sant Jordi l'any 1963 per Miquel Oliver (veu), Miquel Oliver (baix) i Gaspar Melià (bateria), entre d'altres. El seu repertori era una barreja de versions dels Beatles i els Shadows. Es van dissoldre, donant pas al conjunt Los Mijogas.

Los Otros: Efímer quartet sorgit l'any 1969 a Portocristo després d'una reestructuració de Dandy's 4. Els seus components foren els germans Asegurado (Toni, guitarra; José Luís, baix), Jaume Ramis (veu, guitarra) i Tomeu Matamalas (bateria, ex-Los Lagartos).

Los Pinchos: Banda formada a Muro l'estiu de 1962 per tres joves: Francesc Aguiló (veu solista), Rafel Pomar (veu, guitarra) i Miquel Molinas (veu, guitarra). Emularen al Dúo Dinámico i als grans herois de la cançó italiana amb versions d'èxits com

“Perdóname”, “O sole mio” o “Muchachita”. Després d’haver quedat finalistes al concurs d’artistes organitzat per Ràdio Popular a Inca l’any 1962, es van dissoldre.

Los Pléyades: Quintet de Santanyí d’efimera trajectòria –sorgits el 1966 i dissolts l’any següent– format per Maria del Rosari Martín ‘Maruja’ (veu), Andreu Bennàssar ‘Orell’ (guitarra, saxofó), Guillem Vidal ‘Sostre’ (guitarra, veu), Andreu Vidal ‘des Moli’ (trompeta, baix) i Blai Rigo ‘Cova’ (bateria). El grup és reestructurat uns mesos després, incorporant-se Baltasar Ferrer (veu) i Marc Vallbona (teclat). El seu repertori estava format per versions de Los Javaloyas (“Lina”, “Tot ja és mort”) i clàssics de la música lleugera com “Melancolía”, “El beso” o “El tico-tico”. Després d’haver actuat a indrets com el Whisky Club (Cala d’Or), Montbar (Cala Figuera) o Ses Bolleres (Portocolom), Los Pléyades es van dissoldre a setembre de 1967.

Los Pops: Citats, sovint en la seva accepció catalana: *Els Pops*. El punt de partida d’aquest conjunt palmèsà comença amb la dissolució de The Rocking Boys (1959-1961), grup amateur de rock and roll format pels guitarristes Toni Morlà i Tomàs Sánchez. L’any 1961 s’ajunten amb Félix Gutiérrez (veu), Joan Sansó (bateria) i Josep ‘Pepito’ (baix) i formen Els Pops, amb un repertori basat en cançons com “Apache” (The Shadows) o “Jailhouse rock” (Elvis Presley). Després de les seves primeres actuacions, el grup és reestructurat l’any 1963 amb l’entrada d’un nou vocalista (Paco Rossell, de Los Diablos Rojos) i el teclista Jacobo Pérez (Los Alacranes). Fins a mitjans de la dècada, actuarien a un bon grapat d’escenaris –Teatre Líric, Círculo Mallorquín, Jartan’s, Tagomago, Big Apple, etc– popularitzant la seva versió, a ritme de ienka, de “En Pep Gonella”, versions dels Beatles traduïdes al català, o versions de cançons de moda com “House of the rising sun” (The Animals) o “Flamenco” (Los Brincos). L’any 1965, surten Morlà i ‘Pepito’, i el grup queda estructurat de la següent manera: Paco Rossell (veu), Tomàs Sánchez (guitarra), Agustín Ortega ‘Gus’ (baix; ex-Los Pókers), Jacobo Pérez (teclat) i Joan Sansó (bateria). Els Pops, poc a poc, es van anar desentenant dels repertoris estrictament comercials per convertir-se en una de les formacions locals que, amb més força, va reivindicar el modern esperit anglosaxó. Sánchez abandonà el grup a l’hivern de 1966, i el seu lloc fou ocupat per José Rodríguez ‘Rodri’ (ex-Los Guantes Negros) i, posteriorment, per Carlos de María (ex-Los Fugitivos). De la mateixa forma, Sansó fou substituït per Diego Sánchez Matamoros. L’any 1967 foren contractats per EMI Regal, segell discogràfic amb el qual editaren en un marge de dotze mesos un total de tres EP’s, amb quatre cançons cada un d’ells. A aquestes tres referències, enregistrades a Barcelona, hi trobem tant composicions pròpies com adaptacions al castellà de “No milk today” (Herman’s Hermits), “See see rider” (The Animals), “A day in the life” (The Beatles), “Night of the long grass” (The Troggs) o “A whiter shade of pale” (Procol Harum). “Es una equivocación pensar que cantábamos en castellano”, afirma Agustín Ortega. “Los discos están íntegramente en castellano porque EMI Regal nos obligó. Y si no hacías lo que te decían, pues no había discos. En directo, el 99% de canciones estaban en el idioma

original”¹²⁸⁴. Malgrat aconseguiren molt bones crítiques gràcies a aquests tres EP’s, el grup, que tenia com a objectiu sortir de Mallorca, només va poder pegar el bot a Menorca. Desgastats, el seu ritme de feina va minvar fins que l’any 1969 donaren els seus darrers concerts a Rodeo (Palma). Són considerats com una de les bandes mallorquines més importants dels anys seixanta i, juntament amb els Z-66, de les més innovadores dins l’escena illenca. L’any 2011 es va ressuscitar el grup amb una nova formació encapçalada per Paco Rossell i Joan Sansó com a únics membres originals, acompanyats per Antoni Obrador (guitarra; ex-Lonn & The Crys, ex-The Runaways, ex-Aquarius, etc), Fernando Palerm (teclat; ex-Los Bennys), Manuel Ángel Milán (guitarra; ex-Los Chelines, ex-Los Fugitivos) i Tomeu Estrany (baix; ex-Los Guantes Negros).

Los Quijotes: Grup sorgit a Porreres, l’any 1966. Els seus components foren Onofre Servera (veu), Tomeu Salleras (guitarra), Rodri (teclat), Miquel Bauzà (baix) i Andreu (bateria). Es van dissoldre l’any 1973.

Ramon-5: Grup de pop format l’any 1965 pel bateria català Ramon Farrán, que prèviament havia format part del conjunt de jazz Swingin’ Five. Reclutà una sèrie de músics locals, entre els quals s’hi trobaven Toni Obrador (veu; ex-Los Zenith, ex-Blue Parrots), Errol Woisky (guitarra), Toni Morlà (guitarra; ex-Los Pops) i Onofre Juan (baix). Farran també havia proposat al santamarièr Jaume Salom formar part de la banda, però aquest declinà per continuar la seva carrera amb els Vulcanic’s. Aquell mateix any partiren a actuar al Club Sourcouf (Argel), contractats pel Ministeri d’Educació Popular del país africà; a la seva tornada a Mallorca es reestructuren com a quartet després de la sortida de Morlà. Enregistraren amb el segell català Discophon dos singles, publicats l’any 1966, amb cançons com “Brusky lucky”, “Ayer te vi pasar”, “Chica” (cover del “Girl”, dels Beatles) i el seu tema més emblemàtic, “Quiero una chica op-art”, que amb escassa fortuna presentaren al Festival de Benidorm de 1966. Després d’aquella experiència, el quartet es va dissoldre.

Los Rayos: Grup amateur format a Palma l’any 1962 per dos guitarristes i una bateria. Els seus components foren Manuel Ángel Milán, Alfonso Varela i Adolfo Miñana. Actuaren únicament a festes privades i reunions d’amics. Un cop es van dissoldre, Manuel Ángel Milán fundà Los Chelines.

Revelación 70: Grup amateur de folk format a Selva l’any 1970 per dos al·lots (Toni, Nito) i dues al·lotes (Caty, Lina). Els seus pares havien format part de l’agrupació folklòrica Aires de Muntanya. Dins del seu repertori, format per versions, hi destacà una cançó pròpia anomenada “Turistas en Mallorca”. Després d’actuar al Club Arenal, al Teatre de Lluçmajor o el Club Son Roqueta (Palma), entre d’altres, van desaparèixer poc temps després.

¹²⁸⁴ Entrevista a Agustín Ortega. Realitzada el dia 6 de juliol de 2011.

Riverside: Efímer grup palmèsà, actiu l'any 1971, sorgit després d'una reestructuració de Driving Wheel. A Aina Camps (veu; ex-Sa Fonoïassa), Pepe Milán (guitarra; ex-Genia & Pepe) s'hi afegiren Toni Hernández (contrabaix) i Tito Palou (guitarra; ex-Apagam l'Espelma). Actuaren únicament al Centro de la Guitarra (Palma). La incorporació de Toni Arés suposa el final de Riverside i el principi d'Euterpe.

Los Romantics: Grup creat a Muro l'any 1969 pel bateria Tolo Pomar. La formació més estable que tingué la completaren Jaume (teclat), Paco (baix), Pepe (trompeta) i Miquel (guitarra). Comparables estilísticament a formacions locals com Los Javaloyas o Los Ros, el grup enregistrà entre 1970 i 1972 tres singles amb el segell Fonol, on hi trobem versions d'èxits musicals com “Fiesta”, “Cada día te quiero más”, “Adiós, linda Candy” o “Sueño que volverás”. El seu ritme de feina minvà a partir de mitjans de la dècada dels setanta, tot i mantenir-se actius fins l'any 2012.

The Runaways: Citats també com *Mike Ratt & The Runaways*, *Los Escapados* i *The Beatmixers*. Grup format a Palma l'any 1964 després d'una reestructuració del conjunt Lonny & The Crys: el seu *line-up* original el formaven Lucio San Eugenio (veu), Antoni Obrador Román (guitarra solista), Florencio “Polen” Pascual (guitarra rítmica), Miquel Vicens (baix) i Pau Sanllehí (bateria). Poc després del seu debut als escenaris palmèsans –on es van donar a conèixer amb el sobrenom de *Los Beatles de España*– marxaren a novembre d'aquell mateix any a Alemanya on, poques setmanes després, s'hi incorporà un nou vocalista, Michael Volker Kögel. Obrador explica aquells canvis amb les següents paraules: “L'amo de la casa Ariola, que era amic meu, ens va dir que tots els grups que se'n anaven a Alemanya tenien una feinada... així que els Runaways vàrem canviar Palma per Colònia. Ens deixaren una casa per viure, a un antic barri de putes que havia estat bombardejat a la Segona Guerra Mundial: era l'única casa sencera que quedava allà i tenia un aspecte tètric! Varem començar a treballar a una sèrie de *garitos*, com l'Star Club o el Tabú: ens passàvem una animalada d'hores tocant damunt dels seus escenaris. Tal era el ritme de feina diària que en Lucio només va poder aguantar un mes, així que ens quedarem sense vocalista. Allà, ens digueren d'un cantant alemany que possiblement estaria interessat en cantar amb noltros; llavors coneguèrem en Mike. Només tenia una maleteta i una camisa a retxes: res pus. Es va presentar amb una veueta molt suau, com a escanyada. El primer que vaig pensar va ser: “Aquest pardal no aguantarà ni mitja hora!”. Ni mitja hora? Se'ns va menjar a tots! Era un autèntic animal d'escenari! Als quinze dies ja ens coneixien a tota la ciutat, i quan varem sortir de gira a altres ciutats del país la cosa es va anar fent de cada vegada més grossa. Pel camí coneguèrem a The Fortunes o Tony Sheridan. Va ser una experiència absolutament increïble per uns al·lots com noltros, que just tenien vint anys”¹²⁸⁵. Durant el seu periple per Alemanya, es publicaren dos àlbums en directe –un d'ells, baix el nom *The Beatmixers*– on hi trobem bona part del repertori del quintet: versions de The Beatles, The Animals, Chuck Berry, The Coasters, Rufus Thomas o The Rolling Stones, entre d'altres. Aquell mateix any –1965– enregistraren als estudis d'EMI Regal (Madrid) un

¹²⁸⁵ Entrevista a Antoni Obrador. Realitzada el dia 26 de setembre de 2011.

EP de quatre cançons, que inclou versions de The Fortunes (“You've Got Your Troubles”), The Yarbards (“Heart Full Of Soul”) i Casey Jones & the Governors (“Don't Ha Ha”). La trobada dels Runaways amb el conjunt madrileny Los Sonor a les festes patronals de Calvià, el 24 de juny de 1965, i pocs dies després a la sala Haima (Cala Major) marca la desaparició d'ambdós grups i el naixement de Los Bravos. Michael Volker Kögel (veu), Miquel Vicens (baix) i Pau Sanllehí (bateria) participaren en aquell nou projecte junt als ex-Sonor Antonio Martínez (guitarra) i Manolo Fernández (teclat).

Los Santos: Grup de beat i soul sorgit a Palma l'any 1967: a la seva primera formació hi trobem a Toni Hernández (veu; ex-Los Halcones, ex-Los Fugitivos), Maurici Puigcerdós (guitarra; ex-Los Shakings, Los Chers), José (saxo, guitarra, clarinet; ex-Los Flamantes), Andrés (teclat; ex-Los Olivers) i Juan (bateria; ex-Los Robinsones). Actuaren, sobretot, a l'escenari del Golf Club (Cala Major) i l'Orfeo Gogó (Hotel Orfeo), tot i que les seves aparicions més importants les van fer, primer, a la festa de la primera gala del V Festival Internacional de la Canción de Mallorca (2 de maig de 1968) amb els Z-66, Los 5 del Este i Los Talayots, i mesos més tard, telonejant a Los Canarios a les festes del Poble Espanyol (20 de juniol de 1968). Acabat aquell estiu, es van dissoldre.

Los Santos Group: Banda sorgida l'any 1972, arrel de l'escissió del conjunt valencià Los Ros, establert a aquells moments a Mallorca: dos dels seus components, Enrique (baix) i José (guitarra) s'uniren a Quique (Los Dinos), Félix (Los Delfos) i Juan José (ex-Los Beta, Los Olivers). Tot i tractar-se de músics experimentats, aquesta aventura només va durar un any.

Satan: Banda palmesana formada mitjans de 1974 per antics components de formacions de l'underground illenc com Zapata, Zeuz o Superman. Tot i que la seva trajectòria fou curta i intranscendent, diferents testimonis els associen al rock progressiu per la seva forma de mesclar el hard rock, la psicodèlia i el pop. Mai arribaren a enregistrar cap cançó o realitzar algun concert destacat.

Los Senex: Grup de soul i rhythm & blues format l'any 1966 pel binissalemer Guillem Salas 'Mito' (bateria) i el sorià Guillermo Morales (guitarra). A ells s'hi afegirien Nando (teclat), Toni (baix), Antonio (saxo tenor, clarinet) i Lucio San Eugenio (veu; ex-Four Winds, ex-Lonn & The Crys), substituït l'any 1969 per Dámaso. Tot i els continus canvis de formació, la banda signà nombrosos contractes amb discoteques com El Barco, Bacomo, Barbarela, Spider o Rodeo. A una entrevista de l'any 1971 afirmaven adaptar-se a “cualquier estilo, pero nada de pachangas. Nosotros sabemos que la música comercial es imprescindible y las empresas tienen perfecto derecho a exigirnosla. Sin embargo, en la música moderna hay cosas que pueden ignorarse y no pasa nada. Lo importante es que podemos ir a cualquier sala adaptándonos a sus exigencias”. El ritme de feina no va minvar amb la nova dècada –foren contractats per discoteques com X-6000, Aloha-1, o Pepe's Twins, entre d'altres– continuaren actius fins la segona meitat dels setanta.

The Shakings: Grup format l'estiu de 1965, en plena febre beat, per cinc joves amb unes edats que oscil·laven entre els 16 i els 20 anys: Damià Ramonell (veu), Maurici Puigcerdós (guitarra solista), Josep Riera (guitarra rítmica), José Pérez (baix, ex-Los Diablos Rojos) i Lluís Vives (bateria). The Shakings afirmaven a l'única entrevista que van concedir que assajaven diàriament una mitjana de tres o quatre hores; tot i així, no van aconseguir traspasar el llindar de l'amateurisme. Es van dissoldre l'any 1966. L'únic dels seus components que continuà vinculat amb el món de la música fou Puigcerdós, que formà part d'altres conjunts com Los Chers, Storm Sound, Los Santos o Mauris Set. Altres dels seus components formaren part temporalment d'altres projectes com Los Fénix o Decisión 7.

Los Sirocco's: Banda fundada per Miquel Pastor (veu, guitarra) l'any 1968; José (baix), Pedro (teclat) i Tolo (bateria) completaren el seu *line-up*, caracteritzat per la seva gran estabilitat. Començaren treballant a locals com Trocadero, Zorba's i Rodeo, tot i que les seves actuacions més importants les donaren a les festes del Poble Espanyol de l'any 1968, on telonejaren a Los Brincos (13 de juliol), Los Canarios (20 de juliol), Los Ángeles (6 d'agost) i Los Pasos (31 d'agost). Sense haver enregistrat oficialment cap disc, continuaren actius fins pràcticament els anys vuitanta.

Els Siurells: Quartet format a Palma l'any 1966. Editaren amb Fonol un únic EP l'any 1968, amb les cançons "Manchester Liverpool", "Porrompompero", "¿Qué sabes tú?" i "Conchita". El seu estil és comparable al d'altres formacions mallorquines de l'època com Los Telstars.

Los Sixtar: Grup format a Manacor l'any 1962. Inicialment anomenats Blue Star, els seus components foren Francesc Ramis (teclat), el seu nebot, Jaume Ramis 'Manivet' (guitarra) i quatre músics procedents d'Alacant: Rafael Martínez (trompeta), Juan Linares (saxo), Rafael Ortega (bateria) i Octavio (baix), posteriorment substituït per Joaquín Giménez. Fins la seva dissolució, a finals de la dècada dels anys setanta, editaren un total de quatre EP's i un single, on hi trobem cançons com "Amor en Porto Cristo", "Cuando salí de Cuba", "Cuando me enamoro" o Tres cosas (salud, dinero y amor)", entre d'altres.

Small Band: Efímera banda sorgida a principis dels setanta i enfocada a la música comercial. Entre els seus components hi trobem a Toni Morlà (guitarra), Onofre Juan (baix), Pepe Badillo (bateria) i Paco Seguí (teclat). Morlà i Juan ja havien coincidit a grups anteriors, com Ramon 5 o Grupo G.T.

Els Sonadors: Grup manacorí format l'hivern de 1964 per Bernat Morey (guitarra), Pep Ros (teclat), Pep Nadal (veu, baix) i Ramiro Cifo (bateria; ex-Los Jocans). Als seus inicis, el grup havia tingut un vocalista –Joan Bauzà– amb el qual només van donar un únic concert. "Pareix ésser que debutaren al Teatre Principal de Manacor –escriu Tomeu Matamalas a Paradise of Love– fent de teloners de Los 5 del Este i, just després

d'iniciar l'actuació, en Joan Bauzà, dels nervis que duia al damunt, començà a sentir-se malament, a marejar-se i a vomitar. Així que just es va fer del tot impossible que tornàs a sortir a l'escenari. Pep Nadal, el baixista, que se sabia totes les lletres de les cançons de memòria, es va oferir per a cantar-les ell (...) I així fou com el quintet es quedà com a quartet; atès que Joan Bauzà tirà la tovallola aquell mateix vespre després d'haver cantat només una o dues cançons davant el públic" (PÀGINA 91). Després d'actuar a Cala Bona, Cala Millor i Cala Ratjada, van debutar a Palma l'any 1965, a l'escenari de Tagomago. Poc després, el grup fou reestructurat amb nous membres i un nou nom: Grupo 15.

Los Stukas: Conjunt de Son Carrió, actiu entre 1966 i 1967. Els seus components foren Xavier Sánchez, Guillem Fullana, Joan Fullana, Pere Mauri i Tomeu Bassa. Foren l'embrió de Unión 6.

Solimar: Grup sorgit l'estiu de 1970 a Cala Ratjada: els seus membres foren Jaume Bonnin (veu), Toni Asegurado (guitarra; ex-Los Tímidos, ex-Dandy's 4), Jaume Gomila (baix), Miquel 'Barraca' (teclat), Biel 'Talaia' (trompeta) i Sebastià Gomila (bateria). Es van dissoldre aquell mateix any.

Los Talayots: Grup format a Palma l'any 1965 pel teclista Honorat Busquets Ginard. A la primera formació hi trobem a Ramon Jover Ginard (veu), Toni Tur Miralles (guitarra), Ricardo Tomás Agonillas (baix) i Miquel Bonnin Ripoll (bateria). La seva mitjana d'edat no superava la vintena d'anys quan formaren el grup que, segons afirmaven a una entrevista, batiaren amb aquest nom per "afirmar nuestro mallorquinismo, frente a tanta denominación exótica y extravagante". L'any 1966 marca un punt d'inflexió en la seva trajectòria artística: guanyen el concurs I Gerra d'Or organitzat per la Casa Catalana i debuten discogràficament al segell Polydor amb un EP format per quatre cançons, entre les quals destaca una versió en castellà del "Sounds of silence" de Simon & Garfunkel. A partir de 1968 el grup intensifica el seu ritme de feina, començant una època d'instabilitat de la seva formació: per exemple, foren baixistes de Los Talayots músics com Toni Alomar, Joan Salvador, José Ortega i Pere Obrador (ex-Los Fugitivos, ex-Los Chers, entre d'altres). A principis dels anys setanta, el seu guitarrista fou Joan Bibiloni (ex-Los Lagartos, ex-Harlem), que abandonà el grup per incorporar-se a Zebra. La darrera formació de la banda fou la següent: Joan Caimari (veu), Toni Morlà (guitarra; ex-Los Pops, ex-Ramon 5, etc), Honorat Busquets (teclat), César Massanet (baix), Ramon Jover (saxo), Mariano Fernández (saxo) i Miquel Bonnin (bateria). Aleshores, el seu repertori estava format per versions de George McRae, Chicago, Hues Corporation, Santana o els Carpenters, entre d'altres. El grup es dissolgué l'any 1975, i Busquets i Massanet passen a formar Bríos. El llegat discogràfic de Los Talayots comprèn un total de dos EP's i sis singles, el darrer d'ells editat l'any 1971.

Los Telstars: Grup fundat l'any 1964 per Sebastià Plajá (guitarra), Joan Oliver (guitarra) i Pep Mateu (bateria): tant el teclat i molt especialment el baix com foren els

llocs més inestables al llarg de la trajectòria del conjunt. L'any 1968 el grup és reestructurat després de la sortida de Plajá i la incorporació del vocalista Toni Tugores (ex-Los Voltors). A principis dels anys setanta fitxaren a dos ex-Z-66: Pep Noguera (teclat) i Leo González (baix). Aquest darrer morí pocs mesos després en un accident de trànsit i fou substituït per Agustín Ortega (ex-Los Pops, ex-Aquarius). Assidus dels escenaris de Palma, Madrid i Barcelona, arribà un punt en el que no quedava cap dels seus components originals: a mitjans dels anys setanta, els seus components –quatre asturians i un català– eren Niti (veu), Pepe Nicolás (guitarra), Luís (baix) Pepe Robles (teclat) i Carlos (bateria). Es van dissoldre poc temps després. El llegat discogràfic de Los Telstars abasta un total de set EP's i dos singles publicats entre 1965 i 1970 pels segells Zafiro, Belter i Philips.

Los Tímidos: Conjunt sorgit a Portocristo l'any 1966: els seus fundadors foren Toni Asegurado (guitarra) i Biel Matamalas (guitarra), als quals s'hi afegiren posteriorment José Luís Asegurado (baix) i Mateu Riera (bateria). Actuaren a Portocristo i Cala Millor fins el 1968, any en el que passaren a dir-se Dandy's 4.

Trinidad: Conjunt de pop actiu entre 1973 i 1975. Els seus components foren Rafel (guitarra, veu), Ángel (teclat), Joan (baix) i Tolo (bateria).

Twister's Quartet: Conjunt de pop, twist i madison format a Palma l'any 1962. El seu líder fou el valencià Miguel Fornás (veu, guitarra, saxo), acompanyat per Josep Crespí (saxo tenor), Damià Albertí (piano) i Joan Bosch (bateria). Després d'aconseguir un gran èxit a escenaris com els de l'Hotel Formentor o la Sala Calipso (Palma), refusaren una oferta que els hagués portat a actuar a Suïssa i Dinamarca: “Nos querían contratar para una temporada en Zurich y otra en Copenhague, pero desistimos de momento: aquí tenemos trabajo y estamos bien”, afirmaren a la revista *Cort*¹²⁸⁶. Es van dissoldre a mitjans dels anys seixanta, després d'haver participat a esdeveniments tan destacables com la Gran Fiesta de la Juventud (31 de gener de 1965), al Teatre Líric.

Unión 6: Grup de Son Carrió sorgit l'any 1967, després d'una reestructuració de Los Stukas. Xavier Sánchez Llull (veu, teclat), Toni Murero (guitarra), Pedro Albadalejo (guitarra; ex-Los Zonios), Miquel Truyols (baix; ex-Los Zonios) i Pere Mauri (bateria) foren els seus integrants.

Unión 70: Grup de rock format a Palma l'any 1970 i que, al llarg dels seus tres anys d'història, va estar fortament marcat pels canvis de formació: un total de 39 músics van passar per Unión 70. Alguns dels seus components més destacables foren Santy Bono, Jorge Hugo Tagliano, Toni Narrillos, Rafel Aguiló, Tolo Serra o el futbolista Bartomeu Bartolí Adrover. Les majors influències del grup foren Chicago i Blood, Sweet & Tears, tot i que els dos singles que editaren amb el segell Novola l'any 1971 presenten un so més aviat comercial. Unión 70, que alguns periodistes locals van veure com a

¹²⁸⁶ *Cort*, núm. 444, 1 d'abril de 1963, p. 35.

successors dels Z-66, es van dissoldre l'any 1973 després d'oferir els seus darrers concerts a Barbarela.

Los Unos: Grup actiu entre 1964 i 1965: els seus fundadors foren els germans López Viota, José (bateria) i Francisco Javier (teclat), ambdós estudiants del col·legi Sant Francesc. Completen la formació el guitarrista Ignasi Fortesa (Los Alacranes) i el baixista Xisco Quetgles. Los Unos foren coneguts principalment per ser els acompanyants del vocalista Errol Woisky, amb el qual actuaren a esdeveniments tan destacats com el “Matinal de las Estrellas” del Teatre Líric, juntament amb els holandesos Johnny i Charley, els catalans Los Gatos Negros i els manacorins Los 5 del Este.

V Combinación: Grup fundat l'any 1969 a Manacor per Pedro Albadalejo (veu, guitarra rítmica), Pep Gayá (guitarra solista), Miquel ‘Espieta’ (baix), Paco García (teclat) i Joan Alzina (bateria). L'origen del seu nom s'explica de la següent manera: “Provenimos de tres grupos diferentes y como somos cinco, pues combinar cinco elementos”, explicava Pedro a una entrevista de l'època. Editaren dos singles amb Fonal: el primer fou publicat l'any 1971 i conté les cançons “Chirpy chirpy cheep cheep” i “Ra ta ta”; el següent, amb les versions de Chicory Trip (“Son of my father”) i Los Diablos (“Oh, oh, July”), publicat l'any següent. L'any 1974 publicaren, també amb Fonal, un single (“Eva María” i “Talismán”) i el 1975 un EP que inclou les cançons “El bimbó”, “Feria”, “Carolina” i “Rosana”). Amb nous membres, continuaren actius fins pràcticament el final de la dècada dels setanta.

Els Valldemossa: Originàriament anomenats *Los Existencialistas de Valldemossa* i, posteriorment, *Los Valldemossa*. Els orígens musicals d'aquest grup es remunten a l'any 1958, quan els tres germans Estaràs (Bernat, Rafel i Tomeu), juntament amb el seu cosí (Maties Estrada), s'ajunten per interpretar un repertori de cançons populars mallorquines a l'Hotel del Artista (Valldemossa). L'any 1959 foren contractats per Tito's i a suggeriment del seu director, Antoni Ferrer, s'anomenen Los Existencialistas de Valldemossa. “Actuàvem de negre i sabíem poc de música”, afirmava Rafel Estaràs¹²⁸⁷. L'any 1960 acurçaren el seu nom a Los Valldemossa: fou l'inici d'una importantíssima trajectòria artística que els portà a actuar en quatre ocasions a Anglaterra, on aconseguiren actuar en directe a programes de la BBC com *Focus*, *Tonight* o *Remembering*. Tal era l'èxit del grup que l'any 1964 decideixen associar-se i muntar el seu propi night-club: així, Tagomago obria les seves portes el 17 de març d'aquell any. A aquests moments, la unió artística d'Els Valldemossa amb la vedette Margaluz i l'humorista Xesc Forteza, a un espectacle on es combinava la música, la dansa i l'humor, es converteix en una fita essencial de l'oci nocturn a la Mallorca de mitjans dels seixanta. Portaren la seva música a llocs tan dispars com Kenia, Islàndia, Sud-àfrica o Nova York i fins el 2000 –any de la seva dissolució– enregistraren prop d'una cinquantena de discs. Entre tots ells, el seu major èxit musical fou “Fiesta”

¹²⁸⁷ *Brisas*, núm. 698, 2 de setembre de 2000, p. 27.

(1970), creada per Ramon Farrán. Al llarg de la seva extensa trajectòria, han estat vinculats amb Els Valldemossa noms de músics com Nulle Oigaard, Jayme Marques, Paco Ballinas, Fernando González, Daniel Lagarde, Genia Tobin, Pepe Milán, Toni Arés o Miquel Brunet, entre d'altres.

Vulcanic's: Citats també com *Los Vulcanics* o *Vulkaniks*. De les cendres del Baly-Hay Combo (1961-1962) van sorgir els Vulcanic's, a Santa Maria del Camí. El seu fundador fou Jaume Salom (guitarra, saxo) i a la seva primera formació hi trobem a Joan Ramis (bateria) i Félix (baix), posteriorment substituïts per Toni Canyelles i Tomás Vivot respectivament. La seva alineació sempre va estar sotmesa a canvis i reestructuracions, amb la participació d'alguns músics com Paco Ros (bateria) o Miquel Gual (teclat, Los del Sol). L'any 1968 II van guanyar el II Festival Músico-Vocal de Felanitx: les 10.000 pessetes d'aquell triomf els va permetre registrar amb Fonol el seu primer EP, publicat aquell mateix any, on hi trobem una cara dedicada a clàssics de la cançó espanyola ("El beso" i "Ojos de España") i una altra amb versions de grups anglosaxons com "Uno tranquilo" ("Suddenly you love me", original dels Tremeloes) i "Verde tamborín" ("Green tambourine", de The Lemon Pipers). Anys després, concretament l'any 1973, el mateix segell palmesà publicà un LP dels Vulcanic's format per dotze èxits, com "Guantanamera", "La Paloma", "Porrompompero", "Canta y sé feliz", etc. Es van dissoldre a mitjans de la dècada dels vuitanta.

Los Víctors: Quintet format a Santanyí a finals de l'any 1966 per cinc adolescents: Joan Burguera Vicens (veu, guitarra rítmica), Andreu Ponç Fullana (guitarra solista), Cosme Mestre Vallbona (baix), Mateu Ferrer Vidal (teclat) i Cosme Adrover Vicens (bateria), substituït l'any següent per Bartomeu Obrador "Moreta". Debutaren a principis de 1967, presentant un repertori que combinava versions (Beatles, Javaloyas, etc) amb composicions pròpies com "Perdut estic", "Nueva generación" o "Historia en Sol 7ª": segons es publicà a la premsa d'aleshores, l'escriptor Blai Bonet va escriure algunes lletres per a ells. El seu centre d'acció fou Santanyí, Cala Figuera, Portocolom, Portocristo i Cala Millor. Es van dissoldre l'any 1968.

Watts: Conjunt alcudienc format aproximadament l'any 1964. A aquells primers moments, el grup es deia Los Bennis i al seu capdavant hi havia Llorenç 'Rialla' (veu, guitarra): la seva sortida coincideix amb l'entrada de Juan Navarro Montoya, vocalista del conjunt català Los Watts, l'any 1965. Amb la seva incorporació, el grup es canvià de nom i passa a haver-hi dos conjunts amb el mateix nom –uns catalans i altres mallorquins– cosa que, freqüentment, dona lloc a confusions. A la primera formació hi trobem també els germans Bennassar Amengual, Esteve (guitarrista fins 1969) i Tomeu (teclat), Toni Domingo Casesnoves 'Tabaco' (baix, veu) i Toni Domingo Perelló 'Xilla' (bateria). Sotmesos a constants canvis de formació, per Watts hi passaren altres músics com Joan Llompart Salort (guitarra, 1967-1978; ex-Los Yeti), Miquel Campomar Riutord (teclats, 1969-1970), Joan Morro (baix i trompeta, 1973-1974), Tomeu Ques (teclats, 1974-1975; ex-Los Xara) o Toni Belmonte (guitarra i veu, 1975-1978; ex-Los Pies Negros). Orientats al món de les versions, se'ls pot enquadrar estilísticament dintre

del boom del soul viscut a finals dels seixanta, amb referents com James Brown, Otis Redding o Earth, Wind & Fire: apart, també van fer covers alguns dels grans èxits dels Beatles, Rolling Stones o Bee Gees. Actuaren principalment a la zona d'Alcúdia (Sa Cova Quintana, Carabela, Rasputins, etc), però també a altres indrets com Palma, Artà, Ca'n Picafort o Port de Pollença. Es van dissoldre l'any 1978.

Los Xara: Grup format a Alcúdia per Gabriel Llompart: els orígens musicals d'aquesta formació es remunten a l'any 1948, tot i que es reconstituïren com a grup a maig de 1963 amb la següent formació: Gabriel Llompart (veu, guitarra), Mateu Vives (guitarra), Xavier Vives (guitarra), Tomeu Quer (acordió; després teclat) i Josep Cifre (bateria). El grup s'especialitzà en la música lleugera i melòdica, refusant estils més rítmics com el beat o el twist: "La melodía es la música y, por tanto, siempre perdura", afirmava Llompart. "Mi opinión sobre el twist y demás ritmos modernos es que son pasajeros". El músic explicava a la mateixa entrevista l'origen del nom del grup: "Por la resonancia que tiene dicho nombre en la antiquísima historia de Alcudia, así como la puerta que, vulgarmente, denominamos la Puerta del Muelle, y que es denominada Puerta de Xara. Nos llamamos Los Xara en homenaje a nuestra querida Alcudia"¹²⁸⁸. Es documenten actuacions seves a Ciudad Blanca, Aucanada, l'Hotel Mar y Sol i la pensió Mantoria. El seu ritme de feina va minvar a partir de la segona meitat dels seixanta i es van dissoldre l'any 1973.

Los Xilvar's: Grup fundat a Selva l'any 1963 pel guitarrista Joan Tortella "Fiol". Amb ell, a la seva primera formació hi trobem a Tomeu Cifre (veu), Joan Coll "Janet" (guitarra solista), Llorenç Reus "Pericón" (baix) i Jordi Llompart "Rosset" (bateria). "Ens faltava un nom", explicaven a una entrevista. "Començarem a cavil·lar. Los Chicos de Selva? Los Muchachos de Selva? Res, no eren comercials. I si li posàvem Xilvar, per allò del nom antic de Selva? Ens agradà. El disfressarem amb un apòsrot i una S i ja el tenim. Los Xilvar's. Resultà. Sembla un nom com anglès"¹²⁸⁹. Fortament influenciats pels Beatles, oferiren el seu primer concert el 17 de gener de 1964: fou l'inici d'una llarga trajectòria musical que finalitzà l'any 1985, havent passat pel grup un total de 18 músics. Al llarg d'aquest temps no enregistraren cap single o EP. El 11 d'agost de 2001, la seva primera formació es va reunir per oferir un darrer concert a Selva.

X-70: Conjunt aparegut a Inca l'any 1969. La seva primera formació fou la següent: Pere Pasqual Perelló (veu, guitarra), Pere Vanrell (guitarra), Celso López (baix) i Martí Coll (bateria). L'any següent el grup fou reestructurat, quedant amb el següent *line-up*: Pere Pasqual Perelló (veu), Toni Alzamora (guitarra), Tomeu Ferragut (teclat; ex-Los Astros), Celso López (baix) i Miquel Alorda (bateria). L'escenari on més se'ls va poder veure fou el del Salón Novedades (Inca) fins que a principis de 1971 anaren a treballar a Palma, contractats per Los Rombos (Ca'n Pastilla). Poc després, passaren a Rodeo, on

¹²⁸⁸ Cort, núm. 481, 15 d'octubre de 1963, p. 19.

¹²⁸⁹ Revista Sa Comuna, núm. juliol/agost de 1986.

actuaren fins la seva dissolució. El seu vocalista continuaria la seva trajectòria musical amb Bronze.

Los Yeti: Sextet format l'any 1964 per Sebastià Capó 'Rotes' (veu), Miquel Malondra Bordoy (guitarra solista), Joan Llompart Salort (guitarra rítmica), Toni Campomar Riutord (baix), Xisco Campins (teclat) i Eustaquio Sánchez Capó (bateria), tots ells naturals d'Alcúdia. El seu repertori consistia fonamentalment en una selecció de hits de l'època, de grups com els Beatles, The Animals o Los Brincos, entre d'altres. El seu centre d'actuacions fou Alcúdia (Sa Cova Quintana i alguns hotels), però també es documenten contractacions a Port de Pollença, Cala de Sant Vicenç, Sa Pobla, Sóller i Palma. Es van dissoldre l'any 1967, tot i que es tornaren a reunir l'any 2009.

Zadis: Conjunt format a Santa Maria del Camí, a principis de l'any 1968: el seu primer *line-up* va estar format per Joan Grau (guitarra), Rafel Coll (veu, trompeta), Joan Sbert (teclat) i Antoni Pizá (bateria): cap d'ells superava els 18 anys. Debutaren el mes de maig a un primer concert, celebrat a Ca Ses Monges (Santa Maria), afegint-se poc després el baixista Biel Durán. La seva gran influència foren els Beatles, dels quals van versionar cançons com "No reply", "Yesterday", "Ticket to ride" o "We can't work it out". A finals de l'estiu de 1969 s'incorporà un nou bateria, Pere Comes, i dos anys després, el seu vocalista fou substituït per Toni Colomar (ex-Los Clin's, ex-Iceberg): aquesta fou, doncs, la seva formació definitiva. El grup treballà tant a Palma com a la Part Forana, realitzant sortides eventuais per actuar a algunes discoteques eivissenques. Van continuar actius la dècada dels vuitanta per, a principis dels noranta, canviar el seu nom a Orquestra Canyamel: aquesta nova formació romangué activa fins l'any 2003.

Los Zafiros: Grup d'esperit essencialment comercial que van actuar a diferents hotels entre l'any 1970 i el 1975. Els seus membres foren Paco Sánchez (guitarra i veu; ex-Los Indómitos, ex-SN5, ex-Sangría Group), Joan Ramis (baix), Miquel Alemany (teclat) i José Luís (bateria).

Zebra: Considerat el primer súper-grup de la música mallorquina al ser una fusió de components dels Z-66 i els Bravos. El grup es creà a Palma l'hivern de 1971, amb la següent formació: Anthony Anderson (veu; ex-Los Bravos), Vicenç Caldentey (guitarra solista; ex-Z-66), David Wamsley (guitarra rítmica; ex-The Warrior), Miquel Vicens (baix; ex-Los Bravos) i Manolo Marí (bateria; ex-Z-66). Pep Noguera (teclista dels Z-66) rebutjà incorporar-se a Zebra per formar part de Bronze. Poques setmanes després de la seva creació, Caldentey es desvinculà del projecte i fou substituït pel manacorí Joan Bibiloni (ex-Harlem, ex-Los Talayots). Marxaren a Londres, per enregistrar amb Jon Anderson (fundador de Yes i germà de Anthony) un LP que mai va arribar a publicar-se. Mesos després, amb el segell novola, es publicà el seu primer single, amb les cançons "This is a happy song" i "It's all been dream". L'any 1973 Anthony Anderson abandona Zebra i Bibiloni passa a ocupar-se de la veu; Vicens també abandonà la formació, i fou substituït per Albert Candela (ex-Circus, ex-Match-2). Aquesta fou la seva formació definitiva amb la qual, fins l'any 1975, editaren un total

de set singles marcats per la gran varietat estilística: pop, rock, folk-rock, glam, hard-rock, rock progressiu, etc. L'any 1976 enregistraren el seu únic LP, *Zebra*, que fou publicat quan el grup anuncià la seva dissolució. És considerada popularment com el conjunt mallorquí més important de la primera meitat dels anys setanta.

Z-66: Citats també com *Los Z-66*. Grup de rock, soul, rhythm & blues i psicodèlia, popularment considerada com la més important a nivell insular en el canvi de la dècada dels seixanta al setanta. Es formaren a Palma, a desembre de 1966, la qual cosa va donar lloc al seu curiós nom: la darrera lletra de l'abecedari pretenia ser una metàfora de l'últim mes de l'any que just estava a punt de finalitzar. Els seus fundadors foren el guitarrista Vicenç Caldentey (també vocalista, de forma temporal), el saxofonista Pere Brunet i el baixista Leopoldo González 'Leo' (ex-Los Beta): la seva primera formació es completa amb Tito (bateria) i Jeroni Servera (teclat; ex-Los Jocans). Les primeres actuacions que es documenten dels Z-66 ens remeten a Son Servera; allà foren descoberts per un cònsol francès, que els convida a actuar a un club d'Argel al llarg d'un setmanes. A la seva tornada, foren contractats per Toltec, on coincidiren amb Los Bríos: la seva trobada dona pas a la incorporació de Llorenç Rosselló (Llorenç Santamaria; ex-Los Chelines, ex-Los Fugitivos) als Z-66. Poc després, el grup és reestructurat amb tres nous components, que formen l'alineació clàssica del conjunt mallorquí: Manolo Martínez "Ness" (teclat), Pep Noguera (teclat) i Manolo Marí (bateria; ex-Los Dogers, ex-Walter Klein y Su Cuarteto). L'any 1967, els Z-66 van donar-se a conèixer per tot arreu de l'illa pel seu estil per la seva mescla de soul i rhythm and blues, on també hi havia lloc per fer versions dels Doors o la Creedence Cleawater Revival. El seu gran any fou 1968: a gener signaren un contracte amb EMI Regal, amb els quals editen el seu primer EP, que inclou versions en castellà de Brenton Wood ("Give a little sign"), The Dave Clark Five ("Everybody knows) i The Herd ("From the underworld"). Pocs mesos després aparegué el major èxit comercial de la seva carrera: un single amb una versió en castellà del "Nights of white satin" de The Moody Blues. A la seva cara B hi trobem una versió del "Keep on" de Bruce Channel. A la tardor de 1968 es publicà un nou single amb la psicodèlica "Morning Dew" (Bonnie Dobson/The Grateful Dead). Aquell mateix any tingueren l'honor d'inaugurar la discoteca Sgt. Peppers (Palma) amb la presència del guitarrista nord-americà Jimi Hendrix. L'intensa trajectòria discogràfica del sextet mallorquí culminà amb nombroses actuacions per Barcelona, Madrid, Bilbao, Gijón... El seu road manager, Sandro Fantini, recordava a una entrevista: "Amb els Z-66 un estiu loco, i que no em facin dir l'any, perquè ja no el record: fèiem un o dos dies a Palma, un o dos dies a Catalunya i així successivament, seguits... Fins l'extrem que hi va haver alguna vegada que ens varem veure obligats a alquilar un avió d'Spantax per noltros tot sols, perquè com no hi havia enllaços de vols havíem d'alquilar-lo per poder complir el contracte"¹²⁹⁰. El seu gran èxit va eclipsar ràpidament a grups de trajectòries consolidades, com Los Javaloyas, Los Beta o Los 5 del Este, i mostrà al jovent mallorquí una nova forma d'entendre la

¹²⁹⁰ *Melodies deluxe* (Ràdio Marratxí). Emès el 25 de juliol de 2012.

música. Diferents testimonis corroboren l'idea de que els Z-66 foren el grup més popular a Mallorca entre 1968 i 1970. Fou a la tardor de 1970 quan el seu vocalista, Llorenç Santamaria, decideix començar la seva carrera en solitari; de la mateixa forma, Leo González decideix incorporar-se a Los Telstars. Ambdues decisions trastoquen els plans de futur del grup, que es submergeix a un període d'incertesa i continus rumors de dissolució. A febrer de 1971 es presentà una nova versió dels Z-66, formada per Rafa (veu), Vicenç (guitarra), José (baix), Manuel "Ness" (saxo), Pedro (teclat) i Manolo (bateria). Després de la seva presentació oficial a Palma, el grup emprèn una gira que els porta per Bilbao, Saragossa, Gijón, Eibar, Madrid i Lugo. "A aquells moments – continua Fantini– un dels grups americans que van marcar la pauta foren els Blood, Sweat & Tears. Tenien una música increïble, però a Espanya el disc es va editar molt de temps després. Els Z-66 duïen tot aquell disc al repertori, fins l'extrem que el saxofonista, per aconseguir els acords d'una de les cançons, "Spinning wheel", tocava dos saxos a la vegada: el tenor i el soprano. Era una cosa estranya. La gent s'alçava!"¹²⁹¹. Malgrat les bones crítiques per part de la premsa, l'any 1972 el grup anuncia la seva separació. De forma excepcional, el 13 de juliol de 1973, Z-66 es reuniren expressament per actuar junt a Bronze, Los Mauris i Zebra a la festa del quint aniversari de Sgt. Peppers: malgrat estava anunciada la presència del seu line-up clàssic, Llorenç Santamaria ajornà al darrer moment la seva participació. Des d'aleshores hi ha hagut dos únics intents per reunir al conjunt: l'any 1985 –mancant-hi Llorenç Santamaria– i, finalment, el 1992, amb Manolo Marí i el difunt Leopoldo González com a únics absents de la formació original.

¹²⁹¹ *Melodies deluxe* (Ràdio Marratxí). Emès el 25 de juliol de 2012.

8. Conclusions.

La insularitat geogràfica de Mallorca sempre ha estat un factor suficientment important com per condicionar no només la forma de vida dels seus habitants, sinó el seu propi caràcter. Lluny de pensar que *illa* és, necessàriament, sinònim d'*aïllament*, esdeveniments com els que han quedat recollits a *Nous estils musicals i canvis socials a Mallorca (1960-1975)* reforcen de nou l'idea que Mallorca és una terra oberta, activa i dinàmica, permeable a unes influències externes en constant renovació. Només així s'explica que Mallorca es convertís en el símbol d'aquella *nova Espanya*, moderna i avançada, que contrastava de forma considerable amb l'endarreriment polític, social i cultural de bona part de l'Estat. Aquesta idea la podem trobar a estudis efectuats a distints camps d'investigació, com la geografia/demografia (Bartomeu Barceló Pons), el periodisme (Miquel Payeras Femenias), la musicologia (Francesc Vicens), la història (Josep Maria Buades, grup L'Avenç), o obres tan concretes com *Els elements de canvi a la Mallorca del segle XX* de Sebastià Serra i Busquets o *Historia del Fomento del Turismo de Mallorca (1905-2005)* de Antoni Vives Reus.

Mallorca estava en el lloc i en el moment adequat per convertir-se en aquell paradigma de modernitat que fou i que, a hores d'ara, encara segueix representant en molt d'aspectes. Tots els entrevistats han coincidit en subratllar la gran diferència cultural que hi havia entre el jovent mallorquí amb de l'interior peninsular. Dins d'aquest context, em resulta especialment il·lustrativa una frase del periodista Armando Pomar: “No és que els mallorquins fóssim millors o pitjors en comparació a la resta, però aquelles circumstàncies van fer que, quan a Madrid, Bilbao o Saragossa arribava alguna novetat que resultava escandalosa o xocant per a la seva població, a Mallorca ja estigués totalment assumida i acceptada.

L'espurna que posà en marxa aquesta nova etapa per a la nostra història fou el turisme, que des de finals dels anys cinquanta no només ha forjat una nova fisonomia de l'illa, sinó que ha canviat, gairebé per complet, el caràcter dels seus habitants. La Mallorca tancada, profunda i tradicional acabà per donar lloc a una nova terra, oberta al món; aquest canvi també es traslladà a una població illenca que va aprendre a assimilar les novetats que, de mà dels turistes, anaven arribant de forma ràpida. “Feia falta que fos així?”, reflexionava Climent Picornell. “Estàvem millor abans? Era més justa, més harmònica la societat tradicional amb les seves impromptes culturals que, ara, anomenem pre-turístiques?”. Valorar els pros i contres de tot allò que ens ha portat el boom turístic no és un dels objectius d'aquesta investigació, però sí analitzar la modernització que es reflecteix en alguns aspectes culturals –com és el cas de la música, l'estètica o l'oci nocturn– i que, en definitiva, marquen un camí sense retorn per a la nostra societat.

El turisme era sinònim de riquesa, de bonança i prosperitat... i així ho va percebre el Ministeri de Informació i Turisme: al igual que la Costa Brava, la Costa del Sol o Torremolinos, Mallorca era tota una llepolia, tant a nivell econòmic com a nivell propagandístic. Podia existir una millor forma de vendre l'Espanya de Franco utilitzant com a reclam aquelles idíl·liques postals estiuenques? Conscient de la seva importància, el franquisme començà a relaxar i modernitzar alguns dels seus aspectes, convertint a

Mallorca en escenari dels primers bikinis, les primeres minifaldilles o les primeres discoteques; en un gran camp d'experimentació social on, malgrat algunes controvèrsies, s'aconseguien no només resultats immillorables a nivell econòmic, sinó també una importantíssima modernització cultural de la població illenca.

La proliferació de més –i majors– infraestructures hoteleres i urbanes va estimular, encara més, l'entrada del turisme, provocant una acceleració dels canvis socials. Per tant, Mallorca no només s'havia adaptat a un nou model econòmic, sinó també a la forma de vida de tots aquells nouvinguts (turistes, immigrants, etc). Malgrat l'impacte que provocaren certes costums o vestimentes, el rebuig inicial va donar pas a l'acceptació per, finalment, concloure en la imitació, en l'emulació. Tractem d'imaginar com era un jove mallorquí, de classe mitjana, a principis dels anys seixanta i després comparem-lo amb com podria ser un altre al·lot de les seves mateixes característiques entrada la dècada dels setanta: observem tots els canvis soferts en la seva estètica i en les seves costums i, llavors, valorem el pes que hagi pogut tenir el turisme en totes aquestes disparitats. El sobri tratge obscur “de sortir a ballar” ha donat pas als pantalons de pota d'elefant i la camisa florejada que està més de moda a Carnaby Street. El seu pentinat no l'ha heretat dels seus pares, ni tan sols acudeix al barber amb la mateixa regularitat que abans: al contrari, ha deixat créixer els seus cabells. Ha deixat enrere els matinals del Líric, els passeigs vespertins pel Born o tornar a casa a l'hora del sopar: a principis dels setanta, se'n va a discoteques, gaudeix de la nit i torna a altes hores de la matinada. De la mateixa forma, ja no es diverteix amb els boleros ni amb el *baile agarrado*: exigeix música moderna, frenètica, rítmica, que representi a la seva generació. Per això, rebutja el producte *típicamente español* per declarar-se admirador d'una llarga llista d'artistes anglosaxons en els que hi diposita un major interès que no pas en el *Dios y Patria* que l'hi ha inculcat a l'escola des de la seva mateixa infantesa.

Una metamorfosi tan complexa com aquesta no es pot entendre sense el paper que hi jugà el turisme: parlem, doncs, d'una societat autòctona i tradicional que canvià molts dels seus aspectes per la influència directa dels seus visitants. A un context modernitzador com aquest hem de començar a valorar la música com un factor d'especial importància entre la població mallorquina i, més concretament, els seus joves. Per això, el turisme fou absolutament clau entre els anys 1960 i 1965 a l'hora de renovar els gusts musicals de tota una generació de mallorquins.

Per una banda, aquest nou públic, predisposat a divertir-se, exigeix escoltar als night-clubs i sales de festa un repertori modern i actualitzat, que poc o res té a veure amb l'hermètica escena espanyola i els seus pasdobles, coples o sevillanes. Per tal de complaure aquesta important demanda, els propietaris i directors artístics d'aquests locals comencen a cercar nous conjunts musicals que, apart de poder interpretar registres típicament mallorquins i nacionals (des de “Na Catalina de Plaça” al “Porrompomero”), coneguin els darrers èxits dels Beatles o qualsevol altre grup que aleshores estigués de moda. D'altra banda, els mateixos músics mallorquins queden enlluernats per la modernitat que representen els nous estils estrangers: el pop, el rock o el twist són percebuts com una bufada d'aire fresc a un mercat espanyol on, tal vegada, el producte més innovador fos el Dúo Dinámico. Per això, a uns moments en el quals es produeix la transició definitiva a la música electrificada, els lligams amb els visitants

són tan importants com necessaris: recordem els testimonis de nombrosos músics que, establint correspondència postal amb turistes, rebien discos o partitures dels darrers èxits musicals a països Anglaterra, França o Itàlia.

La modernització dels gusts musicals de la població mallorquina transcorre paral·lela a la renovació que viu l'àmbit radiofònic amb la incorporació de Miguel Soler a Ràdio Mallorca i, posteriorment, Miquel Vives a Ràdio Popular: cal recordar que aquests locutors –els dos més importants i influents entre els anys seixanta i setanta– reben en primícia moltes novetats discogràfiques abans de que es posin a la venda a Espanya, aprofitant els seus contactes a l'estranger.

Tota aquella música que, poc a poc, començava a protagonitzar les nits mallorquines tenia un clar valor afegit que la va fer triomfar entre els més joves: la seva modernitat. A un moment en el que la cultura de masses generava noves indústries dins del camp d'oci, la música esdevingué un element essencial per tota aquella joventut bressolada a dintre del franquisme. Ja no valia seguir escoltant els artistes favorits dels seus majors: a finals dels anys cinquanta i principis dels seixanta, els fandangos de Juanito Valderrama o les coples de Marifé de Triana havien deixat de representar una jovent que, per imitació i per desig, volia gaudir de les mateixes emocions que la resta de públic europeu. La inicialment anomenada *música lleugera* exigia una relació diferent entre la música i el seu oient; un vincle molt més fort i profund que, pocs anys després, acaba per esclatar amb el fenomen fan. Les reaccions sorolloses i desmesurades dels seguidors i seguidores del Dúo Dinámico o els Beatles contravenien l'ordre, sobrietat i decoro que volia el règim franquista per a la seva joventut. L'obertura de les llibertats –lenta i limitada, però constant– sumada a un major poder adquisitiu i més temps lliure per dedicar a l'esbarjo va fer dels joves un brou de cultiu òptim per a l'estructuració d'una indústria dedicada a ells. Dins d'aquest context, cal recordar la reflexió que Nita Oliver feia l'any 1971, on assenyalava el seu principal perill: que aquella mateixa indústria convertís –i reduís– als joves en simples subjectes econòmics dels quals treure profit.

A principis de la dècada dels seixanta es començà a percebre clarament que el canvi musical transcorria paral·lel al canvi social. I penso que és aquí quan es generà un impacte de dimensions sociopolítiques i culturals de primera magnitud: és el moment de la primera confrontació generacional de l'Espanya de la segona meitat del segle XX. Per una banda, hi trobem un sector social que no accepta els canvis i s'aferra a la tradició, a la continuïtat; per l'altra, un creixent grup que defensa la necessitat d'incorporar novetats per tal de modernitzar un panorama culturalment estancat. La inflexibilitat dels primers –vinculats ideològicament al règim o espiritualment a l'Església– explica l'endarreriment espanyol en comparació a la resta de països europeus. Ara bé, en el cas de Mallorca, observem que la pugna entre aquests dos grups socials s'esvaeix amb una major rapidesa en comparació a la resta de l'Estat, fent que novetats com els Beatles, el bikini, les minifaldilles o les melenes masculines s'introdueixin i s'acceptin amb una velocitat major que no pas algunes de les grans capitals espanyoles. A la seva manera, aquesta confrontació queda reflectida en el posicionament de la premsa local, trobant-hi postures reaccionàries i tradicionalistes (*Baleares*, *Cort*) contraposades a d'altres més moderades (*Última Hora*, *Diario de Mallorca*).

De la mateixa manera que es detecten els canvis al llarg del període que abasta la present investigació, cal observar tots aquells elements que es mantenen i que, front a la modernització, segueixen representant la continuïtat. Malgrat importants avanços culturals, seguien mantenint-se bona part de les pautes tradicionals que existien a la societat espanyola dels anys cinquanta: ho observem, sobretot, en la vigència de certes conductes fortament condicionades per la religió, la moral imperant o la pressió familiar. Així, la modernització de la joventut mallorquina no suposa una ruptura total, sinó una simple adopció de nous trets –roba, pentinat, gusts musicals, etc– que la fan diferent a la resta de generacions prèvies.

Bona part del debat existent a la primera meitat dels anys seixanta el motiven tots els prejudicis que hi ha al voltant d'aquests nous estils musicals: una importantíssima part de la societat no va entendre la transició de les orquestres als conjunts, ni molt manco el pas cap a la música electrificada. Per això, es menysprea i es rebutja el sorgiment d'artistes revolucionaris com Elvis Presley o els Beatles, perquè són percebuts com una moda efímera, superficial i exclusivament juvenil. Bona part del discurs de Miguel Soler es fonamentà en que els joves havien d'escoltar música dirigida a ells, per part de músics de la seva edat: de la mateixa forma, el locutor de Ràdio Mallorca es queixava reiteradament que per grans esdeveniments musicals (festivals de la cançó, certàmens, etc.) mai no es tingués present la opinió o criteri del públic juvenil.

Però, a més, una part importantíssima d'aquests prejudicis els motivava un profund sentiment de recel, desconfiança i por: la música, com a art, implicava un missatge, un significat. A principis dels anys quaranta, una cançó tan innocent com "Raskayú" havia aconseguit ferir la susceptibilitat política del règim i la sensibilitat religiosa de l'Església: per això, no és d'estranyar que el franquisme es mostrés sempre a la defensiva davant qualsevol innovació musical arribada des de l'estranger, per si la seva lletra contravenia els seus principis, dogmes i valors. Aquest raonament, doncs, explica perquè l'immensa producció musical feta a Mallorca entre els anys seixanta i setanta es fes en llengua castellana, la qual cosa queda reflectida en les versions que realitzaren grups locals com Los 5 del Este, Los Beta, Los Javaloyas o Grupo 15 d'importantes artistes internacionals com The Beatles, Beach Boys, The Rolling Stones o Bob Dylan, entre d'altres.

Però, a dintre d'aquest context, el recel polític o la confrontació generacional no foren un impediment ni per l'arribada de nous estils musicals ni per l'estructuració d'una indústria local bolcada en l'oci nocturn, per tal de satisfer tant la demanda local com la turística. No es pot obviar que, a uns moments com aquells, els indicadors de consum transcorrien paral·lels als d'altres grans capitals espanyoles, reflectint que Mallorca es trobava perfectament inserida dintre d'una societat de consum. Una mostra evident de la implicació social és la gran quantitat d'oficis derivats de la música i de l'oci nocturn: músics, discjòqueis, go-gos, cambriers, promotors, representants musicals, publicistes... Però, aquest boom del sector serveis significà una revolució econòmica per a Mallorca? És innegable que el creixement turístic capgirà la nostra pròpia economia però, fent una valoració global, hem de destacar els plantejaments d'autors com Bartomeu Barceló Pons, defensors de que aquell fou un desenvolupament sectorial fortament desequilibrat si ho comparem amb l'agricultura o la indústria.

Tampoc es pot deixar de destacar la presència d'una importantíssima minoria local, amb un caràcter actiu, dinàmic i emprenedor: empresaris com per exemple Pedro Vidal Amengual (impulsor a nivell local d'alguns projectes associatius com l'Associació d'Empresaris de Sales de Festa, Discoteques i Similars de Balears), el mateix Miguel Aller (creador del segell discogràfic Fonol) o fins i tot professionals del món de la ràdio (Miguel Soler, Miquel Vives, Roberto Andreu, etc.) contribuïren a accelerar el canvi de mentalitat entre els mallorquins que havia començat gràcies al turisme.

Dins d'aquest procés, el paper de l'empresariat local fou fonamental a l'hora de renovar l'oferta de l'oci nocturn palmesà: les sales de festa més emblemàtiques dels anys cinquanta anaren perdent el seu to localista per mostrar un caràcter cosmopolita, glamourós i, en definitiva, internacional. La ràpida proliferació d'una xarxa de locals estretament vinculats als nous estils musicals –especialment a la zona de Palma i els focus turístics del litoral– contribuïren a generalitzar entre els joves mallorquins el simple fet de dedicar més temps a sortir els caps de setmana. És especialment destacable el tram que va de 1964 a 1972, un període marcat per l'aparició ininterrompuda de molts de locals nocturns –Tagomago, Barbarela, Sgt. Peppers, Jartan's, Haima, Rodeo, Toltec, Búfalo o Sloopy's, entre d'altres– que protagonitzaran la crònica de la nit mallorquina durant els anys d'investigació de *Nous estils musicals i canvis socials (1960-1975)*. Només la incertesa provocada per la crisi del petroli (1973), sumada a altres problemes (excés d'oferta i escassa demanda, encariment dels preus, contractacions) fa que el seu elevat número comenci a minvar.

Mentre, a la Mallorca interior, menys turística i més reticent a les innovacions culturals, viu el seu propi procés de renovació musical, tot i que d'una forma més lenta. Manacor estigué al seu capdavant, convertint-se en el segon nucli musical més important de Mallorca, just per darrera Palma: d'allà provenen conjunts tan destacats com Los 5 del Este, Grupo 15, Amigos, Harlem o Los Sixtar's, entre d'altres, que desenvoluparen la major part de la seva vida artística als escenaris de Portocristo, Cala Millor, Cala Ratjada o Son Servera. No obstant, cada poble de l'interior tingué els seus grups, que suposaren una alternativa musical, fresca i moderna, a les bandes municipals: Sa Pobla (Los D'Accora, Los Hawais, Los Chavales), Inca (Mallorca Boys, Los Dogos, X-70), Santa Maria del Camí (Zadis, Vulcanics, Los Stilex), Marratxí (Milord's, Los Tahitís), Sencelles (Los Frescos, Ginebirds), Selva (Los Xilvar's), Lloseta (Es Grins), Llubí (Los Astros), Algaida (Los Bejos), Villafranca (Els Mallorquins), Muro (Los Romantics)...

La consolidació d'una branca industrial tan forta com la de l'oci nocturn estimulà el naixement i creixement de noves formacions musicals a partir de la segona meitat dels seixanta. Tal i com recorden bona part dels entrevistats, aquella gran demanda per part de night-clubs, hotels i discoteques provocà la formació ex professo de nombrosos conjunts per tal de treure profit a una conjuntura econòmica tan extraordinària. L'ofici del músic, doncs, començà a fer-se veritablement atractiu entre el jovent mallorquí: amb només un parell d'hores diàries de feina, s'aconseguia un sou mensual fins a tres o quatre vegades superior al d'un cambrer o un oficinista. Tot i estar sotmesa a una forta estacionalitat, aquesta era una professió agraïda que va permetre

viure de la música a un considerable número de mallorquins entre els anys seixanta i setanta; tant aquells que, de forma amateur, treien un significatiu sobresou mentre ho alternaven amb altres oficis o estudis, com d'aquells que es professionalitzaren, llençant-s'hi per complet.

L'elevat número de conjunts va derivar en un clima de competència per tal d'obtenir els millors contractes a hotels, night-clubs i discoteques. Això va propiciar que l'immensa majoria de grups locals es centressin en oferir repertoris formats per versions de grans èxits del moment; repertoris molt comercials que, a la llarga, estancarien i limitarien la creativitat dels seus intèrprets, establint una importantíssima diferència en comparació a escenes musicalment avantguardistes com és el cas de Madrid o Barcelona. Mallorca, doncs, es mostrava cada cop més limitada pels reiteratius *hits* d'estiu. Tal volta, el major èxit comercial va correspondre a Los Javaloyas, Los Beta, Los 5 del Este, Grupo 15 o, fins i tot, els Z-66: aquests cinc conjunts foren els que més projecció nacional aconseguiren, tot i que per darrera d'ells n'hi va haver molts d'altres que van contribuir a fer, de Mallorca, un dels principals focus musicals de tot l'Estat espanyol. Recordem que entre 1960 i 1975 es formaren a l'illa entre tres-cents cinquanta i quatre-cents conjunts musicals, com per exemple The Runaways, Los Pops, Los Telstars, Los Talayots, Aquarius, Amigos, Euterpe, Four Winds and Dito, Los Hawais, Zadis, Zebra, Bronze, Brios, Vulcanics, Los Cuervos, Zebra, Los Flingstones, Los Bohemios, Los Brujos, Los Condes, Los Oliver's, Los Massot, etc. Al seu voltant, a més, s'articulen altres indústries a nivell local, com és el cas de la discogràfica: el segell Fonal, creat l'any 1965 per Miguel Aller, complementarà aquest engranatge musical enregistrent les cançons de molts d'aquests grups.

No obstant, la prosperitat d'aquest ofici comença a minvar a partir de la dècada dels setanta, just quan s'observen els primers símptomes d'una situació que, poc a poc, començava a ser desfavorable. Mentre, d'una banda, hi havia un excés d'oferta de grups, les discoteques enlairaven una nova figura que desplaçaria als conjunts del tron de la nit: els discjòqueis. L'empresariat mallorquí va percebre, ben aviat, que sempre seria més rendible a nivell econòmic contractar a una sola persona –el discjòquei– que no pas un grup de tres, quatre o cinc persones. Així doncs, a partir de 1973 s'observa clarament com aquesta nova figura desplaça poc a poc als grups musicals, reis absoluts de l'oci nocturn a Mallorca des de principis dels anys seixanta.

Segons el meu criteri, i aprofundint en l'estudi encetat per Margalida Pujals a *Oci als anys seixanta*, he considerat especialment important destacar el paper de la llengua catalana –el seu rol i la seva evolució al llarg dels darrers quinze anys del règim franquista– a nivell local a partir del fenomen de la Nova Cançó. Ens trobem com, a principis dels anys seixanta, el català quedava exclòs del món de l'espectacle i la cultura: segons les autoritats polítiques i culturals no era vàlid i l'única sortida artística que tingué foren els espectacles folklòrics, quasi alienants, on es venia el ball de bot o els boleros tradicionals a un públic format gairebé exclusivament per turistes. De la mateixa forma, alguns segells discogràfics espanyols –Belter, sobretot– comencen a editar compilacions de música popular mallorquina, com a precedent dels discs-souvenirs, per tal de ser venuts a aquest mateix públic. Dins d'aquest context, Els Valldemossa foren l'única formació local que va incloure la llengua de la terra als seus

propis repertoris sense que, per això, provoqués cap escàndol polític o cultural. Foren, per tant, una formació pionera en aquest sentit que refinà la fórmula folklòrica al oferir shows heterogenis on una sèrie de cançons en català es cantaven juntament amb altres èxits en castellà i anglès.

No obstant això, el gran revulsiu lingüístic a les Balears arribà gràcies a la Nova Cançó catalana: el sorgiment d'una sèrie d'artistes catalans i valencians que empren el català com a reivindicació –al principi, de forma més cultural que no pas política– obre un nou període musical a l'illa gràcies al sorgiment d'una sèrie de figures locals com Joan Ramon Bonet, Guillem d'Efak o els germans Queta i Teo entre 1963 i 1964. Posteriorment, aparegué una nova generació de cantautors encapçalada per Maria del Mar Bonet –l'artista catalanoparlant més rellevant que ha donat les Balears–, Miquela Lladó o Gerard Mates, entre d'altres. El màxim desenvolupament artístic de la majoria d'aquests cantautors coincideix amb la presidència de Pau Valls a les Juventudes Musicales de Palma: Valls, que havia continuat el llegat dels seus predecessors Joan Moll i Miquel Duran, es posà al capdavant d'una sèrie d'importantíssimes iniciatives, com per exemple les tres primeres edicions del Festival de la Nova Cançó que es celebraren a Palma entre 1965 i 1967. Actuacions com les de Raimon, Joan Manuel Serrat, Lluís Llach o els germans Bonet aconseguiren despertar una forta expectació social, posant de manifest que a Mallorca hi havia un sector del públic predisposat a consumir aquella *nova* forma d'entendre la música.

Tot i que no aconseguí un fort reso als mitjans de comunicació i entre el públic illenc –més pendent, tal volta, de les tonades comercials i accessibles de Los Javaloyas, Los Beta o Los 5 del Este–, la Nova Cançó a Mallorca marcà una fita històrica al ser el primer intent clarament normalitzador de la nostra llengua dins del context de la música moderna. Es trencava, doncs, l'associació quasi imposada del folklore i, per primera vegada, joves artistes mallorquins s'atrevien a alternar composicions pròpies amb versions de Brel, Brassens, Raimon o Serrat. El seu moment de major esplendor transcorre paral·lel a la celebració del Festival de la Nova Cançó de Palma, entrant en una crisi a partir de l'any 1968 tant per causes internes (manca d'estructures i mitjans, estancament artístic, etc.) o externes (conjuntura política). No obstant, amb el canvi de dècada, la Nova Cançó es regenerà com un fenomen que anava més enllà de la simple reivindicació: el compromís polític d'alguns dels seus principals artistes –Raimon, Serrat, Bonet, Llach– revitalitzà la música en català, convertint-la en un element cultural subversiu que, a dia d'avui, interpretem com una forma més de fer antifranquisme.

Amb algunes poques excepcions –Maria del Mar Bonet, Biel Vilanova o l'únic LP dels manacorins Amigos–, la música en català feta a Mallorca quedà fortament estancada, reduïda a petits recitals de folk i cançó d'autor, sense l'impacte que tingué a mitjans dels anys seixanta. Per tant, analitzant el panorama musical del tardofranquisme a l'illa s'observa que el model polític o lingüístic no s'havia qüestionat: l'immensa majoria d'artistes illencs continuava cantant en castellà. La resposta de molts d'aquells músics és clara: aleshores, ni el català ni l'anglès venien. Així, es seguiren explotant repertoris comercials, amb recursos tan fàcils i previsibles com “Na Catalina de Plaça” o “Porrompompero” per tal d'obtenir el vistiplau tant de l'amo de l'hotel com del públic estranger. Aquesta continuïtat o estancament artístic queda reflectit de forma més que

evident a la producció musical del segell palmèsà Fonal/Maller: segueixen editant de forma ininterrompuda més versions de “Viva España”, “Fiesta”, “Guantanamera”, “Ojos de España”, “Granada”... Aquest fou un dels primers grans símptomes de l'enfonsament de la música mallorquina a la segona meitat del setanta.

El cicle recessiu agreujat a partir de la crisi del petroli (1973) s'aguditzaria encara més amb el pas dels anys, fins conduir a l'ensorrament total d'una indústria que, a priori, semblava consolidada. Així doncs, cal fer-nos la següent pregunta: què va passar entre 1975 i 1980?

D'una banda, desaparegueren bona part dels locals dedicats a l'oci nocturn que havien estat el centre d'atenció tant per part de turistes com mallorquins. Tito's pogué sobreviure a aquell enfonsament, però ja res era igual: lluny quedaven els dies en els que Armstrong, Hendrix i Aznavour feren vibrar al públic local. Un altre símptoma important fou que Mallorca no fou capaç de generar cap grup musical de transcendència nacional: tal volta, l'única excepció la trobem en els Falcons, grup sorgit de les cendres dels manacorins Grupo 15, que a principis dels anys vuitanta van aconseguir dos importants números 1 a les llistes d'èxits espanyoles gràcies als singles “Terciopelo” i “Como tú”. I, tot i que la seva transcendència fou menor, també cal destacar el duo Milán & Bibiloni, que l'any 1976 editaren un primer –i únic– LP que constitueix un dels llegats musicals més importants de la música local mallorquina a la segona meitat dels setanta.

De forma paral·lela, els principals grups dels anys seixanta –Los Javaloyas, Los 5 del Este, Los Beta, Los Telstars, Los Beta...– van romandre actius, tot i ser una ombra d'allò que foren, anys enrere. Al mateix temps, es documenta la desaparició de nombroses formacions musicals: tal i com afirmen nombrosos músics de l'època, fou aquell moment en que molts d'ells decidiren canviar d'ofici. El seu lloc fou ocupat pels discjòqueis, de cada vegada més professionalitzats i amb majors recursos tècnics, que acabaren convertint-se en la figura central de la discoteca. Alguns músics, reticents a abandonar la seva professió, es refugiaren als petits escenaris dels hotels i posaren altres alternatives en marxa per tal de seguir vivint de la música: Sal y Pimienta, per exemple, foren els pioners a Mallorca a l'hora de portar bases pre-gravades, fent que, per interpretar els hits del moment, només es necessités una guitarra, un teclat o una veu. D'aquesta forma, les formacions musicals formades per tres, dues o fins i tot una sola persona, desplaçaren definitivament als conjunts dels hotels.

La decadència es traslladà també a la premsa escrita i a l'àmbit radiofònic: aquests mitjans perderen influència entre el jovent en comparació a la que havien tingut al llarg dels seixanta o principis dels setanta. I tot i haver-hi alguns intents estimulants per revitalitzar l'escena musical mallorquina –el Musical Mallorca, celebrat entre 1975 i 1978, és l'exemple més evident– res va poder tornar l'esplendor d'aquella escena musical que, a mitjans dels seixanta, enlluernava per mèrits propis. Definitivament, els temps havien canviat.

9. Annex gràfic.

El present apartat és una recopilació concebuda com a complement gràfic per a la present investigació: la seva inclusió no només serveix per posar cara als seus protagonistes o il·lustrar els escenaris més importants d'aleshores, sinó recuperar una sèrie d'imatges d'una importància més que significativa.

Per tal d'aportar el màxim número de documentació inèdita possible, i fer de *Nous estils musicals i canvis socials a Mallorca (1960-1975)* una retrospectiva plena de dades noves, aquí hi té un pes preminent el testimoni dels arxius personals: cartells, fotografies, postals, portades de discs... En aquest sentit, l'aportació i ajuda desinteressada de les següents persones –citades a continuació, per ordre alfabètic– ha estat importantíssima: Pep Alba, Toni Arés, Miguel Aller, Joan Bauzà, Honorat Busquets, Toni Colomar, Sandro Fantini, Tomeu Matamalas, Manuel Ángel Milán, Joan Parets, Jordi Pasqual, Pere Pasqual Perelló, Laura Ramon, Lucio San Eugenio, Joan Sbert, Luis de la Sierra, Pau Siquier, Jaume Sureda, Miquel Villalonga, Miquel Villalonga “Vilo” i Miquel Vives.

Una altra font més que destacada a l'hora d'il·lustrar aquesta tesi ha estat la premsa: s'han extret algunes imatges, citant al peu de foto la seva procedència, dels diaris *Última Hora*, *Baleares* i *Diario de Mallorca*, així d'alguns magazines com *Cort* o *Brisas*. Bona part dels arxius originals han desaparegut, i el testimoni que ens queden avui en dia són imatges en paper que, passat el temps, mostra importants símptomes de deteriorament. Altres documents s'han extret d'algunes publicacions, utilitzades bibliogràficament per desenvolupar la present investigació, mentre que una sèrie d'imatges promocionals que formen part de postals o portades de singles es poden trobar a qualsevol mercadet de segona mà o botigues especialitzades en format vinil.

Així doncs, a partir de les següents pàgines hi trobarem una selecció d'imatges – unes cent trenta, aproximadament – plenes d'història, amb el valor afegit de que moltes d'elles veuen la llum per primera vegada.



Los Transhumantes, amb Francesca Ramírez al seu capdavant. “Totes, absolutament totes les cantants mallorquines d’aquella època deien que era la reina absoluta: la que cantava millor, la més guapa, la més sensual”, explica Pep Alba. Imatge promocional extreta de *La Mallorca del clavell*, de Llorenç Capellà.



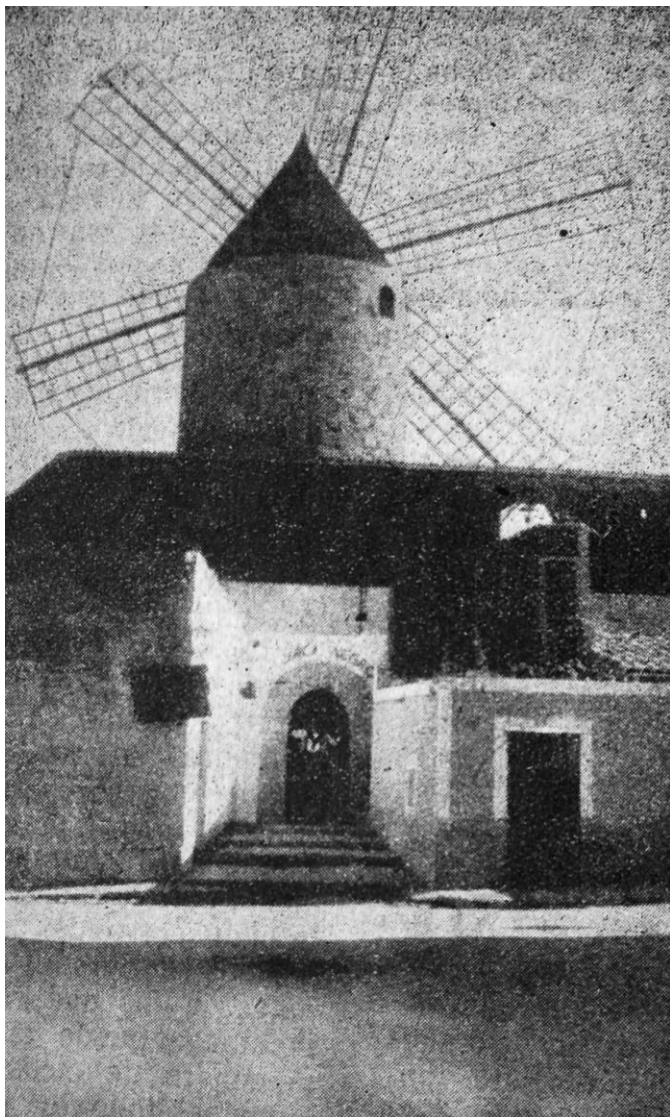
Bonet de Sant Pere, la primera gran figura musical de Mallorca. “Antes de despuntar en esto de la canción yo trabajaba de camarero y ganaba lo justo para comer”, afirmava a una entrevista a *Brisas* l’any 1987. “Me expulsaron porque me apasionaba Fred Astaire y pretendía imitarle. Imagínese: bajaba las escaleras del hall con una bandeja repleta de vasos y bailando claqué. Sa trencadissa era grossa”.



Los Siete de Palma (imatge superior) foren un dels grans referents de la música mallorquina dels anys quaranta. Formats l'any 1942, al capdavant hi trobem a Bonet de Sant Pere, juntament amb altres noms com els de Josita Tenor (imatge superior, a la dreta), Miquel Rosselló, Jaume Villagrasa, Antoni Vidal, Joaquín Aza, Daniel Aracil o Joaquim Escanellas. Es va dissoldre el 1946.



Maruja Munar (imatge inferior) posà veu a una de les orquestres més emblemàtiques dels anys quaranta i cinquanta: la Bolero. Fotografies extretes de *Cort i Brisas*.



Esquerra: La façana de Jack el Negro (Es Jonquet), una de les sales de festa més emblemàtiques de la dècada dels anys cinquanta. A la crònica de la seva inauguració, l'any 1950, llegim: “Es uno de los lugares más frescos y al mismo tiempo más deliciosamente atractivos (...) Reúne todos los sugestivos encantos para ofrecer a sus visitantes la placidez de sus tardes y la distinción de ensueño de sus noches (...) En la terraza veraniega de la Posada de Jack el Negro, ha sido montado todo, hasta el más insignificante detalle, con el más exquisito buen gusto, siguiendo las normas del más depurado tipismo mallorquín. Un detalle que agrada mucho, principalmente a los turistas, es el atuendo típico del personal. En suma, todo es típicamente mallorquín, desde el molino con sus aspas iluminadas, hasta los más pequeños motivos decorativos. Y el ambiente familiar, de distinción, invita a concurrir, aunque sólo sea para descansar, distraerse y matar el bochornoso calor y aburrimiento”. Imatge extreta de *Cort*.

Dreta: La família de Jeroni Alba davant la seva barberia, situada al barri de Santa Creu (Palma); un punt de trobada per a tots els músics més destacats dels anys quaranta i cinquanta. “Por su barbería pasaban todos los músicos de la época: Bonet de Sant Pere, Juanito Coll, Jaime Gelabert...”, explicava a una entrevista el seu fill, el músic Pep Alba. “Nuestra casa estaba en la misma barbería y ellos, al oírme tocar la guitarra, dejaban la tertulia y llegaban hasta la cocina, que es donde yo ensayaba. Aprendí de todos”. Foto: Arxiu Pep Alba.



L'orquestra Brasil, l'any 1951. Revista *Cort*.



La Bolero, una de les orquestres palmesanes més populars de la seva època. Les vocalistes més importants dels anys cinquanta –Maruja Munar, Ina Sassi o Marta Christel– van posar veu al seu repertori. Imatge de 1952 extreta de la revista *Cort*.



Margalida Rodríguez, artísticament coneguda com Estrellita de Palma. Fou el major referent de la cançió espanyola a Mallorca, amb èxits com “¡Qué bonito es el querer!”, “Tanto tienes, tanto vales” o la seva versió de “Campanera”. La mateixa artista recordava a una entrevista, a l’any 1989: “Recuerdo que en mi debut en Palma, en el Teatro Principal, encandilé al público (...) ¡Los andaluces se creían que era de Palma del Río! Entonces, estando encima del escenario, alguien del gallinero gritó: “Margalida, demuestra a aquesta gent d’on ets!”. Yo le respondí: “I d’on he de ser, rei meu? De Mallorca! Som de Mallorca!”. Le aseguro que faltó poco para que me sacaran a hombros del teatro”. Imatge extreta de *Brisas*.



Esquerra: Imatge promocional dels primers anys seixanta d'Els Valdemosas, anteriorment coneguts com Los Existencialistas de Valdemosas. Arxiu Sandro Fantini. **Dreta:** El jove Walter Klein –a l'esquerra– en plena actuació, a finals dels anys cinquanta. Fotografia propietat de Walter Klein.



Jaume Canet, de Ràdio Mallorca, entrevistant a Francisco Rodríguez (Kurt Savoy), protagonista del que possiblement fou el primer concert de rock and roll a Mallorca, a Portocristo l'1 de setembre de 1959. Fotografia propietat de Francisco Rodríguez.



El sineuer Jimmy Corona (Jaume Riera Grimalt) fou un dels primers músics mallorquins en imitar no només la música, sinó també l'estètica, dels primers herois blancs de rock and roll. Inicià la seva trajectòria musical l'any 1959 amb Los Piratas, un grup completat per Toni Forteza (saxo, clarinet), Andreu Santandreu (baix, trompeta), Toni *Sineuer* (piano) i Emilio *Comarot* (bateria). "Amb aquest conjunt Jaume hi tocà amb gran èxit per molts dels hotels del llevant durant dos anys – escriu el manacorí Tomeu Matamalas– "però després ho va haver de deixar per fer-se càrrec seriosament del seu taller d'olivera. Com que era fuster de professió, se'n va construir una (copiada d'una fotografia) i va aconseguir que li enviessin de Casa Lluquet, de València, dues pastilles magnètiques i cordes d'acer. L'amplificador, segons paraules seves, era una ràdio adaptada". Arxiu: Tomeu Matamalas.



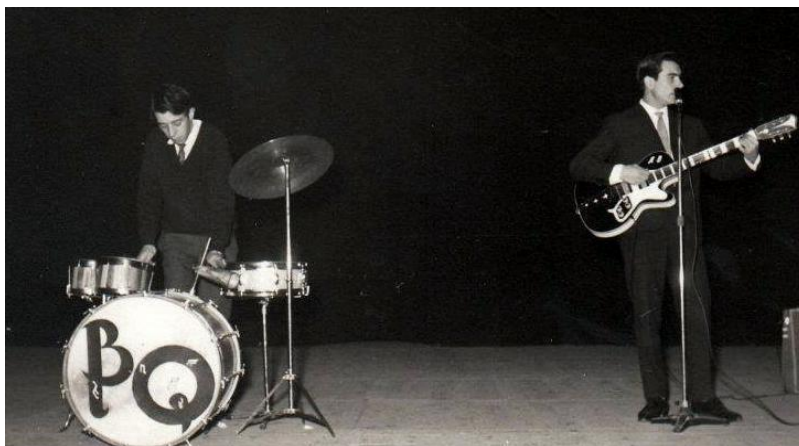
El conjunt de rock and roll, Los Zenith, actuant a una gala juvenil del Teatre Principal de Palma, a principis de 1962. Arxiu: Lucio San Eugenio.



D'esquerra a dreta: Toni Obrador Román (Lonn & The Crys), Errol Woisky (Ramon-5), Joan Bauzà (Los Beta). Abaix, Jaume Palou (Los Beta). Instantània d'una festa de La Cubana (El Terreno, Palma) a l'any 1960. Arxiu: Joan Bauzà.



Esquerra: Cartell de la I Gala de Música Amateur (9 de febrer de 1964) amb Lon & The Crys, Los Sonámbulos i Los Silvestres, alguns dels grups que la premsa local batejà com “*la nueva ola mallorquina*”. El Teatre Líric no només es convertí en un importantíssim escenari per aquests nous conjunts, sinó un punt de referència per entendre la introducció i consolidació d’estils com el jazz o el twist entre el jovent illenc. Arxiu: Lucio San Eugenio. **Dreta:** Una de les primeres imatges de Los Beta: d’esquerra a dreta, Jaume Palou (bateria), Xisco Balaguer (teclat), Joan Bauzá (guitarra) i Leopoldo González (baix). Arxiu: Joan Bauzá.



Instantània de Jaume Palou (esquerra) i Lluís Garau (dreta), actuant a una de les gales del Teatre Líric, l’any 1961. Arxiu: Sandro Fantini.



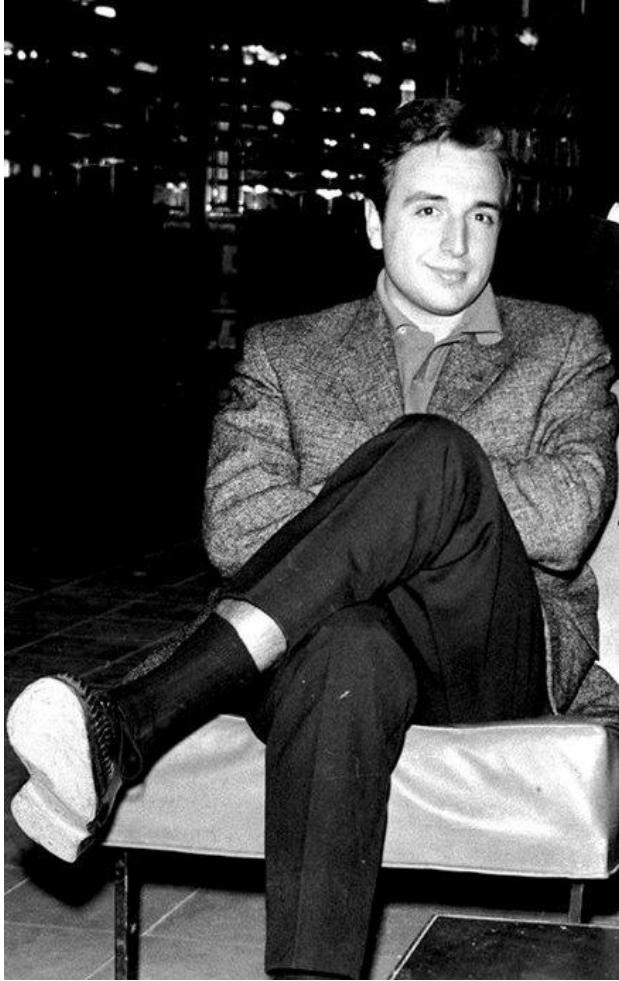
Los Beta, amb Juan Erasmo "Mochi" al seu capdavant. A mode de curiositat, Xisco Balaguer (teclista), surt tocant la guitarra. Fotografia de principis de 1962. Arxiu: Joan Bauzà.



Cartells promocionals de *Bahía de Palma* (1962), anomenada *Mallorca: besos de fuego* a Mèxic. Dirigida per Juan Bosch i filmada íntegrament a l'illa, fou la primera pel·lícula espanyola on es va poder veure un bikini.



Tony Obrador, conegut per molts com el “*Frank Sinatra mallorquí*”. Protagonista indiscutible de moltes de les gales dels teatres Principal i Líric, fou vocalista per un breu període de temps del conjunt Ramon-5, per després iniciar una trajectòria en llengua catalana amb cançons com “Bona nit” o “Ella tornà”. Arxiu: Sandro Fantini.



“Transcurridos una serie de meses y harto de estar leyendo monótonas dedicatorias de canciones, dar “indicativos” para que los oyentes supieran donde habían dejado la aguja del dial y leer aburridos anuncios, tomé la decisión de que había que hacer algo nuevo y estimulante”. Amb aquestes paraules, el locutor Miguel Vives descrivia les seves primeres passes al món de la ràdio. Veu d’indiscutible importància a Ràdio Mallorca amb programes com “Los triunfadores”, “Reflejos” i molt especialment “Torneo en microsurco”, la seva irrupció al panorama radiofònic mallorquí suposà una autèntica revolució al renovar tant els continguts musicals de l’emissora com els dels seus joves oients: “En la radio sonaba una cosa, pero en sus guateques, los jóvenes escuchaban a Paul Anka, a The Platters, a Los 5 Latinos”, afirmava Soler. “Todo eso reflejaba que la gente joven estaba cansada de escuchar a los mismos de siempre. ¿De qué servía seguir escuchando la música que escuchaban sus padres?”. Arxiu: Sandro Fantini.



Inaugurat l’any 1957 al carrer Calvo Sotelo de Sant Agustí (Cas Català), el Club Saint Tropez fou un espai dedicat a la clientela estrangera que demandava la música que res tenia a veure amb el panorama musical espanyol. Així doncs, es tractava d’un petit espai al corrent de les noves modes europees, fins el punt de resultar la primera sala de festa mallorquina en oferir música en format disc, com es faria anys després a les discoteques: “Recordemos aquel minúsculo “Saint Tropez”, que fue auténtico precursor de esta modalidad de bailar con discos”, llegim al *Baleares*. Publicitat a *Última Hora*.



Jimmy i Los D'Accora, de Sa Pobla, a una imatge promocional de l'any 1962. Arxiu: Pau Siquier.



D'esquerra a dreta: Joaquim Pinya, Antoni Prohens, Joan Reus, Julià Ramis i Pere Fullana integraren Los Acroama, una de les formacions musicals més populars a la Mallorca dels primers anys seixanta. Imatge de 1962 extreta de la revista *Cort*.



Lon & The Crys, l'any 1963: els seus components foren Lucio San Eugenio (veu), Toni Obrador (guitarra solista), Florencio "Polen" Pascual (guitarra rítmica), Miquel Pieres (baix) i Pau Sanllehí (bateria). Posteriorment, el grup canviaria de nom (The Copycats, Los Escapados) fins donar-se a conèixer com The Runaways. Arxiu: Lucio San Eugenio.



Any 1963: The Runaways, provant el so abans d'una de les seves actuacions a Palma. Pau Sanlleí i "Polen" Pascual apareixen acompanyats pel nou baixista del grup, Miquel Vicens, i el guitarrista de Los Beta, Joan Bauzà. Arxiu: Joan Bauzà.



Four Winds and Lucio, a l'any 1962. Aleshores, formaven el grup Lucio San Eugenio (veu), José Luis Cubeles (guitarra solista), Nito Vidal (guitarra rítmica) i José Francisco Massanet (baix). La bateria fou el lloc més inestable, passant-hi músics com Pau Sanllehí (al centre de la imatge), Fernando Baiget o, finalment, Jordi L. Pando. Amb la sortida de Lucio i l'incorporació de Bernat Vidal, el grup passa a anomenar-se Four Winds and Dito. Arxiu: Lucio San Eugenio.



Walter Klein
y su cuarteto

DISCHI
DISCOS
RECORDS

FONAL

II.º FESTIVAL INTERNACIONAL DE LA
CANCION DE MALLORCA

Porqué no brillan tus ojos?
La suerte
Noches de Palma
Volverás a Mallorca

Imatge promocional del segell Fonal de Walter Klein y Su Cuarteto, l'any 1965. D'esquerra dreta: Miquel Pieras (baix; després a Los Beta), Walter Klein (veu, teclat), Pep Alba (guitarra; posteriorment a Los 5 del Este) i Manolo Marí (bateria; després als Z-66 i Zebra). Arxiu: Sandro Fantini.



DELEGACION PROVINCIAL DE SINDICATOS
de F. E. T. y de las J. O. N. S. DE BALEARES



CITASE EN LA CONTESTACION:

Dep.: SINDICATO PROVINCIAL DEL ESPECTACULO

Ref.: TP/JP N.º GRUPO DE **T. C. y Variedades**

ASUNTO:

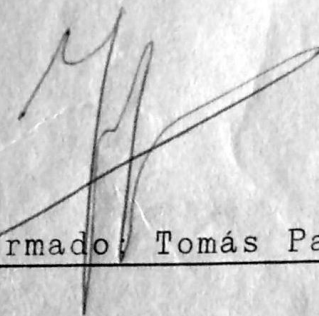
Para su conocimiento y efectos, le comunico que en los exámenes de Circo y Variedades celebrados el día 30 de Abril de 19 64 en los que Vd. tomó parte en la especialidad de Vocalista fué declarado(a) por el Tribunal Examinador **A P T O**

Por Dios, España y su Revolución Nacional Sindicalista.

Palma, a 8 de Junio de 1.964

EL SECRETARIO DEL SINDICATO PROVINCIAL,




Firmado: Tomás Palmer

Sr. D. Lucio San Eugenio Villalonga

Palma

SALUDO A FRANCO
ARRIBA ESPAÑA II

Juntament amb el famós carnet sindical, aquest document acreditava professionalment als músics de cara a les seves contractacions. Arxiu: Lucio San Eugenio.



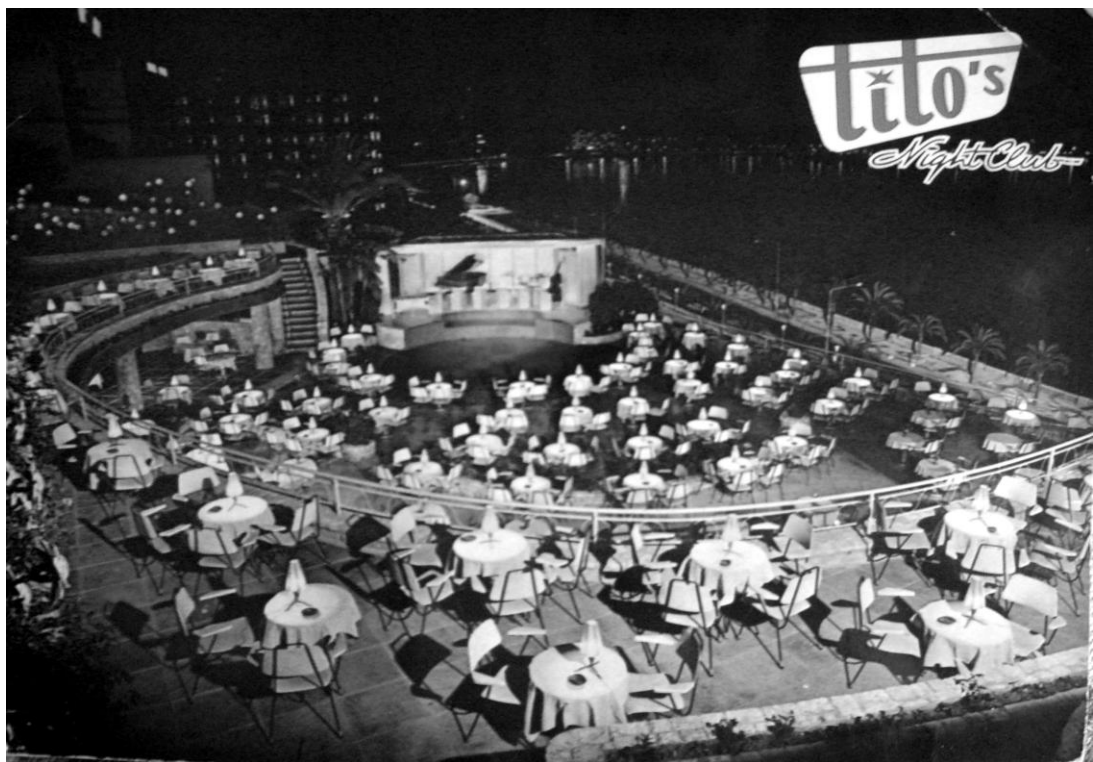
Esquerra: Joan Antoni Vives, vocalista de Los Bohemios, l'any 1964. **Arxiu:** Sandro Fantini. **Dreta:** El conjunt Los Chelines, amb el seu jove vocalista Llorenç Rosselló (Lorenzo Santamaria). Imatge de l'any 1964 propietat de Manuel Ángel Milán.



Los Massot, possibles introductors de la ienka a Espanya. Imatge extreta de *Cort*.



La francesa Françoise Hardy acompanyada pels seus músics, moments abans d'actuar a Tito's, el 20 de juny de 1964. Arxiu: Sandro Fantini.



Imatge promocional de Tito's de 1965. The Platters, Dusty Springfield, Charles Aznavour o Ray Charles actuarien damunt del seu escenari. Arxiu: Lucio San Eugenio.



1965: Nino Azorín (al centre) acompanyat per Los Cuervos: Francisco Sáez (guitarra solista), Miguel Joya (guitarra rítmica), Juan de Dios Coronado (baix) i Andrés Salleras (bateria). “Érem fills d’immigrants; veníem de la classe obrera. Ho vam tenir molt més difícil que moltes altres bandes mallorquines”, subratllava Azorín. Imatge de *Cort*.



Los Fugitivos, l’any 1965. A Llorenç Rosselló (al centre) l’acompanyen, d’esquerra a dreta, Diego Rivarola (bateria), Manuel Ángel Milán (guitarra), Carlos de María (guitarra) i Pere Obrador (baix). La formació es va desfer poc després de la sortida de Rosselló per incorporar-se als Z-66. Fotografia propietat de Manuel Ángel Milán.

CORT

REVISTA MALLORQUINA

**ESTABLECIMIENTOS
BARTOLOME NADAL**

SUB - AGENTE

 **PHILIPS**

ELECTRODOMESTICOS
AUTOMOVILES
MOTOCICLETAS
ACCESORIOS
RECAMBIOS EN GENERAL
BICICLETAS MINACO

MOTOCICLETAS
TERROT
MOTOCARROS

Ysa

PHILIPS RADIO Y T.V.

Marqués Fuensanta, 82 - 86 - Miguel Marqués, 83 - 87 - Tels. 11544 - 24658
PALMA DE MALLORCA



Año XIX • Núm. 489 • Palma de Mallorca, 15 de Febrero de 1965 • Ejemplar: 10 pesetas

Frontissa musical entre les dècades dels cinquanta i seixanta, Los Javaloyas van ser les grans estrelles de la música mallorquina de tota una generació. “Eran la atracció més estable y popular de la isla”, escrigué Manuel Román. Imatge extreta de *Cort*.



La formació clàssica de Los Javaloyas, l'any 1965: Els valencians José Luis Javaloyas i Rafael Torres, els seus membres més antics, amb Serafí Nebot (Son Servera), Antoni Covas (Santanyí) i Antoni Felani (Palma). D'escenari, la Badia de Palma.



Una de les formacions més insòlites del panorama musical mallorquí dels anys seixanta: Los 4 de Asís. El grup estava format única i exclusivament per sacerdots franciscans: Francesc Escanellas (veu), Antoni Mulet (contrabaix), Adolfo Pérez (guitarra) i Marcelino Aguilar (guitarra). A les seves cançons –d'un caràcter religiós més que obvi– hi havia lloc per a les lletres en català o versions d'artistes com Bob Dylan. “Es un hecho sin precedentes en la orden franciscana”, diu un article de *Cort*. “Y un hecho destacado para Mallorca entera, pues supone su incorporación al conjunto mundial de apóstoles de la canción”. Imatge extreta de *Cort*.



Imatge promocional de Los Marblau. Any 1965.



Los Hawais, la formació musical més emblemàtica de Sa Pobla a la dècada dels anys seixanta. Els seus components foren Paco Rodríguez “Rojas” (guitarra, veu), Pere Mestre (clarinet, saxo), Pau Siquier (baix, saxo) i Miquel Pericàs (veu, bateria). Arxiu: Pau Siquier.



Imatge promocional de Ramon-5, banda encapçalada pel bateria català Ramon Farran (al centre). D'esquerra a dreta hi trobem a Toni Morlà (guitarra rítmica), Errol Woisky (guitarra solista), Onofre Juan (baixista) i Tony Obrador (veu). Arxiu: Sandro Fantini.



Postal promocional del conjunt Els Siurells, de l'any 1964. El quintet enregistraria un únic EP amb el segell Fonol, l'any següent. Arxiu: Miquel Vives.



Imatge superior: Març de 1965: Mike Ratt & The Runaways, actuant al club Tabú de Nüremberg (Alemanya). Michael Volker Kögel –posteriorment conegut com Mike Kennedy– fou el seu vocalista un cop Lucio San Eugenio decidís abandonar la formació, completada per Antoni Obrador Román (guitarra solista), Florencio “Polen” Pascual (guitarra rítmica), Miquel Vicens (baix) i Pau Sanllehí (bateria). Obrador recorda aquella experiència amb les següents paraules: “L’amo de la casa Ariola, que era amic meu, ens va dir que tots els grups que se’n anaven a Alemanya tenien una feinada... així que els Runaways vàrem canviar Palma per Colònia. Ens deixaren una casa per viure, a un antic barri de putes que havia estat bombardejat a la Segona Guerra Mundial: era l’única casa sencera que quedava allà i tenia un aspecte tètric! Varem començar a treballar a una sèrie de *garitos*, com l’Star Club o el Tabú: ens passàvem una animalada d’hores tocant damunt dels seus escenaris. Tal era el ritme de feina diària que en Lucio només va poder aguantar un mes, així que ens quedarem sense vocalista. Allà, ens digueren d’un cantant alemany que possiblement estaria interessat en cantar amb noltros; llavors coneguèrem en Mike. Només tenia una maleteta i una camisa a retxes: res pus. Es va presentar amb una veueta molt suau, com a escanyada. El primer que vaig pensar va ser: “Aquest pardal no aguantarà ni mitja hora!”. Ni mitja hora? Se’ns va menjar a tots! Era un autèntic animal d’escenari! Als quinze dies ja ens coneixien a tota la ciutat, i quan vàrem sortir de gira a altres ciutats del país la cosa es va anar fent de cada vegada més grossa. Pel camí coneguèrem a The Fortunes o Tony Sheridan. Va ser una experiència absolutament increïble per uns al·lots com noltros, que just tenien vint anys”. Arxiu: Antoni Obrador.



Imatge promocional de Mike & The Runaways. Madrid, 1965.



Imatges promocionals del grup palmèsà Los Guantes Negros: Toni Hernández (veu), José Rodríguez 'Rodri' (guitarra solista), Florencio Pascual 'Floren' (guitarra rítmica), Tomeu Estrany (baix) i Ernesto Sabater (bateria). Formats l'any 1962, tingueren com a principal influència a The Rolling Stones, però també altres artistes com The Kinks, Los Salvajes o Johnny Halliday. El seu baixista explica el seu curiós nom: "Era l'hivern: assajavem a casa meva. Quan ma mare va tornar d'un funeral, li vaig demanar que em deixés els guants. Me'l vaig posar per tocar, i vaig veure que funcionaven bé damunt del màstil... Així començà tot". Arxiu: Miquel Villalonga 'Vilo'.



L'Hotel Cristina Palma: escenari del I Festival Internacional de la Canción de Mallorca (1964).
Imatge extreta de *Cort*.



Postal promocional de Tagomago, inaugurat l'any 1964. Arxiu: Joan Bauzà.



Una portada històrica: la primera referència del segell discogràfic mallorquí Fonal: l'any 1965, Lucio San Eugenio es convertia en el primer músic illenc en enregistrar un disc a la seva pròpia terra. Arxiu: Lucio San Eugenio.



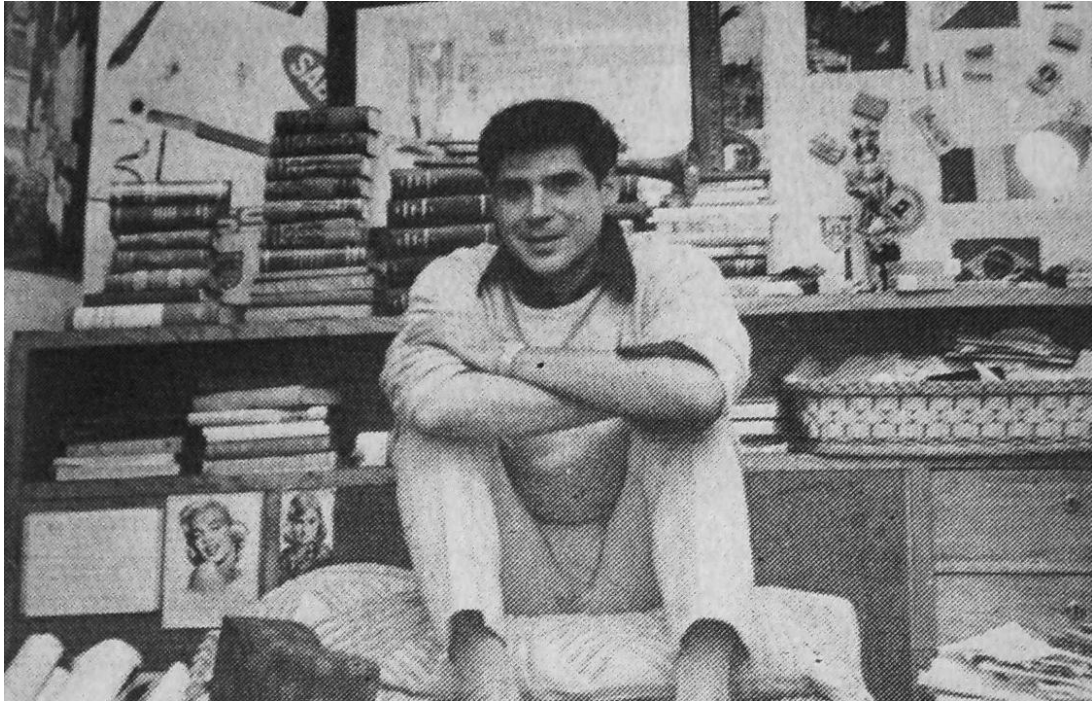
Miguel Aller, fundador de Fonal. Arxiu: Miguel Aller.



Esquerra: Imatge promocional del manacorí Guillem d'Efak, de l'any 1965. **Dreta:** El duo infantil Queta i Teo. “Van ser dels primers a Mallorca en cantar en català cançons que no tenien res a veure amb la nostra música tradicional”, explica Joan Parets. “El component subversiu que poguéu tenir cantar en la nostra llengua pròpia quedava pal·liat a nivell públic amb la seva innocència”.



“La seva veu té una força solitària i fonda, la dels espais il·limitats i la de l'arrelament, empès tot per un instint jove i ferm”, escrigué Baltasar Porcel sobre Joan Ramon Bonet. “Les seves cançons parlen de mar i d'ansies, de l'ample existir. I sempre des de la mar i els elements que la envolten, de la circumstància del mariner. Vella temàtica, llunyana actitud, una manera d'ésser i de viure que ens arriba de molt enrere, d'uns altres illencs mediterranis que podrien ser els argonautes”. Imatge extreta de *Cort*.



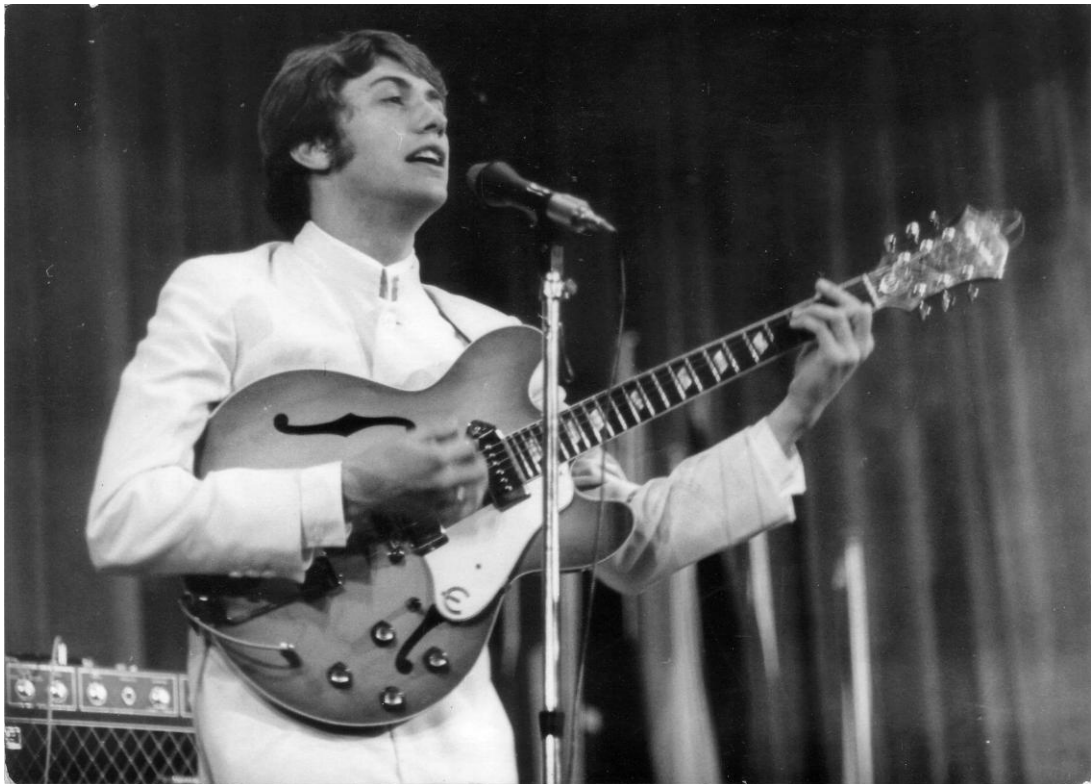
Pau Valls, president de les Juventudes Musicales a la dècada dels anys seixanta, fou impulsor d'esdeveniments tan importants com el Festival de la Nova Cançó, de Palma. Imatge extreta del llibre *25 anys de la nova cançó a Mallorca*, de Joan Manresa.



El locutor Miquel Vives (esquerra) acompanyat pel cantautor Joan Manuel Serrat, l'any 1966. A uns temps en el que l'ús de la llengua catalana no estava normalitzat –ni ben vist– als mitjans de comunicació, Vives recordava la següent anècdota: “Per telèfon, en Joan Manresa m’havia dit: *“En Joan Manuel m’ha dit que li agradaria que li fessis l’entrevista en català”*. Jo vaig dir-li: *“Mira, digues-li que entraré dins del locutori, li faré la primera pregunta en castellà i ell que em respongui en català... i continuarem l’entrevista en català”*. I així ho varem fer! (...) Em botava la censura lingüística a la torera. El director em va dir una vegada: *“Em diuen que poses molta música en mallorquí, que parles molt en mallorquí”*. No em deia que no ho fes: només ho deixava caure”. Arxiu: Sandro Fantini.



Fotografia promocional de Los 5 del Este, de l'any 1966. D'esquerra a dreta: Toni Fons, Tomeu Oliver, Pep Alba, Rafel Cortès i Joan Fons. Arxiu: Pep Alba.



Pep Alba, guitarrista de Los 5 del Este, en directe al Teatre Líric l'any 1966. “Aquel mundo de la canción ligera no era mi mundo”, explicava a una entrevista. “Yo era un poeta adolescente, un devorador de libros. De repente, me vi en televisión, tenía fans... Fue como si me pasaran un trapo por la conciencia y me olvidé de la Mallorca real. Arxiu: Pep Alba.



1966: Los 5 del Este aterren a Anglaterra per realitzar una gira que els portaria a Birmingham, Leicester, Coventry, Warley... El pas del conjunt manacorí per Anglaterra queda recollit al llibret *Los 5 del Este en Inglaterra* (1967) de Rafel Massanet Ferrer. Arxiu: Pep Alba.



Los 5 del Este, signant autògrafs entre el públic anglès. Massanet Ferrer relatava amb les següents paraules el pas del quintet pels estudis de la BBC: “Frente a un stand que reproduce *–typical* incluido– una playa de Mallorca, Sir Eric Clayson, presidente de *The Birmingham Evening Mail*, recibe la misión. “Los 5” cantan su mejor repertorio mediterráneo. La BBC filma unas secuencias que pasará a las seis de la tarde en su canal número cuatro. Haber salido en la televisión inglesa siempre es de agradecer, máxime si no

se ha alcanzado la calidad precisa para salir en la nuestra (...) La Voz de su Amo les había enviado a Los 5 del Este un soberbio autocar de cincuenta plazas desde donde cruzamos la ciudad en todas las direcciones hasta recabar en Flanagan’s, donde comimos”. Arxiu Pep Alba.



Coneguts a un primer moment com Els Sonadors, el Grupo 15 va aconseguir ser un dels conjunts més destacats de la seva generació. “Grupo 15 es convertí aviat en un dels dos o tres millors conjunts de tota Mallorca. Sonaven espectacularment bé i duïen sempre un repertori de rigorosa actualitat”, escriu Tomeu Matamalas. Imatge promocional de l’any 1966.



Grupo 15, l’any 1967. D’esquerra a dreta: Toni Garcia, Martí Gomila, Ramiro Cifo, Pep Nadal, Onofre Juan i Bernat Morey. Arxiu Tomeu Matamalas.



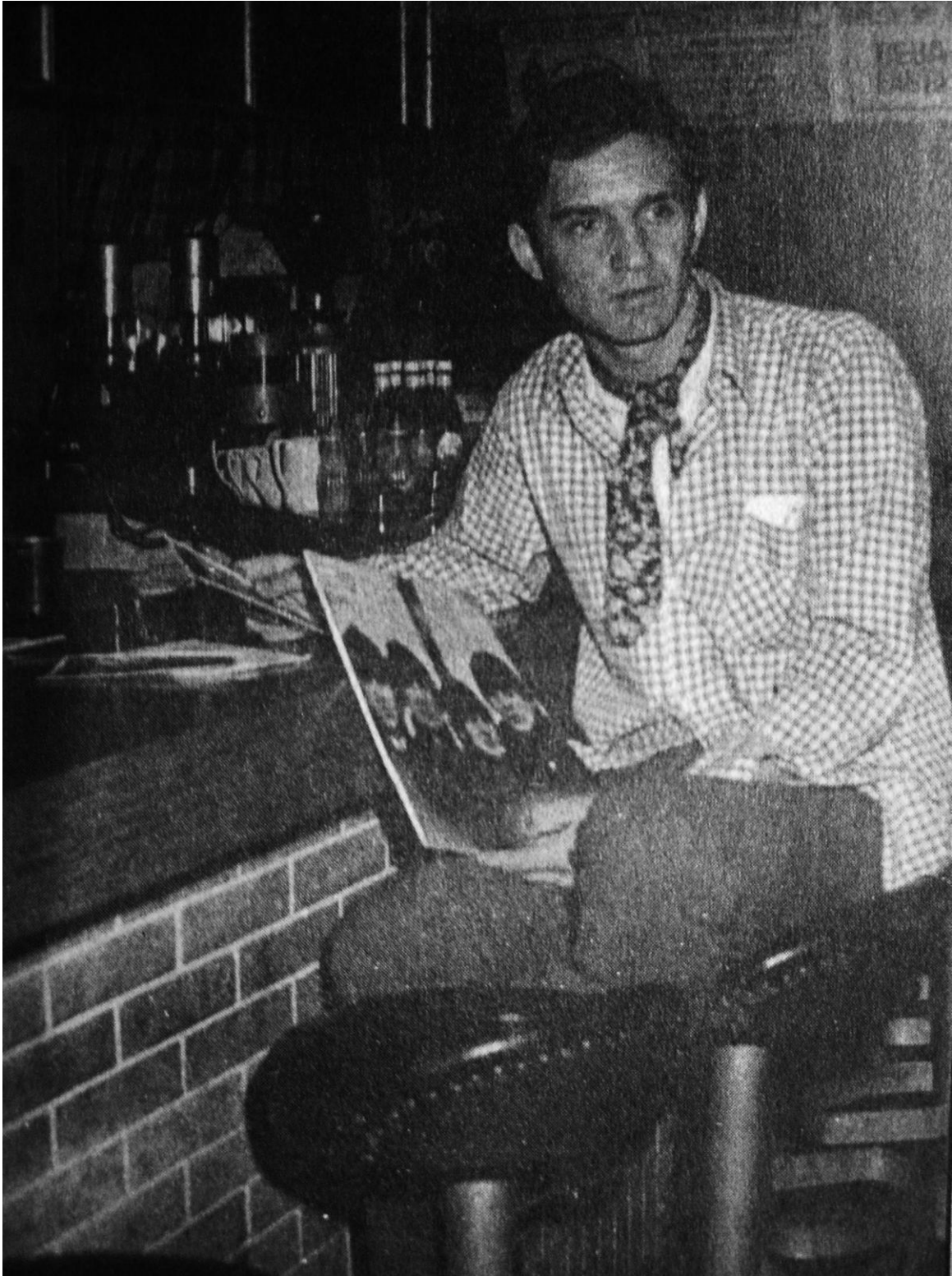
The Clin's, l'any 1967. Al seu capdavant hi havia Toni Colomar, posterior vocalista de formacions com Iceberg, Zadis, De Cuento o Brios. Arxiu: Toni Colomar.



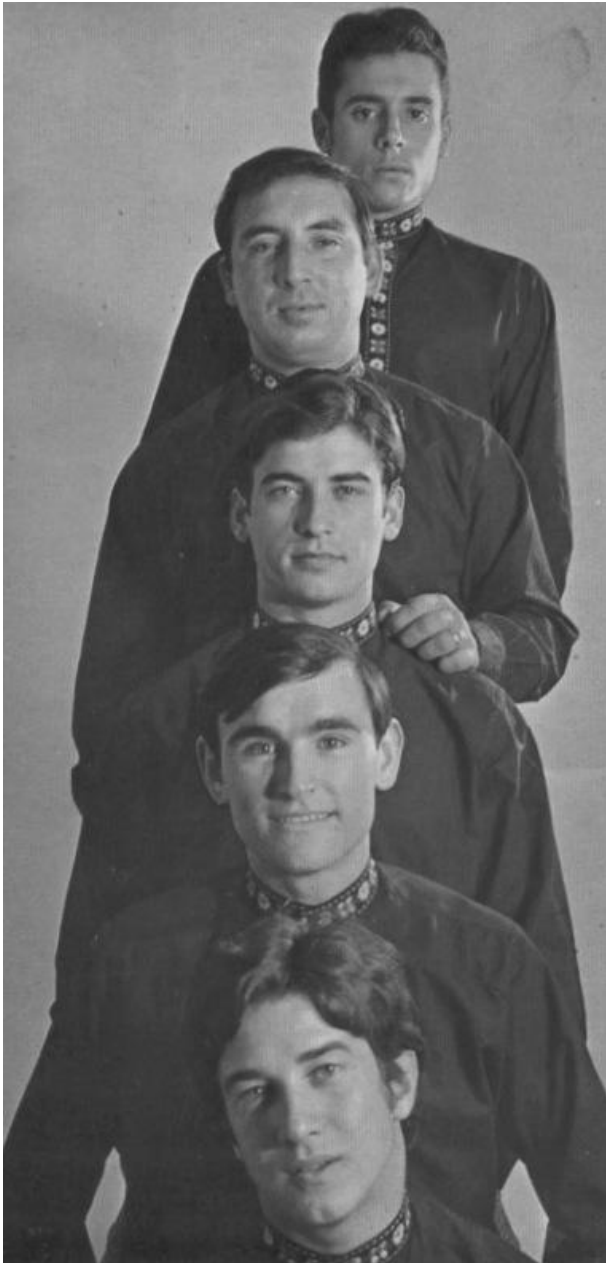
The Flingstones a Madrid, l'any 1966. Arxiu: Miquel Vives.



Portada de l'únic EP que enregistraren Els Mallorquins, l'any 1966. Al capdavant hi havia Tomeu Nicolau (Tomeu Penya) a la guitarra i veu, juntament amb Pere (baix), Salvador (piano) i Gori (bateria). “Les quatre cançons eren meves”, explica Tomeu. “Jo tenia setze anys i ja m’agradava molt escriure cançons. Era *lo meu*”.



Un jove Tomeu Peña (Tomeu Nicolau), amb el disc *Beatles for sale* a les mans. “El primer grup que em va pegar fort, però fort, van ser els Beatles. Amb el primer disc que va sonar d’ells a ca meva, mon pares van pensar que allò era un grup de moixos ficats dins un sac, desafinant. No van entendre la seva música; pensaren que els joves ens haviem tornat locos”, afirma el músic. Imatge extreta de *Brisas*.



Plaza de Toros de Palma
Empresa: Espectáculos Palma, S. A. - Representante Antonio Basso - Dada de alumbrado eléctrico

DOMINGO 17 Julio 1966
Noche a las 10:30

Beat 66

THE KINKS
All day and all of the night - Long Tall Sally - You really got me - Till the end of the day
 OX DIA Y DE NOCHE

The EXOTICS * The TRIXTONS

LOS BETA QUARTET	LOS 5 DEL ESTE
FOUR WINDS	

CRUPO 15

Precios de las Localidades
(Incluye IVA y Impuesto)

Sillas Pista 1.ª	125' Ptas.
Sillas Pista 2.ª	100' »
Tendido	50' »
Grada y Andanada	25' »

Servicio extraordinario de Autobuses para todas las líneas
Depósito Legal: P. M. 948 - 1966 - Palma

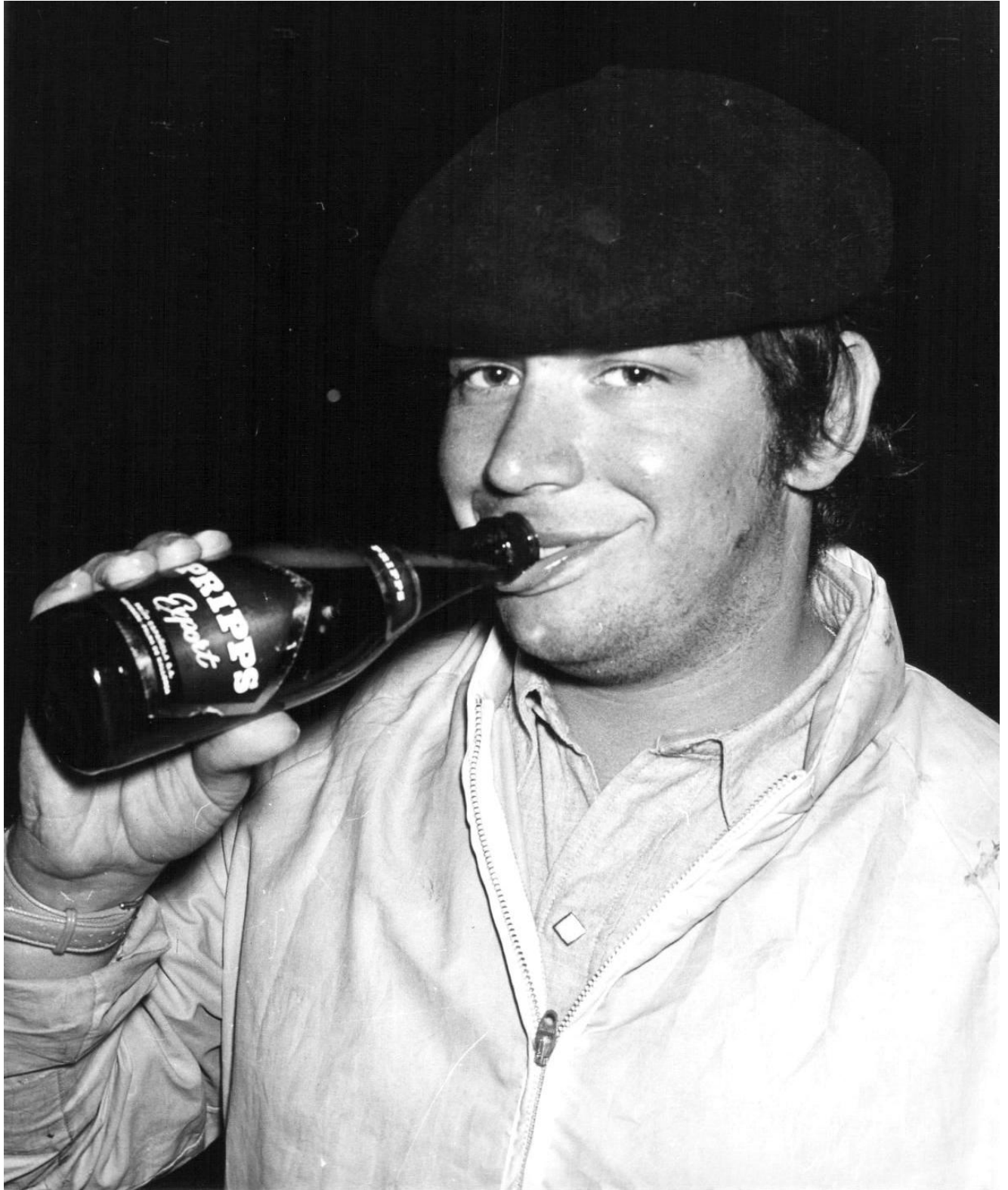
Esquerra: Imatge promocional de Los Bohemios de l'any 1966. Del "Porrompompero" i "La yenka" dels seus inicis evolucionaren a versions de grups anglosaxons com The Spencer Davis Group, The Rolling Stones o The Outsiders.

Dreta: The Kinks foren els caps de cartell del Beat '66, un festival que, tot i la presència del quartet anglès i alguns dels grups mallorquins més importants del seu moment, no tingué la resposta esperada. "Con The Kinks no sonó la flauta, y debo confesar que el primer sorprendido he sido yo", escribia Miguel Soler. "De cualquier forma era de esperar un lleno a rebotar como justa compensación a la fama de que disfruta mundialmente este original conjunto (...) Me sorprendió y me defraudó la poca atención y el escaso interés de nuestros aficionados ante una actuación personal del grupo". Imatge extreta d'Última Hora.



Imatge superior: Eric Burdon i el mànager Mike Jeffery a Palma. Arxiu: Joan Bauzà.

Imatge inferior: El grup anglès The Animals actuant al Passeig Marítim, la nit del 19 de juny de 1966. Arxiu: Joan Bauzà.



Eric Burdon, a Palma. “Es podia veure a Eric Burdon cada nit a Gomila, vestit de mala manera amb uns texans vells”, explica Pere Obrador. “Acabava moltes nits a l’Índigo, un club de jazz, on ningú pareixia adonar-se que ell era una gran estrella. Es comportava com un jove més; apart, no existia tota la parafernàlia que tenen avui les grans estrelles de la música al seu voltant”. Arxiu: Joan Bauzà.



Octubre de 1966: Los Bravos actuant a Haima mentre el seu “Black is black” triomfa a les llistes nord-americanes. “Quan “Black Is Black” arribava al número 1, Los Bravos seguien actuant al Haima, cobrant 500 pessetes al dia”, continua Pere Obrador. “Eren com un grup qualsevol més. Era molt curiós veure’ls al número 1 de la revista *Melody Maker* i ells allà, al Haima, feliços i contents. Realment no sabien que els estava passant”. Imatge extreta de *Cort*.



Controvertit *flyer* publicitari de Los Millonarios. “La broma poc més els costa un disgust”, escriu Toni Morlà. “Una nit es presenta la policia armada a Cabala i demana pel representant del grup; amb això, li notifica que havien de retirar d’enmig de forma urgent i imperiosa els bitllets de mil, ja que eren una falsificació (...) La imitació era massa perfecta i era una il·legalitat. Anys després, parlant amb Andreu Pol, el pianista del grup, li vaig dir: “Andreu, si el bitllet hagués posat *Vanco de Hespaña* per ventura no se n’haguessin adonat”. Arxiu: Sandro Fantini.



Imatge superior i dreta: Performance de Los Beta, l'any 1967. Fotografies propietat de Jaume Palou. **Imatge inferior:** Los Beta, en directe a Barcelona, el mateix any. Arxiu: Joan Bauzà.





Los Talayots, l'any 1967. Arxiu: Honorat Busquets.



Imatge promocional de Los Doger's, de l'any 1966. Arxiu: Sandro Fantini.



Los Pops: Paco Rosell (veu), Tomàs Sánchez (guitarra), Agustín Ortega (baix), Jacobo Pérez (teclat) i Joan Sansó (bateria). Al llarg de la seva trajectòria van sofrir nombrosos canvis de formació. “Preferiríamos pasarlo mal en otro pais antes que consumirnos aquí”, afirmaven a una entrevista. En una altra ocasió, el seu vocalista declarava: “Con un poco de suerte no nos costará mucho picar en la cresta de algún gallito. No queremos hacer un disco más, que se quede localizado en Mallorca exclusivamente”. Arxiu: Sandro Fantini.



13 de juliol de 1968: la discoteca palmesana Sgt. Peppers obre les seves portes amb una actuació de The Jimi Hendrix Experience. L'artista nord-americà, acompanyat per Noel Reading i Mitch Mitchell, interpretà cinc cançons davant d'un públic format, pràcticament en la seva totalitat, per turistes. “Ver para creerlo y oír para contarlo”, diu la crònica de *Diario de Mallorca*. “La armó gorda, y sonora, la otra noche en el magnífico Sgt. Peppers. Allí, para martirio de los tímpanos delicaduchos (...) lo que vimos y oímos nos dejó estupefactos, realmente aturcidos. La actuación de Jimi fue seguida con interés, pero no llegó a apasionar en ningún momento. No es cuestión de mentalidades, o, mejor, diferencia de mentalidades entre el público español y el de otras nacionalidades, porque el público que llenó la otra noche el espacioso local del club Sgt. Peppers era, en su mayoría, extranjero (...) Jimi comenzó su actuación –extravagancias en la forma de vestir y el despeinar, aparte– haciendo alarde de su mágico dominio sobre la guitarra eléctrica, pero a medida que su actuación consumía minutos, la electrónica dominó el ambiente e hizo temblar las paredes del Sgt. Peppers... Fue espantoso. Ciertamente de miedo. (...) Insoportable”. El clímax de la seva actuació fou quan Hendrix, interpretant “Purple haze”, va trencar el sostre de l'escenari amb la seva guitarra. “No fou en absolut intencionat. El que va passar era que el sòtil que hi havia damunt del escenari era baix. Ell feia filigranes amb la guitarra, al final de l'actuació, i a un moment determinat, va aixecar-la i, accidentalment, pegà contra el sòtil, que era de escaiola. No és d'estranyar que fes un bon forat”, explica Sandro Fantini. Fotografies propietat de Joan Torrelló aparegudes a *Última Hora*.

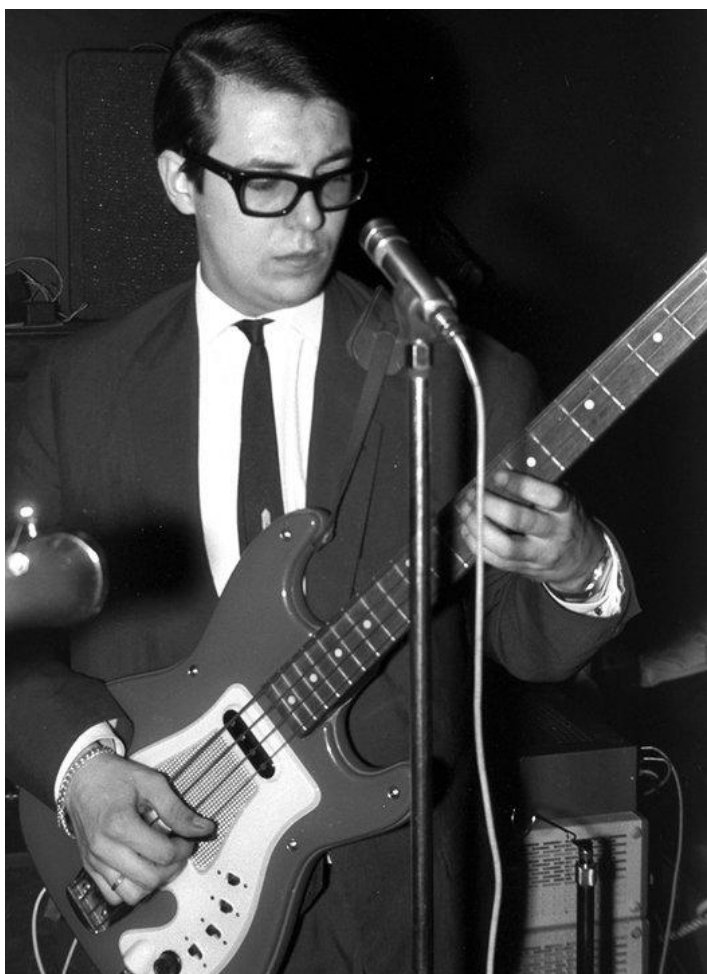


Esquerra: Jimi Hendrix, prenent el sol a la Platja de Palma, el juliol de 1968. Fotograma d'una gravació en 8mm feta per Noel Reading i apareguda al documental *Les illes escollides*.

Dreta: Hipotètica imatge que hagués presentat el fallit Música '68, un macro-festival en el que estaven previstes les actuacions de primeres figures internacionals com The Animals, The Byrds, Jimi Hendrix o Donovan, entre d'altres. Els noms de Tom Jones, Ray Charles, Ella Fitzgerald o Charles Aznavour també sonaren com a possibles participants d'una fita que hagués pogut ser hitòrica. Imatge extreta d'*Última Hora*.



Z-66: Lorenzo Santamaría (veu), Vicenç Caldentey (guitarra), Leo González (baix), Pep Noguera (teclat), Manuel Martínez (saxo) i Manolo Marí (bateria). Fotografia realitzada el dia de la inauguració de Sgt. Peppers. Imatge extreta d'*Última Hora*.



Dreta: El palmèsà Leopoldo González Losada, reconegut com un dels millors baixistes mallorquins dels anys seixanta. Començà la seva trajectòria amb Los Beta per després aconseguir l'èxit amb els Z-66: amb el canvi de dècada, passaria a formar part de Los Telstars. Morí a gener de 1972, a conseqüència d'un accident de trànsit. Arxiu: Sandro Fantini.

Imatge inferior: Z-66, convertits en ídols indiscutibles per a la joventut mallorquina, davant de la façana de Sgt. Peppers, l'any 1969. El seu representant, Sandro Fantini, afirmava: "Anaven cinc anys avançats a la resta de grups mallorquins. Aconseguiren ser uns ídols absoluts a Mallorca, però triomfar a la Península els hi va costar molt més. A Madrid o Barcelona tenien més assimilada la música accessible de Los Mustang, Los Sirex o Los Diablos... En canvi, els Z66, amb aquella música que roçava la psicodèlia, eren aleshores un grup únic a Espanya". Arxiu: Sandro Fantini.





Imatge promocional dels santamariers Los Vulcanic's. Arxiu: Joan Parets.



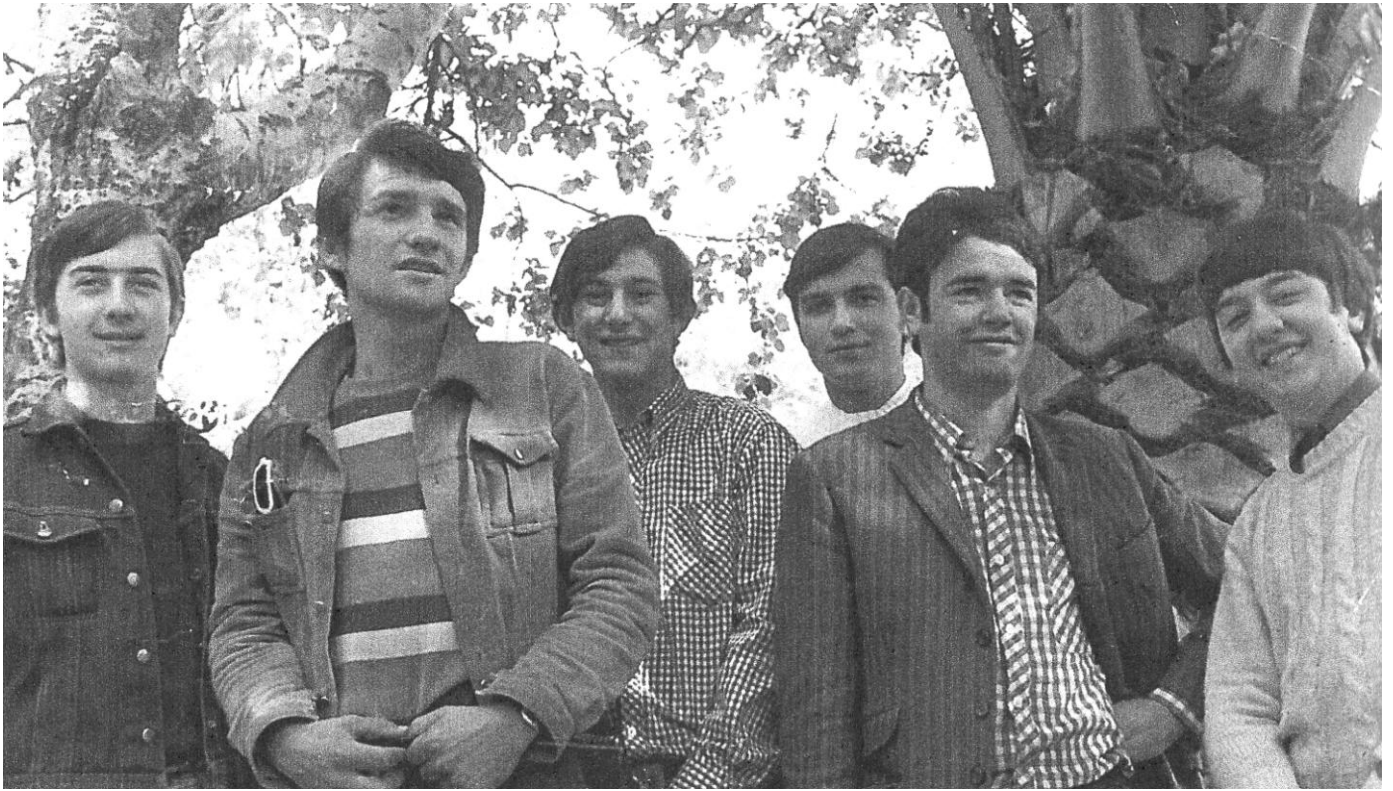
Zadis, conjunt de Santa Maria, l'any 1968: Joan Grau (guitarra), Joan Sbert (teclat), Toni Pizà (bateria), Rafel Coll (trompeta) i Biel Duran (baix). Arxiu: Joan Sbert.



Algunes imatges promocionals del conjunt Zadis. Arxiu: Joan Sbert.



Dos Z-66 a l'Eivissa dels hippies: el guitarrista Vicenç Caldentey (esquerra) i el vocalista Llorenç Santamaria (dreta). Any 1969. Imatge propietat de la família Caldentey.



Imatge de Harlem –també coneguts com El Harlem– a finals dels anys seixanta. D'esquerra a dreta: Rafel Aguiló (bateria), Tomeu Penya (guitarra), Macià Verger (saxo), Pep Portell (teclat), Jaume Amengual (baix) i Joan Bibiloni (guitarra). Arxiu: Tomeu Matamalas.



Expression o Expresión-5. Tomeu Penya (primer per l'esquerra) fou un dels seus components.
Arxiu: Miquel Villalonga.



Imatge de la darrera formació de Harlem: Pep Portell, Joan Bibiloni, Rafel Aguiló i Jaume Amengual “Jimmy”.
Arxiu: Miquel Vives.



Esquerra: Imatge promocional de Los Álamos.

Imatge superior: Muntatge amb els primers Milord's.



Los Astros, conjunt de Llubí format per Toni Figuerola (veu), Tòfol Rosselló (guitarra), Tomeu Ferragut (teclat), Xisco Ramon (baix) i Guillem (bateria). Imatge propietat de Laura Ramon.



El conjunt inquer X-70: Pere Pasqual Perelló (veu), Toni Alzamora (guitarra), Celso Lopez (baix), Tomeu Ferragut (teclat) i Miquel Alorda (bateria).



Pep Riera (veu, guitarra), Tolo Genovard (guitarra), Josep Juanico (baix; posteriorment substituït per Pau Tura) i Jaume Muntaner (bateria) foren Los Brujos, una de les bandes més avançades del seu moment. “Buscábamos un nombre corto que empezara por B”, afirmaven a una entrevista. “Fíjate: Bravos, Beatles, Beach Boys, Brincos... y, ahora, Brujos”. Apart d’alguns èxits del soul, la banda destacà per un repertori on el primer hard rock hi tenia un gran pes gràcies a versions de grups com Cream, Blue Cheer o Steppenwolf. Fotografies propietat de Bartomeu Genovard.



Sandro Fantini, subdirector de Sgt. Peppers. Arxiu: Sandro Fantini.



La catalana Rita Daviu Batlle, a l'interior del Centro de la Guitarra.
Arxiu: Família Burr-Daviu.



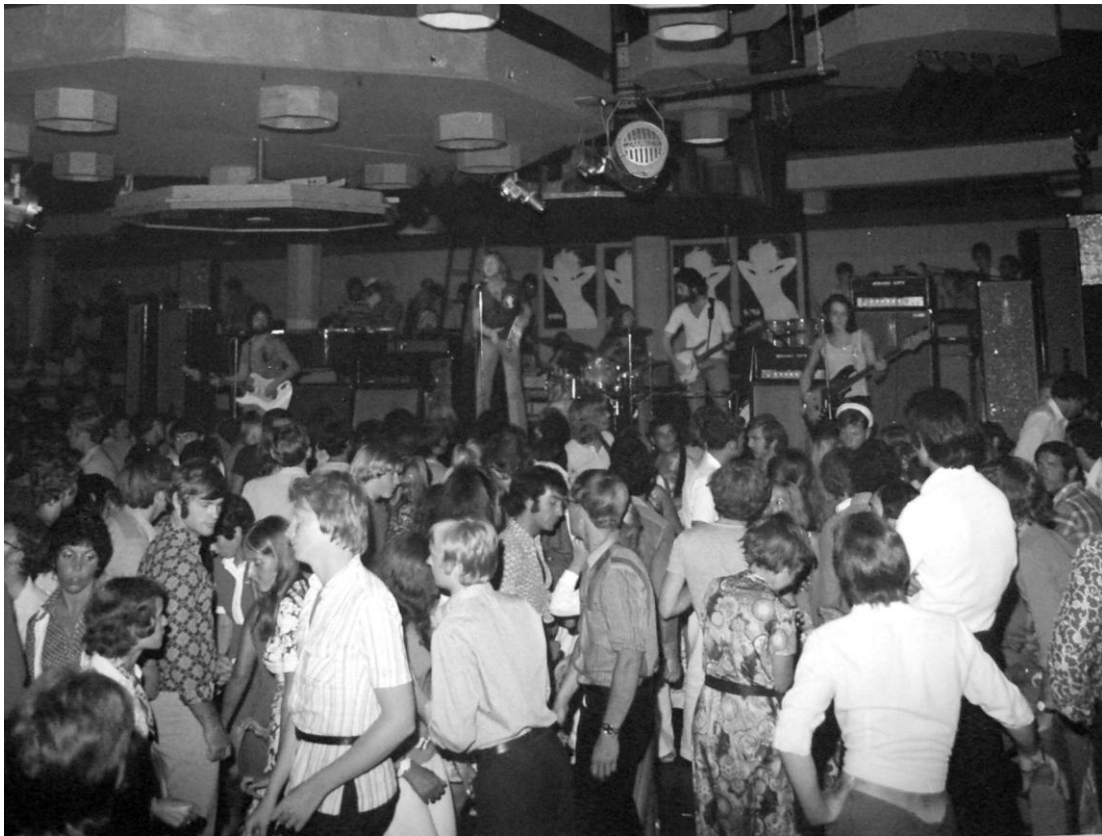
Esquerra: Flyer promocional amb la programació del Centro de la Guitarra. **Arxiu:** Família Burr-Daviu. **Dreta:** Peter Burr i Rita Daviu, fundadors i propietaris del Centro de la Guitarra. “En aquella Mallorca, había night-clubs con música rock y pop que empezaban a media noche y hasta la madrugada –explica Rita– pero no había locales donde ir a relajarse y despejar la mente después de un largo día de trabajo o estudio, a una hora temprana, sin tener que trasnochar, y al mismo tiempo escuchar buena música de varios estilos, sin amplificaciones, para reunirse con los amigos tomando una copa. Palma, necesitaba este lugar y nosotros teníamos la idea, la posibilidad y el entusiasmo de montarlo”. **Arxiu:** Família Burr-Daviu.



El VI Festival Internacional de la Canción de Mallorca es celebrà al Teatre Romà del Poble Espanyol (Palma). “Te quiero, I love you”, la cançó guanyadora, fou durament criticada a la premsa: “Hubo frialdad, silbidos y casi silencio al terminar de cantarla (...) Esta canción nos ha recordado aquello de “Tira-li cosetes en es davantal”. El autor no se ha exprimido la cabeza en buscar línea melódica. La canción suena un poco a tachín-tachín-tachín de fiesta mayor (...) Fue recibida con una soberana pita”. **Imatge extreta de Cort.**



Façana de la discoteca Barbarella, inaugurada el 15 de juliol de 1969. “Decoración, luces, planificación, sonido, etc. Todo resultó ampliamente satisfactorio. Sí, creemos que Barbarella es un ejemplar único en Europa”, es llegia aleshores al *Baleares*. “Barbarella puede convertirse en el ombligo de nuestra noctámbula y cotidiana vida palmesana. Lo tiene todo para ello”. The Equals, Wilson Pickett, The Hollies, Smash, Focus, Mungo Jerry, Gary Glitter o Titanic, entre d’altres, van passar pel seu escenari. Imatge extreta de *Brisas*.



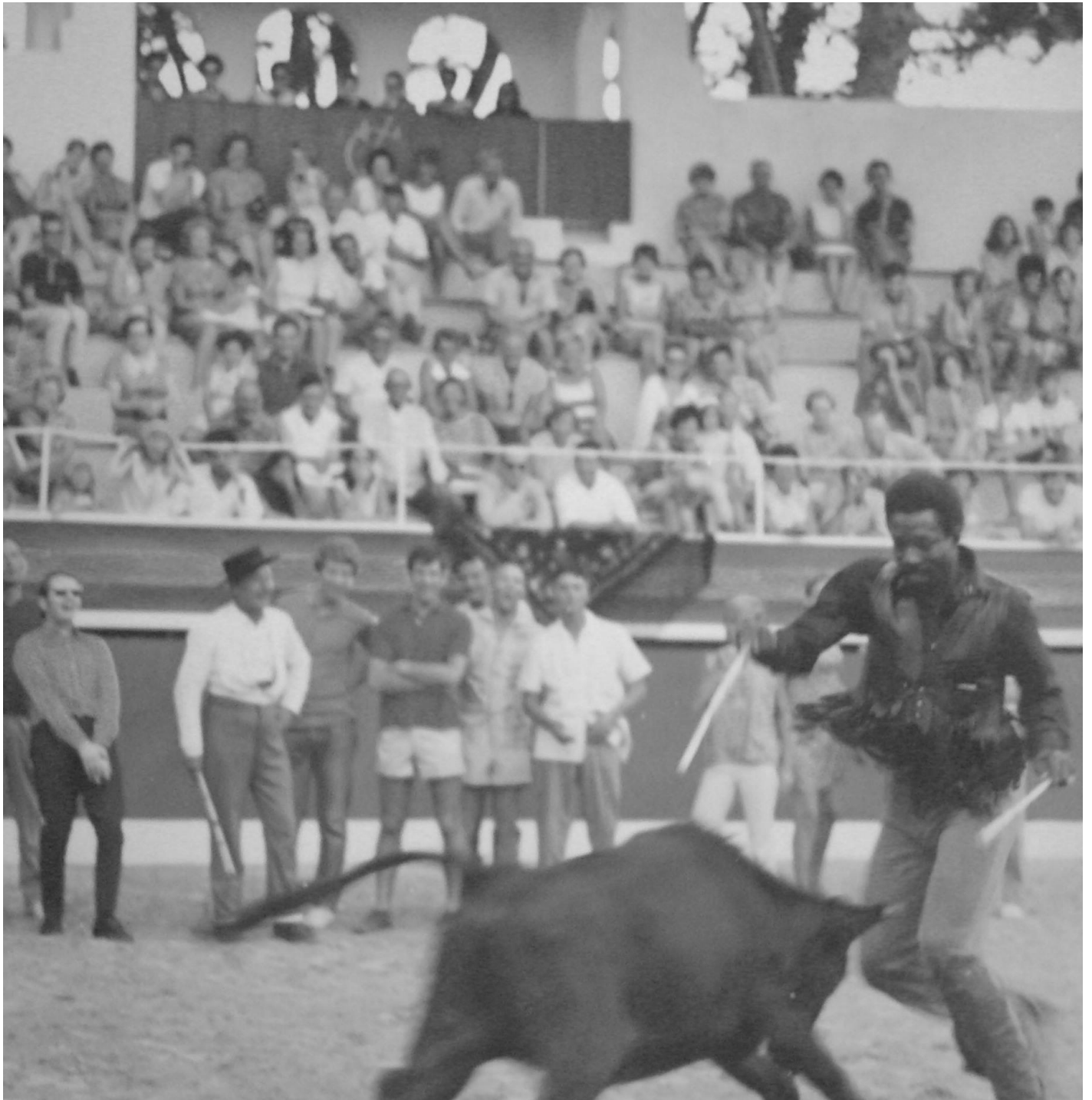
Interior de Barbarella a l’any 1969, en plena actuació del grup Marmalade. Arxiu: Lucio San Eugenio.



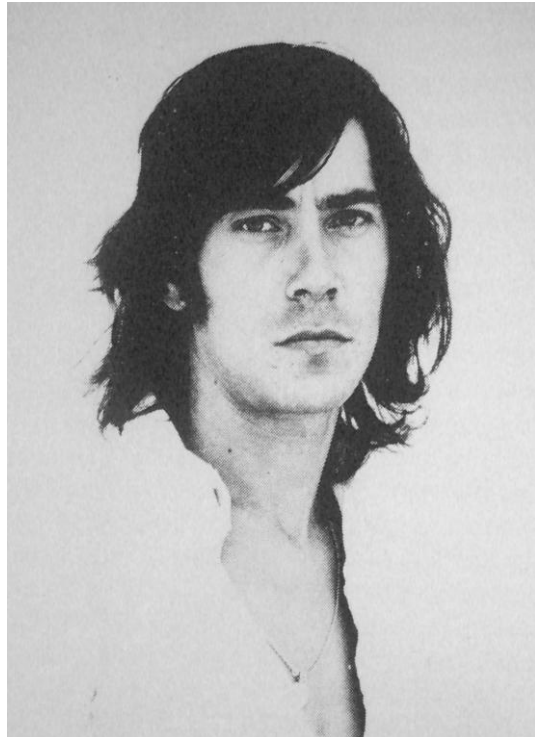
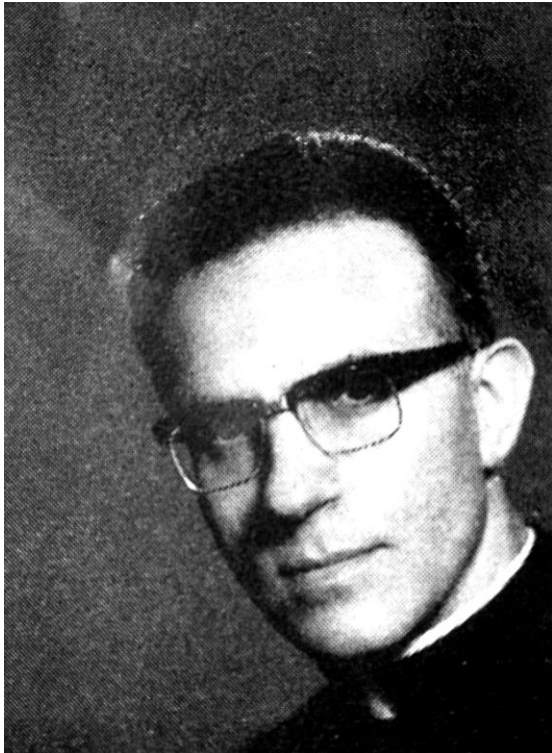
Los Bravos, en plena actuació al festival Barbarela de Conjuntos (1970), del qual foren guanyadors. “Los Bravos ganaron la final desafinando como almejas: ¡nadie se puede imaginar lo mucho que desafinaron aquella noche!” recuerda el músico Luis de la Sierra. Imatge extreta de *Cort*.



The Hollies a Barbarela: aquell concert, celebrat el 15 d'agost de 1969, fou el primer que donà el grup anglès a Espanya. Arxiu: Lucio San Eugenio.



Una escena insòlita: l'estrella del soul Wilson Pickett, iniciant-se en el món de la tauromàquia al Cortijo Vista Verde (Palma). Actuà a Barbarela el 10 de setembre de 1969; Lucio San Eugenio, cap de relacions públiques, recorda el seu controvertit pas per la discoteca palmesana: “Era un divo capritxós, arrogant i insuportable. Era una estrella i actuava com a tal. A l’organització ens va dur de cap”. La crònica del diari *Baleares*, a càrrec de Miquel Vives, informa del seu comportament excèntric: “No quería venir a Mallorca (...) Llegó, claro. Pero, amigos, ¡cómo llegó! Hecho una furia (...) Horas antes de emprender viaje hacia nuestra isla, mandó unos pantalones a la sección de plancha del hotel parisino en donde se hospedaba. Y, amigos, eso es cosa seria. El planchado debe ser eso, planchado. Pero al señor Wilson Pickett le devolvieron sus pantalones en peores condiciones, asegura, que cuando se entregaron. Este es el motivo de su enfado, de su berrinche. En mal lugar deja a la ‘planchistería’ francesa”. Arxiu: Lucio San Eugenio.



Esquerra: El pare Antoni Martorell Miralles, autor de la missa en català Pau als homes. “Em vaig decidir a compondre-la precisament perquè els mallorquins prenguessin consciència del que eren: cantar en mallorquí i temes mallorquins, i que es donessin compte de la seva identitat (...) Em vaig preguntar: Per què hem d’aprendre una fesomia d’una església castellana quan la nostra església local és la mallorquina; per què ens hem de despersonalitzar? Per què ens hem de vestir amb una capa de Sevilla, de Castella o de Madrid? Jo em deia: “*Nosaltres tenim el nostre costum, la nostra llengua, la nostra manera de cantar, la nostra idiosincràsia*”. Imatge extreta de *Cort*. **Dreta:** El cantautor Gerard Matas, “En Mates”, un dels protagonistes de la Nova Cançó mallorquina a finals de la dècada dels seixanta. Fotografia extreta de *25 anys de la Nova Cançó a Mallorca*, de Joan Manresa.



Mauris Set, l’any 1969. Imatge extreta de *Cort*.



Esquerra: Escindit dels Z-66, Llorenç Rosselló aconseguí el triomf al món de la cançó en solitari baix el nom de Lorenzo Santamaría. Imatge en directe a la seva presentació a Barbarela, l'any 1970. Arxiu: Sandro Fantini.

Abaix: Una de les primeres imatges promocionals de Lorenzo Santamaría, just a un moment en el que el format d'artistes solistes s'estava imposant per sobre dels conjunts. “Yo amaba un rock duro, agresivo. Si en mis comienzos era porque tanto la letra como la música suponían una ruptura respecto las canciones dulces al uso”, explicava l'artista a una entrevista. “A mí me alineaban al lado de José Luis Perales, de Camilo Sesto (...) En el setenta y siete, siendo ya un cantante comercial, intenté volver al rock, pero apenas vendí discos. Mi casa grabadora me hizo volver a las canciones ramplonas”. Arxiu: Sandro Fantini.

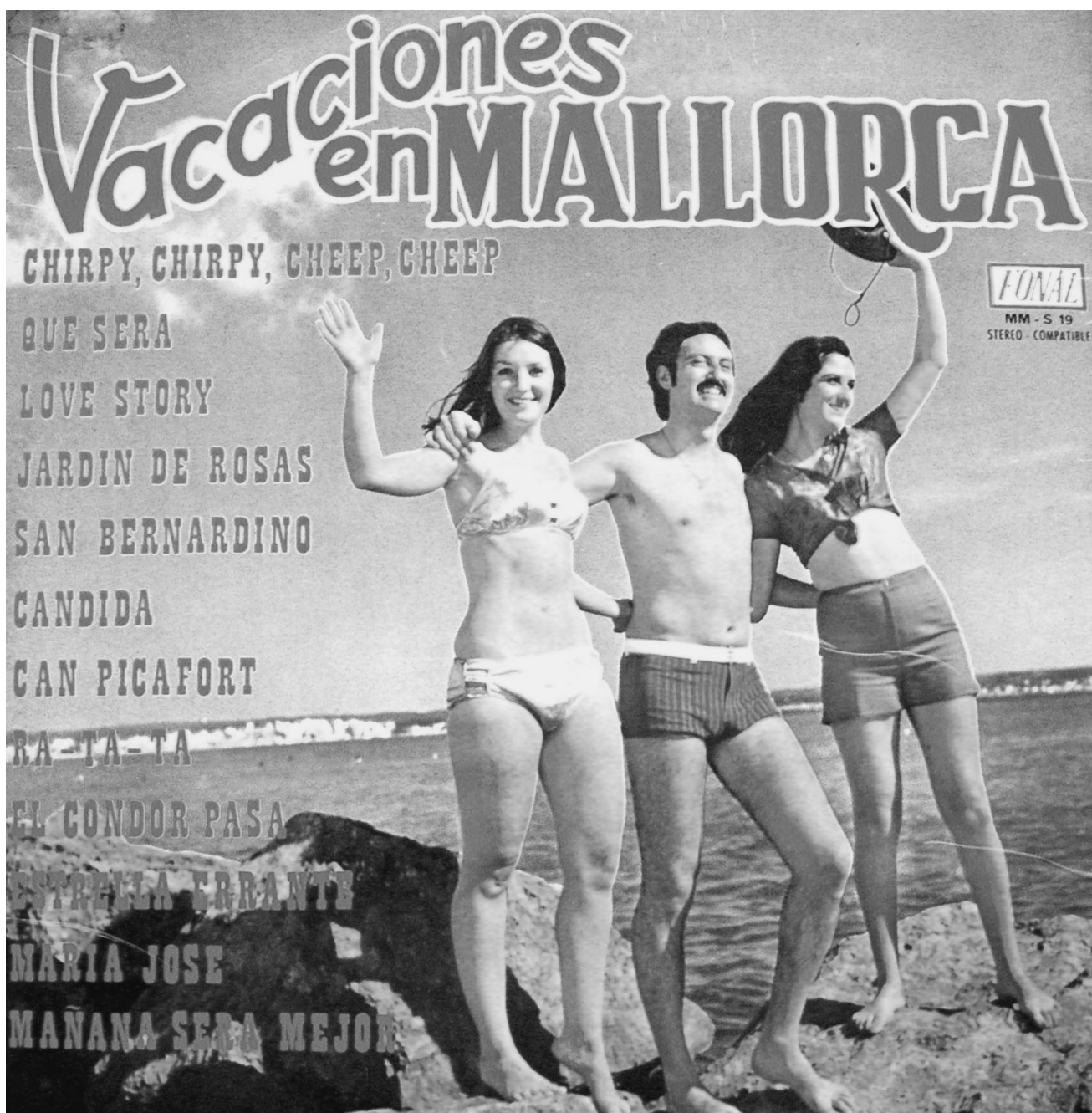




Imatge promocional de Los del Sol (1970).



El conjunt manacorí Amigos, l'any 1970. D'esquerra a dreta: Bernat Morey (guitarra), Carles Gil (veu), Tomeu Matamalas (bateria), Joan Oliver (teclat) i Martí Gomila (guitarra, baix). Sorgits com un projecte paral·lel al Grupo 15, el quintet aconseguí una fita històrica per la música mallorquina amb l'enregistrament d'un únic LP homònim l'any 1972, on hi trobem onze clàssics de la música popular mallorquina actualitzats a cop de rock. "Jamás pude imaginar que la amalgama de nuestro folklore a ritmo y sonido de pop resultara tan colosal, a sabiendas del escándalo que podrá ocasionar en el espíritu de algún folklorista puro", escribia aleshores Miquel Vives. Arxiu: Tomeu Matamalas.



Una de les grans especialitats del segell Fonal foren els anomenats *discs-souvenir*, del que Miguel Aller s'atribueix la seva invenció: “El invento fue mío”, afirma l'empresari lleonès. “Después me lo copiaron otras compañías discográficas. La idea del disco-souvenir era tomar como referencia algo que se venda a los turistas, para que éstos tengan el recuerdo del lugar en donde han pasado las vacaciones”. Després d'explotar l'edició d'aquests tipus de discs en format single i EP, a principis de la dècada dels anys setanta Aller va donar una volta al producte convertint-los en LP's de grans èxits estiuencs que, baix els títols “Vacaciones en Mallorca” o “Vacaciones en España”, es venien de forma massiva als turistes. Les portades seves eren tot un cúmul de clixés d'aquella Mallorca estiuenca: hotels a primera línia de la platja, atractives banyistes a la vora del mar o imatges nocturnes de la Seu, entre d'altres. Arxiu: Jaume Sureda.



Arribada del guru Maharishi Mahesh Yogi a Son Sant Joan, el 7 de novembre de 1970.
Imatge extreta d' *Última Hora*.



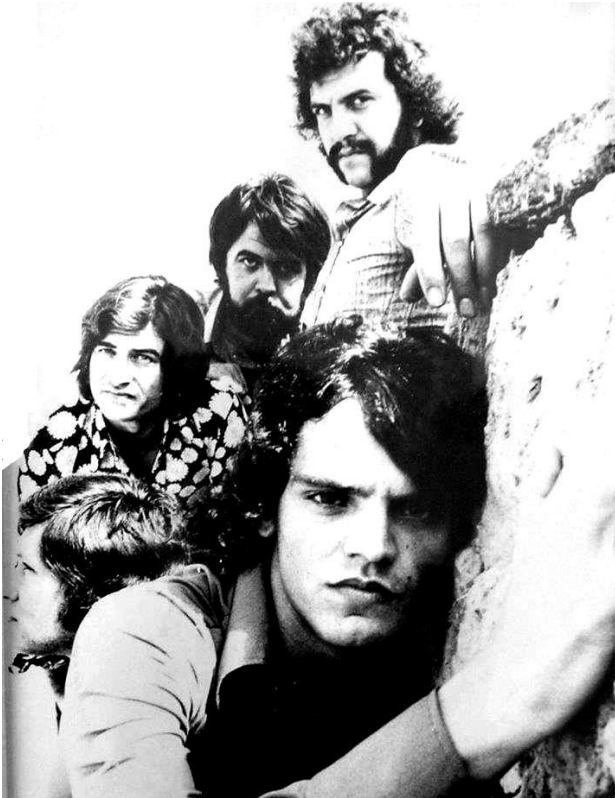
John Lennon amb Kyoko Cox als seus braços: imatge efectuada el 23 d'abril de 1971 de camí a la Comissaria de la Policia a Palma. Darrera d'ells, assenyalant-los, el periodista Jesús Cor, del *Baleares*. “Yo era el único que sabía inglés, por lo que fui quien habló con ellos”, afirmava l'agent del BIC Miguel Boñola. “Fue una actuación discreta, no los esposamos. Los llevamos a la Jefatura para declarar. Su comportamiento fue fenomenal. Estuvieron súper correctos y mostraron una educación extrema en todo momento. Entendían perfectamente que los hubiéramos detenido”. Fotografía propietat de Juanet extreta de *Brisas*.



John Lennon, al control de l'aeroport de Son Sant Joan. Imatge extreta de *Diario de Mallorca*.



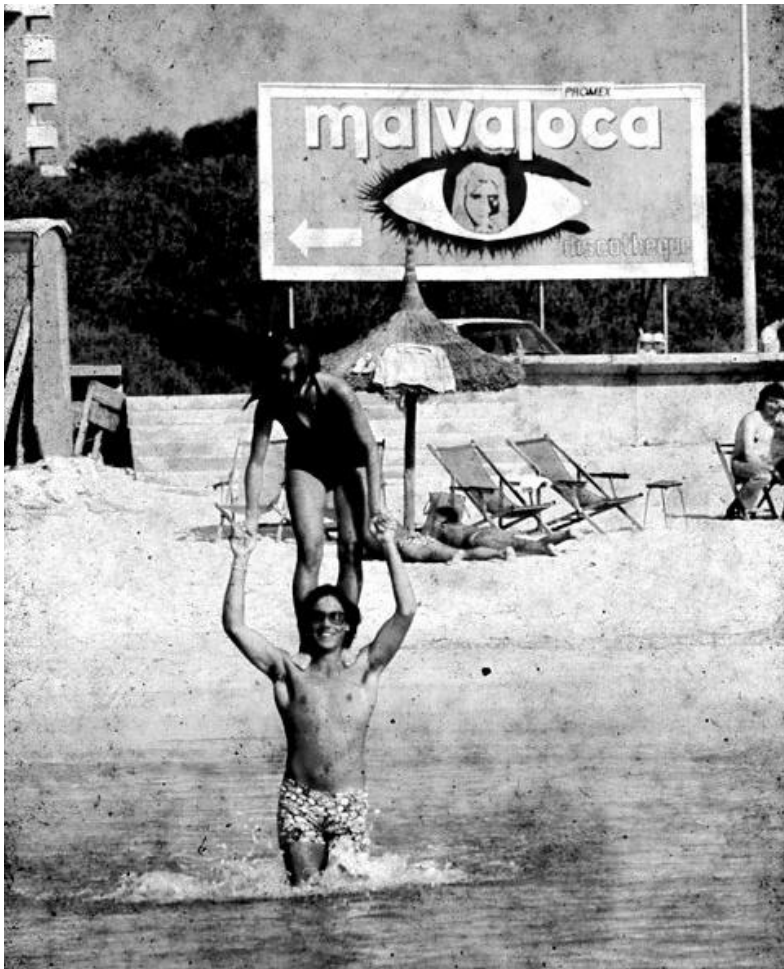
D'esquerra a dreta: Allan Klein, Anthony i Melissa Cox, Yoko Ono i John Lennon. Reunió a les terrasses de l'Hotel Son Vida. Imatge extreta de *Baleares*.



Esquerra: Aquarius, una banda formada per Toni Vidal (veu; ex-Los Olivers), Antoni Obrador Román (guitarra; ex-Runaways, ex-Pekeniques), Agustín Ortega (baix, ex-Los Pops), Felipe Rebolledo (teclat, ex-Los Bohemios) i Elías Gil (bateria). **Arxiu:** Sandro Fantini. **Dreta:** Toni Vidal, artísticament conegut com Tony Frontiera, aconseguí un considerable èxit comercial amb la seva carrera com artista solista. **Arxiu:** Sandro Fantini.



Zebra, el primer *súper-grup* mallorquí: els Z-66 Vicenç Caldentey (guitarra) i Manolo Marí (bateria) s'uniren als ex-Bravos Anthony Anderson (veu) i Miquel Vicens (baix). El guitarrista anglès David Wamsley completava la formació. La fusió dels noms d'aquests dos grups donà lloc al nom de Zebra. Caldentey abandonà aviat el grup i fou substituït per Joan Bibiloni (ex-Harlem, ex-Los Talayots), que assumiria la tasca vocal un cop Anderson decidís anar-se'n de Mallorca. **Arxiu:** Miquel Vives.



Esquerra: Cartell publicitari de la discoteca Malvaloca, inaugurada el 26 de juny de 1971. Per sobre del seu escenari hi passaren conjunts internacionals, com els nord-americans Johnny Johnson & The Bandwagon, o alguns dels artistes capdavanters de l'escena mallorquina, com Lorenzo Santamaría, Los Condes, Zebra, Aquarius... Arxiu: Sandro Fantini.

Imatge inferior: El disc jockey argentí Juan Carlos, que es donà a conèixer a Los Rombo a principi dels setanta. Fou dels primers disc jockeys en ser fortament publicitats a Mallorca. Imatge extreta d'*Última Hora*.





El francès Patrice Mollinghoff, disc jockey de Barbarela, l'any 1971.
Imatge extreta de *Diario de Mallorca*



A principis de la dècada dels setanta proliferaren un considerable número de formacions de folk. El trio Apaga'm l'Espelma –també coneguts com Apágame la Vela– fou una de les més destacades. Imatge extreta de *Diario de Mallorca*.



Dues imatges de Miquel Villalonga 'Vilo', pertanyent a la primera fornada de discjòqueis mallorquins. Prèviament havia començat la seva trajectòria professional a Ràdio Popular i Ràdio Juventud. Arxiu: Miquel Villalonga 'Vilo'.



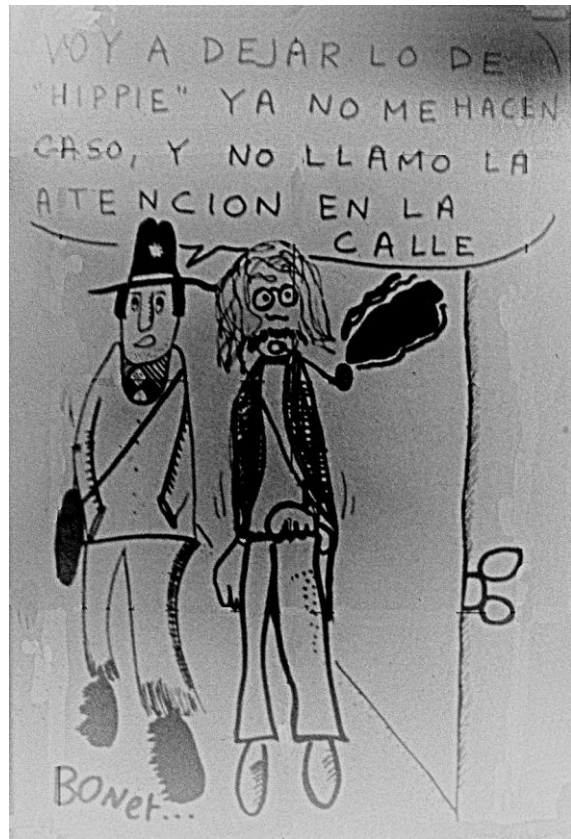
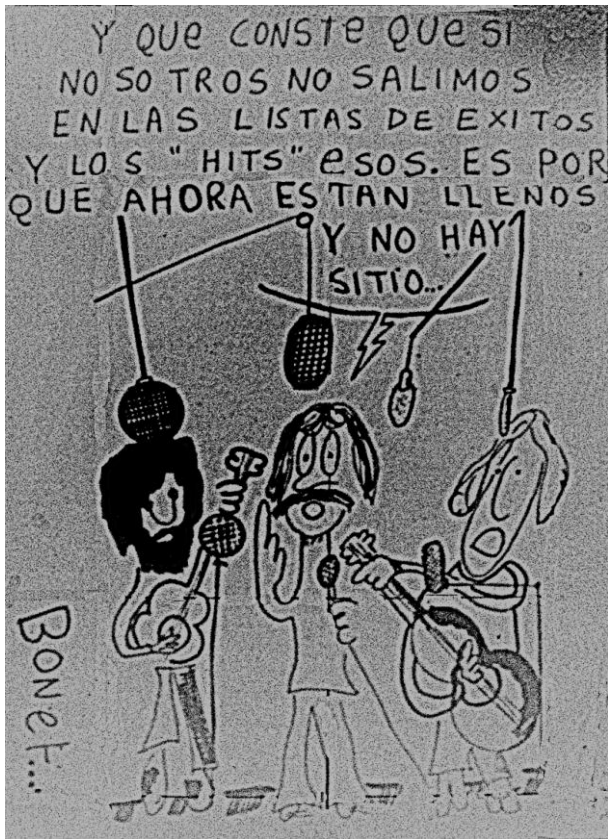
Esquerra i imatge superior: Ray Charles, a la seva arribada a Palma el 23 de setembre de 1972. “La compañía dispuso un pequeño microbús –y valga la redundancia– para recoger a Ray al pie del aparato y trasladarlo hasta el edificio de la terminal”, informa el *Diario de Mallorca*. “Del microbús descendió un hombre terriblemente viejo y cansado, con un pitillo en la boca (...) Ray, fumando un cigarrillo, que chupaba colgándole de la comisura de los labios, andaba encorvado, torcido y con paso cansino arrastrando su humanidad. En efecto, el capitán de un imperio parecía un hombre insignificante y enfermo, derrotado, que esbozó un par de sonrisas forzadas a petición de los fotógrafos, y se metió en un gran coche con destino a Palma”. Imatges extretes de *Diario de Mallorca*.



Dreta: Louis Armstrong actuà a Tagomago la nit del 29 de juliol de 1967. “A veces pienso si no hubiese sido mejor que me quedara en Nueva Orleans, divirtiéndome con los amigos. No sé...”, declarava al diari *Baleares*. “Una vez salí de casa, y ya nunca pude volver atrás. ¿Si me gusta eso, pregunta usted? Pues sí, creo que sí. Acabo de llegar a esta isla y supongo que no veré nada de ella. Estaré el tiempo justo para cambiarme de camisa y tocar la trompeta. Es lo normal. He hecho eso casi toda mi vida, siete días a la semana”. Imatge extreta de *Un destino obligado*.



Maria del Mar Bonet, màxima representant de la cançó d'autor a la Mallorca dels primers setanta. . "Mis canciones son políticas", afirmava Maria del Mar Bonet a *Diario de Mallorca*, l'any 1971. Imatge extreta de *Diario de Mallorca*.



Des de les pàgines d'Última Hora, a principis del setanta, Els dibuixos de Joan Bonet reflecteixen una visió àcida i sarcàstica sobre el món dels joves i la seva música. Imatges extrems d'Última Hora.



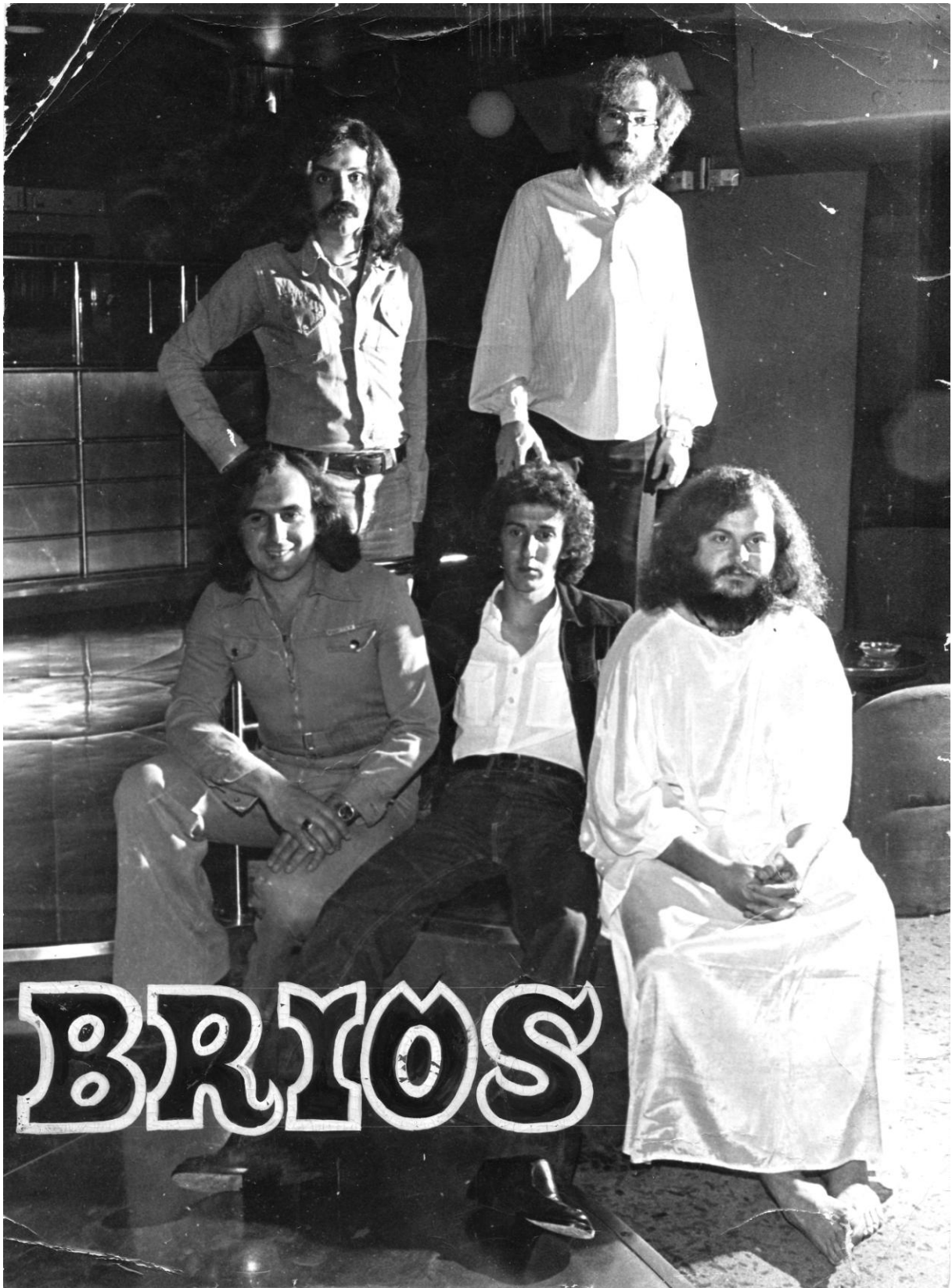
Dibuixos de Joan Miquel Lladó per Última Hora. Any 1974. Imatges extretes d'Última Hora.



Pere Pasqual (veu), Luis de la Sierra (guitarra), Enric Giner (baix; reemplaçat per Tico Martín), Josep Noguera (teclat; posteriorment substituït per Salvador Reus) i Plàcid Forteza (bateria) foren Bronze, una bufada d'aire fresc per la música mallorquina dels primers anys setanta. “Cuando salimos a tocar a Santander o Logroño, la gente alucinaba, porque era un tipo de música que no habían oído nunca”, explica el seu guitarrista. “Muchachos de nuestra edad venían a los descansos o una vez habíamos terminado el concierto para preguntarnos: “¿De dónde sacáis esta música?”. Arxiu: Luis de la Sierra.



Un dels escassos testimonis gràfics del grup de rock progressiu De Cuento: Toni Colomar (veu), Miquel Moll (guitarra), Pablo Zaragueta (baix) i Andreu Sureda (bateria). “A Mallorca no s’entenia aquella música: ens veien com a extraterrestres”, afirma el vocalista. “Estàvem marginats, totalment apartats de l’escena”. Arxiu: Toni Colomar.



Brios, formats l'any 1975 per Toni Colomar (veu) Llorenç Marc (guitarra), Andrés Hernández (bateria), Cesar Massanet (baix) i Honorat Busquets (teclat). “Quan noltros sortíem a tocar, la gent s’aturava per asseure’s al terra, a la pista, per veure l’actuació. Fèiem música per escoltar, no per ballar”, explica Busquets. Arxiu: Honorat Busquets.



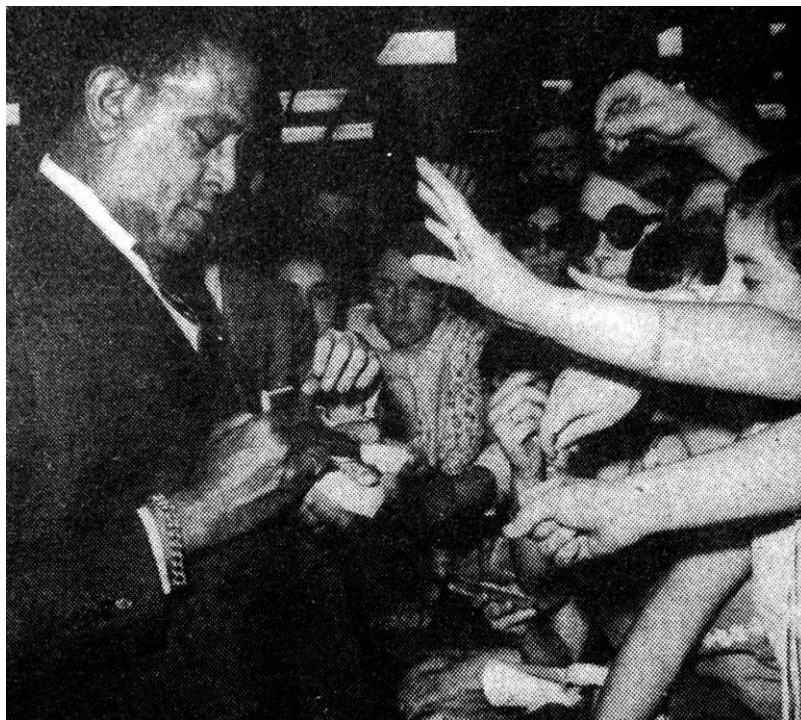
Esquerra: Fotografia utilitzada per a la portada del disc *Camino, paisaje y canción* (1974) del grup mallorquí Euterpe. “Toni Parera nos ofreció grabar con Hispavox”, afirma el contrabaixista Toni Arés. “Nos propuso adaptar a nuestro estilo unas diez o doce canciones populares de toda España después de que hubiéramos escuchado una antología de música popular española que un profesor de no sé qué Universidad había recopilado, yendo de pueblo en pueblo y grabando a los nativos en su más pura y primitiva esencia. Había cientos de canciones y muchas eran casi imposible de escuchar por las voces chillonas y monótonas y letra casi incomprensibles. De ahí salió ese LP”. Arxiu: Toni Arés.

Imatge inferior: Euterpe junt al músic australià David Allen (Soft Machine, Gong) a Deià. Arxiu: Toni Arés.





1973: *Summer jazz session*, a Jack el Negro, amb Jayme Marqués (guitarra), Manolo Bolao (guitarra), Manuel Cuesta (saxo, flauta), Aldo Caviglia (bateria), Andres Fuchs (piano), Fernando León (baix elèctric), Balty Clar (contrabaix) i Marita Halse (veu). Imatge extreta de *Diario de Mallorca*.



El revival camp provocà una segona joventut per artistes com Bonet de Sant Pere, Jorge Sepúlveda o Antonio Machín (a la foto). Imatge extreta de *Diario de Mallorca*.



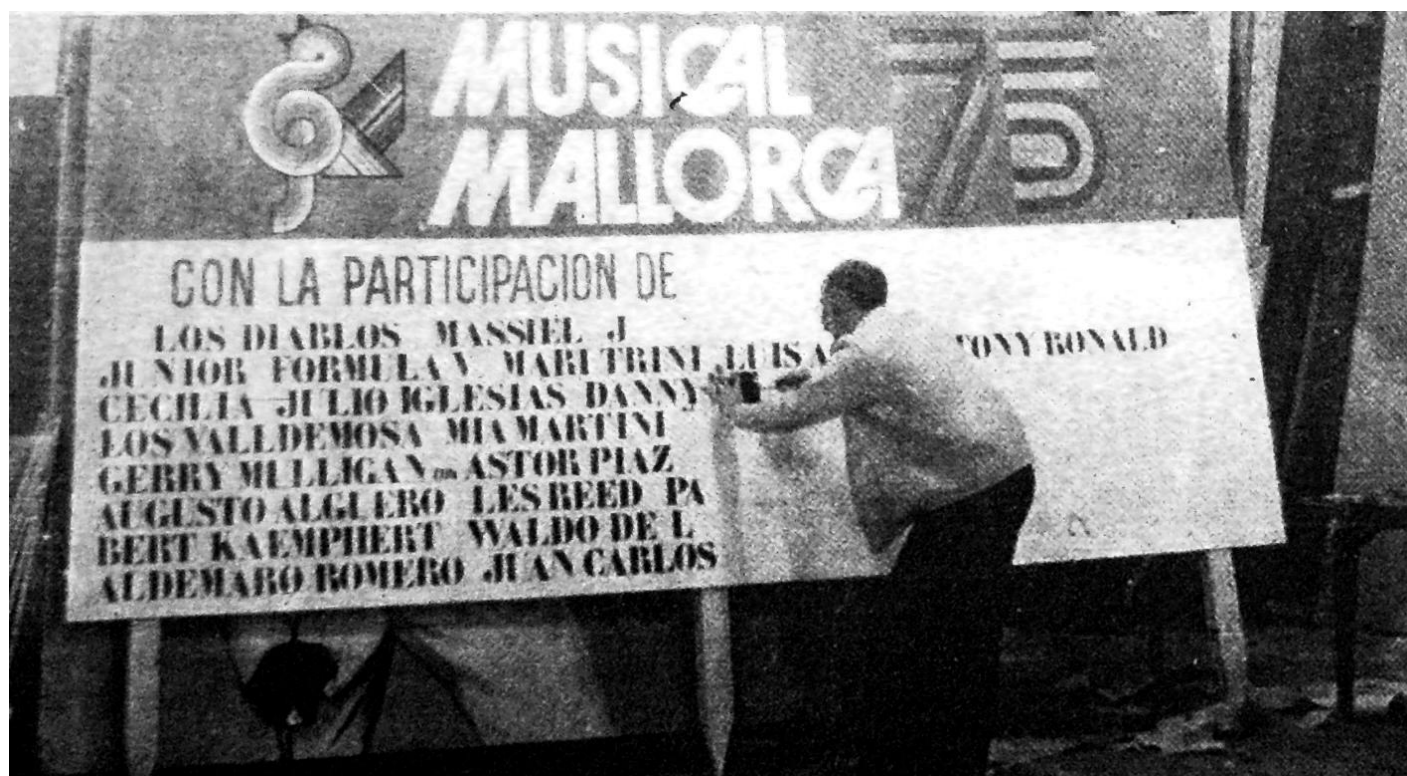
Esquerra: Nit de música al Centro de la Guitarra, l'any 1973, amb alguns componentd d'Euterpe. A l'imatge hi apareixen Bruce Donaldson, Ana Camps, Pepe Milán, Pere Bonet i Joan Josep Marcó. Fotografia propietat de Joan Josep Marcó.

Imatge inferior: Joan Bibiloni (ex-Los Talayots, ex-Zebra) i Pepe Milán (Euterpe) formaren el duo Milán & Bibiloni, la primera formació illenca en reivindicar estils com el bluegrass. Arxiu: Sandro Fantini.





Imatge promocional del grup Flamers, a maig de 1975. A la seva primera formació hi trobem a Jaume Cabaneres (veu) Joan Campomar (guitarra, saxo), Jordi Pasqual (baix) i Miquel Cifre (bateria). “Haviem deixat de connectar amb el món dels Beatles i fèiem versions de Roxy Music, Billy Joel, alguna dels Rolling Stones”, explicava el seu baixista. Arxiu Jordi Pasqual.



L'històric I Musical Mallorca '75: 17, 18 i 19 d'abril de 1975. Imatges extretes d'Última Hora.

10. Bibliografia, fonts i documentació.

- **Bibliografia.**

- Abella, Rafael (1996): *La vida cotidiana bajo el régimen de Franco*. Ed. Temas de Hoy. Madrid.
- Alba, Pep (2008): “Pregó de les festes de Sant Joan”, dins *Revista Cala Millor*, núm. 266 (juny). Cala Millor.
- Amengual Gomila, Bartomeu (1986): “Gerard Mates, pintor”, dins *Revista Inca*, núm. 5. Inca.
- Aragüez Rubio, Carlos (2006): “La Nova Cançó catalana: gènesis, desenvolupament i transcendència de un fenomen cultural en el segon franquisme” dins *Pasado y Memoria. Revista de Historia Contemporánea*, núm. 5.
- Arbona, Onofre: “Entrevista a Antoni Martorell i Miralles” dins *Bona Pau*, núm. 394, 1985.
- Barceló Pons, Alfons (1960): “El auge turístic de Mallorca”, dins *Boletín de la Cámara de Comercio, Industria y Navegación*, núm. 629. Palma.
- Barceló Pons, Bartomeu (1970): *Evolució recent i estructura actual de la població en les Illes Balears*. Ed. Instituto de Estudios Ibicencos Patronato José M^a Quadrado. Ibiza.
- Barceló Pons, Bartomeu (1973): “Mallorca en la dècada 1960-1970”, dins *Banco de Crédito Balear: Primer centenario (1872-1972)*. Banco de Crédito Balear. Palma.
- Barceló Pons, Bartomeu (1992): “Turisme i medi ambient”, dins *Homenaje a Juan Nadal (Anuario 1989)*. Ed. Asociación Hispano-Helénica. Atenes.
- Berman, Garry (2008): *We're goin' to see the Beatles: an oral history of Beatlemania*. Ed. Santa Mónica Press. Santa Mónica (California).
- Buades i Juan, Josep Maria (2001): *Intel·lectuals i producció cultural a Mallorca durant el franquisme (1969-1975)*. Ed. Cort. Palma.
- Caballero, Óscar (1977): *El sexo del franquismo*. Ed. Cambio 16. Madrid.
- Cantalapiedra, Ricardo (1973): *Música pop y juventud*. Publicaciones ICCE. Madrid.
- Canyelles, Bartomeu; Vidal, Francisca (1977): *L'oposició antifrancista a les Illes*. Ed. Moll. Palma.
- Capellà, Llorenç (1999): *La Mallorca del clavell*. Ed. Di7, Binissalem.
- Cardona, Gabriel; Losada, Juan Carlos (2009): *La invasión de las suecas*. Ed. Ariel. Madrid.
- Castillo Castillo, José (1968): “Los jóvenes y la sociedad de consumo”, dins *Revista del Instituto de la Juventud*, núm. 20.
- Claudín, Víctor (1981): *Canción de autor en España*. Ed. Júcar. Madrid.
- DDAA (1993): *100 años de Última Hora*. Vol. 1 i 2. Ed. Hora Nova. Palma.

- DDAA (1989): *Elements de la societat pre-turística mallorquina*. Ed. Govern Balear, Conselleria de Cultura, Educació i Esports. Palma.
- DDAA (2009): *La música i el seu reflex en la societat*. Idees per la música, núm. 4. Ed. Indigestió Musical SL. Barcelona.
- DDAA (2006): *El franquismo, año a año*. 36 volums. Ed. Biblioteca El Mundo. Madrid.
- DDAA (2000): *El segle XX a les Illes Balears. Estudis i cronologia*. Ed. Cort. Palma.
- DDAA: Gran Enciclopèdia Catalana. 25 volums. Ed. Enciclopèdia Catalana S.A., Barcelona, 1969-2001.
- DDAA: Gran Enciclopèdia de Mallorca, 23 volums. Ed. Promomallorca, Palma, 1988-2004.
- DDAA (1977): *La cultura española durante el franquismo*. Ed. Mensajero, Bilbao.
- DDAA: (2008) *Mediadores recreativos y drogas*. Ed. IREFREA. Palma.
- DDAA (1994): *Turisme, societat i economia a les Balears*. Ed. Fundació Emili Darder. Palma.
- Davies, Hunter (2002): *The Beatles*. Ed. B Ediciones. Barcelona.
- Delgado Reina, Matilde (1994): “Radio i televisió a Mallorca des d’una perspectiva històrica”, dins *XII Jornades d’Estudis Locals. Premsa, Ràdio i Televisió des d’una perspectiva històrica*. Ed. IdEB. Palma.
- Delgado Reina, Matilde (1996): *Història de la Ràdio a Mallorca: 1933-1994*. Ed. El Tall. Palma.
- Díaz, Joaquín; Iñigo, José M^a (1975): *Música pop, música folk*. Col·lecció Biblioteca Cultural RTVE, vol. 14. Ed. Planeta. Barcelona.
- Domínguez, Salvador (2002): *Bienvenido, Mr. Rock: Los primeros grupos hispanos (1957-1975)*. Ed. SGAE Ediciones y Publicaciones. Madrid.
- Fabuel, Vicente (2004): “El underground de los setenta”, dins *Rockdelux*, núm. 223. Madrid.
- Feixa, Carles (1991): “Ballar sota el franquisme”, dins *Música, ball i cant en els moviments socials*. Revista *Acàcia* (Papers del Centre per a la Investigació dels Moviments Socials), núm. 2. Ed. Universitat de Barcelona Publicacions. Barcelona.
- Fernández de Castro, Ignacio; Goytre, Antonio (1974): *Clases sociales en España en el umbral de los años 70*. Ed. Siglo XXI. Madrid.
- Ferrer Massanet, Rafel (1967): *Los 5 del Este en Inglaterra*. Monografies de Manacor, Vol. 2. Ed. Revista de Manacor. Manacor.
- Frontera, Guillem (1970): *Rera els turons del record*. Ed. El Balanci. Barcelona.
- Gámez, Carlos (2009): *Al vent: Crònica de la Nova Cançó*. Ed. Publicacions de la Universitat de València. València.
- Garau, Víctor (1975): *Evolució econòmica 1974 a les Balears*. Ed. Banca Catalana Caixa d’Estalvis i Mont de Pietat de les Balears. Barcelona.

- García-Soler, Jordi (1996): *Crònica apassionada de la Nova Cançó. Vint anys després*. Ed. Flor del Vent, Barcelona.
- González Collantes, Carla (2008): *Una llengua musicada*. Ed. Documenta Balear. Palma.
- González Lucini, Fernando (1998): *Crònica cantada de los silencios rotos: voces y canciones de autor (1963-1997)*. Ed. Alianza Editorial. Madrid
- Huguet, Damià (1996): *Les fites netes*. Ed. Moll, Palma.
- Irlés, Gerardo (1997): *¡Sólo para fans! La música ye-yé y pop española de los años 60*. Ed. Alianza Editorial. Madrid.
- Kaiser, Rolf-Ulrich (1974): *El mundo de la música pop*. Ed. Barral Editores. Barcelona.
- López Chaurri, Fernando (2005): “The Hollies en España” a *Efe Eme*, núm. 71.
- Lancina, Pepe (2007): “Els Nivram, primera banda de beat-garage a Granollers”, a *Foragitats*, núm. 5. Barcelona.
- Manresa, Joan (1987): *25 anys de Nova Cançó a Mallorca*. Ed. Ajuntament de Palma. Palma.
- Manresa, Joan (1992): *Maria del Mar Bonet*. Ed. La Magrana. Barcelona.
- Manrique, Diego A: “Los discos prohibidos del franquismo”, dins *El Mundo*, 22 de gener de 2012.
- Martorell Rodríguez, Manel (2011): *Toni Roig, un trobador del segle XXI*. Ed. Lleonard Muntaner. Palma.
- Matamalas, Tomeu (2012): *Paradise of Love: crònica d'una època*. Ed. Món de Llibres, Manacor.
- Matas, Joan Josep (Ed.) (2009): *Ràdio Popular de Mallorca (1959-2009)*. Ed. Lleonard Muntaner. Palma.
- Mas i Vives, Joan (Ed.) (2003): *Diccionari del teatre a les Illes Balears*. Ed. Lleonard Muntaner i Publicacions de l'Abadia de Montserrat. Palma.
- Merino, Fernando (1996): *Cabello de Ángel: el pop-rock en Baleares (1977-1996)*. Ed. Bitzoc. Palma.
- Mestre, Bartomeu (2010): *Balada d'en Guillem d'Efak*. Ed. Documenta Balear, Palma.
- Mestre, Bartomeu (1987): *Crònica de la Nova Cançó*. Col·lecció Annals. Ed. Universitat de les Illes Balears. Palma.
- Mir Marquès, Antoni; Capriles González, Irina (2011): “David Mateo Oliver Sancho”, dins *XII Jornades d'Estudis Locals*. Ed. Ajuntament d'Inca. Inca.
- Moncada, Alberto (1995): *España americanizada*. Ed. Temas de Hoy. Madrid.
- Monleón, José (1965): “Mallorca, además del turismo” dins *Triunfo*, núm. 69.
- Morlà, Toni (2011): *Memòries d'un brusquer: diccionari dels anys 60 i 70*. Ed. Clayton's Book S.L. Palma.
- Otaola González, Paloma (2012): “Emancipación femenina y música pop en los años 60”, dins *Sineris, Revista de Musicología*, núm. 5.

- Palomino, Ángel (1974): *Carta abierta a una sueca*. Ed. Ediciones 99. Madrid.
- Porter i Moix, Josep (1987): *La historia de la Cançó*. Ed. Generalitat de Catalunya. Barcelona.
- Quintana, Alberto (1974): “Espacio y sociedad en Mallorca” dins *Trabajos de Geografía* (separata de la revista *Mayurqa*), núm. 22, vol. XII. Palma.
- Rey, Juan (1962): *Desviaciones del espíritu moderno*. Folletos Id y Enseñad. Ed. Sal Terrae. Santander.
- Serra i Busquets, Sebastià (2011): *Els elements de canvi a la Mallorca del segle XX*. Ed. Cort. Palma.
- Serra i Busquets, Sebastià (2003): *Projectes modernitzadors a Mallorca*. Ed. El Far. Palma.
- Solá, José (1964): *Para ser puro y feliz...* Folletos Id y Enseñad. Ed. Sal Terrae. Santander.
- Pack, Sasha D. (2006): *Tourism and dictatorship: Europe's peaceful invasion of Franco's Spain*. Ed. Palgrave MacMillan. New York
- Pardo, José Ramón (1983): *La música pop*. Ed. Salvat Editoriales. Barcelona.
- Payeras Femenias, Miquel (1999): *Les utopies esvaïdes: Crònica política de la transició democràtica a les Balears, 1974-1978*. Ed. Cort. Palma.
- Payeras Femenias, Miquel (Ed) (1995): *Memòria viva: Mallorca des de la mort de Franco fins avui (1975-1995)*. Ed. Grup Serra. Palma.
- Picornell Bauzà, Climent; Sastre Albertí, Francesc; Serra Busquets, Sebastià (Dir.) (2002): *Turisme i societat a les Illes Balears*. Vol. 1. Ed. Govern de les Illes Balears. Palma.
- Pujals i Mas, Margalida (2002): *Oci als seixanta: música, cançó i sales de festa*. Ed. Cort. Palma.
- Sheff, David (1981): “Playboy Interview: John Lennon and Yoko Ono”, dins *Playboy*, núm. gener.
- Smith, Valene L. (Ed) (1977): *Hosts and guests: the antropology of tourism*. Ed. University Of Pennsylvania Press. Philadelphia.
- Soldevila, Llorenç (1993): *Nova Cançó (1958-1987): trenta anys d'un fenomen cultural modern*. Ed. Universitat Autònoma de Barcelona. Barcelona.
- Soler, Miguel (1998): *Ayer, cuando éramos jóvenes*. Ed. Ingrama. Inca.
- Trias Mercant, Sebastià (1967): “Apuntes para una clasificación de grupos juveniles”, dins *Revista del Instituto de la Juventud*, núm. 13. Madrid.
- Trias Mercant, Sebastià (1966): “Impactos del turismo en la juventud actual”, dins *Revista del Instituto de la Juventud*, núm. 7. Madrid.
- Torres, Alberto (1962): *De guateque*. Folletos Id y Enseñad. Ed. Sal Terrae. Santander.
- Torres, Alberto (1961): *Juventud de España*. Folletos Id y Enseñad. Ed. Sal Terrae. Santander.

- Townson, Nigel (Ed.) (2009): *España en cambio*. Ed. Siglo XX. Madrid.
- Vallés, Matías (Ed.) (2001): *Mallorca, siglo XX: un destino obligado*. Ed. Editora Balear. Palma.
- Valls, Manuel (1971): *La música en el món d'avui i altres assaigs*. Ed. Moll. Palma.
- Vázquez Montalbán, Manuel (1968): *Antología de la Nova Cançó catalana*. Ed. Ediciones de Cultura Popular. Barcelona.
- Vicens, Francesc (2012): *Paradise of Love o L'illa Imaginada*. Ed. Documenta Balear. Palma.
- Vilanova, Jaume (2012): “Amigos, els pares desconeguts”, a la plana web www.40putes.com [en xarxa]. <<http://www.40putes.com/2012/06/25/amigos-els-pares-desconeguts/>> [consulta: 6 de juliol de 2012].
- Villena, Luis Antonio (1975): *La revolución cultural (Desafío de una juventud)*. Col·lecció Biblioteca Cultural RTVE, Vol. 4. Ed. Planeta. Barcelona.
- Vives Reus, Antoni (2005): *Historia del Fomento del Turismo de Mallorca (1905-2005)*. Ed. Foment del Turisme de Mallorca. Palma.

- **Fonts**

- a) **Publicacions periòdiques**

Baleares (1960-1975)

Brisas (1987-2012)

Cort (1950-1975)

Diario de Mallorca (1960-1975)

Última Hora (1955-1975)

- b) **Fonts orals**

- Alba, Pep (20/05/2011). Músic.
- Allen, Daavid (28/09/2012). Músic.
- Aller, Miguel (05/03/2011). Empresari discogràfic.
- Aller, Miguel – Fill (05/03/2011). Empresari.
- Arés, Toni (07/08/2011). Músic.
- Azorin, Nino (02/08/2011). Músic.
- Bauzà, Joan (08/09/2011). Músic.
- Bibiloni, Joan (01/04/2011). Músic.
- Busquets, Honorat (04/05/2011). Músic.

- Colomar, Toni (02/06/2011). Músic.
- Daviu, Rita (04/05/2011). Empresària.
- Estaràs, Tomeu (02/08/2011). Músic.
- Fantini, Sandro (13/09/2011). Màner musical, promotor i empresari.
- Felani, Antoni (07/04/2011). Músic.
- Genovard, Bartomeu (07/08/2011). Músic.
- Grau, Joan (18/03/2011). Músic.
- Marí, Manolo (01/06/2011). Músic.
- Matamalas, Tomeu (09/03/2011). Músic i escriptor.
- Nebot, Serafi (01/03/2011). Músic.
- Nova, Mari (25/09/2012). Presidenta de club de fans.
- Obrador, Antoni (29/09/2011). Músic.
- Obrador, Pere (27/09/2011). Músic.
- Ortega, Agustín (06/07/2011). Músic.
- Pando, Jordi L. (29/09/2011). Músic.
- Pasqual, Jordi (08/09/2011). Músic.
- Parets, Joan (12/01/2012). Eclesiàstic.
- Penya, Tomeu (24/11/2011). Músic.
- Plaja, Sebastià (25/10/2011). Músic.
- Pieras, Miquel (18/05/2011). Músic.
- Pomar, Armando (14/02/2011). Periodista.
- San Eugenio, Lucio (18/02/2011). Músic.
- Sbert, Joan (18/03/2011). Músic.
- Salom, Jaume (29/11/2011). Músic.
- Sánchez, Paco (04/04/2011). Músic.
- Sánchez, Tomás (04/08/2011). Músic.
- Sancho, Miquel Àngel (11/03/2011). Empresari discogràfic.
- Sierra, Luís de la (06/06/2011). Músic.
- Siquier, Pau (20/10/2011). Músic.
- Soler, Miguel (18/02/2011). Locutor de ràdio.
- Sureda, Jaume (02/03/2011). Músic.
- Tugores, Toni (08/02/2011). Músic.
- Villalonga, Miquel (19/04/2011). Músic.
- Villalonga 'Vilo', Miquel (12/09/2012). Discjòquei.

- Vives, Miquel (01/06/2011). Locutor de ràdio.

c) Arxius oficials

- Arxiu del So i de la Imatge (ASIM) – Consell de Mallorca

d) Arxius personals

- Alba, Pep. Músic.
- Aller, Miguel. Empresari.
- Bauzà, Joan. Músic.
- Busquets, Honorat. Músic.
- Colomar, Toni. Músic.
- Fantini, Sandro. Mánager musical, promotor i empresari.
- Matamalas, Tomeu. Músic i escriptor.
- Milán, Manuel Ángel. Músic.
- Parets, Joan. Eclesiàstic.
- Pasqual, Jordi. Músic.
- San Eugenio, Lucio. Músic.
- Sbert, Joan. Músic.
- de la Sierra, Luís. Músic.
- Siquier, Pau. Músic.
- Sureda, Jaume. Músic.
- Villalonga, Miquel ('Vilo'). Discjòquei.
- Vives, Miquel. Locutor de ràdio.

e) Filmografia

Aguirre, Javier (1969): *Una vez al año ser hippy no hace daño*.

Bianchi, Giorgio (1960): *Brevi amori a Palma di Majorca*.

Bosch, Juan(1962): *Bahía de Palma*

Munar, S. (Dir) (2010): *Cançons d'una illa*. Palma: Govern de les Illes Balears i Obra Cultural Balear, capítols 1 a 5.

Turtós, Jordi (Dir) (2008): *Les Illes escollides: un viatge cap a la llibertat*. Programa *Sputnik* (C33).

Saenz de Heredia, José Luís (1967): *Pero... ¿En qué país vivimos?*

Yagüe, Jesús (1965): *Megatón ye-yé*

f) Programes de ràdio

Asuntos Propios (RNE). Emès el dia 11 d'abril de 2011.

Fang i Distorsió (Ràdio Marratxí). Emès el dia 27 de gener de 2012.

La Madeja (RNE). Emès el 27 de juny de 2008.

Melodies deluxe (Ràdio Marratxí). Emès el 25 de juliol de 2012.

g) Discografia¹²⁹²

Amigos (1972): *Amigos*. Hispavox. Núm. ref: HHS 11-224.

Beta, Los (1968): *Grandes éxitos*. Sonoplay. Núm. ref: M-18037.

Bonet, Joan Ramon (1965): *Joan Ramon Bonet canta les seves cançons*. Edigsa. Núm. ref: CM90.

Bonet, Maria del Mar (1967): *Cançons de Menorca*. Concèntric, Núm. Ref: 6042-UC.

Bonet, Maria del Mar (1968): *Què volen aquesta gent?* Concèntric. Núm. ref: 6067-UC.

Bonet, Pere (2000): *Bonet de San Pedro (1941-1945) – Vol. I*. Gardenia-Ventura. Núm. ref: GV5716.

Cinco del Este, Los (1967): *Grandes éxitos*. EMI-Odeón. Núm. ref: LREG-8008.

DDAA (1978): *Dies i hores de la Nova Cançó*. Edigsa. Núm. Ref: CM-441

DDAA (2006): *Centro de la Guitarra: from Bach to Blues*. Autoedició.

DDAA (1967): *IV Festival Internacional de la Canción de Mallorca*. Belter. Núm. ref: 22.098.

DDAA (1966): *El mundo canta a Mallorca: III Festival Internacional de la Canción de Mallorca*. Belter. Núm. ref: 22.023.

DDAA (2005): *Una historia del pop y el rock en España*. Ed. RTVE Música. Núm. ref: 21027.

Efak, Guillem d' (1965): *Blues*. Concèntric. Núm. Ref: 6002-XC.

Efak, Guillem d' (1964): *Veu de Mallorca*. Concèntric. Núm. Ref: 6001 XC.

Euterpe (1975): *Paisaje, camino y canción*. Estel. Núm. Ref: HHS 11-282.

Javaloyas, Los (1998): *¡Todos sus singles en EMI! (1966-1972)*. Ramalama Music. Núm. ref: RC50682.

¹²⁹² Nota: L'elaboració d'aquest apartat discogràfic dintre de les fonts no pretén ser un recull exhaustiu de títols discogràfics sobre la matèria estudiada; únicament s'han inclòs les referències que, independentment de la seva tipologia (LP, CD, EP, single), inclouen informació a la seva contraportada, interior o *insert* que s'hagi pogut utilitzar a la present investigació. A *Paradise of Love*, de Francesc Vicens (Ed. Documenta Balear, 2012) s'hi localitza un extens recull discogràfic, òptim per a tots aquells investigadors que vulguin aprofundir dintre del món de l'edició discogràfica a les Illes Balears als anys seixanta.

- Javaloyas, Los (2000): *Sus primeros EP's en EMI (1964-1966)*. Ramalama Music. Núm. ref: RC51962.
- Lladó, Miquela (1967): *Miquelina Lladó*. Edigsa. Núm. ref: CM181.
- Lonn (Lucio San Eugenio) (1965): *II Festival Internacional de la Canción de Mallorca*. Fonal. Núm. ref: N-C.
- Matas, Gerard (1968): *En Mates*. Edigsa. Núm. ref: 60778UG.
- Raimon (1964): *Al vent*. Edigsa. Núm. ref: CM62.
- Santamaria, Lorenzo (2004): *¡Todos sus singles en EMI! (1971-1979)*. Ramalama Music. Núm. ref: RC50552.
- Z-66 (1970): *Lo mejor de los Z-66*. EMI-Odeón. Núm. ref: J048-20-083.
- Valldemossa, Los (1967): *Grandes éxitos*. Phillips. Núm. ref: 438.174.
- Valldemosa, Los (1970): *Fiesta con Los Valldemossa*. Belter. Núm. ref: 22.433.

