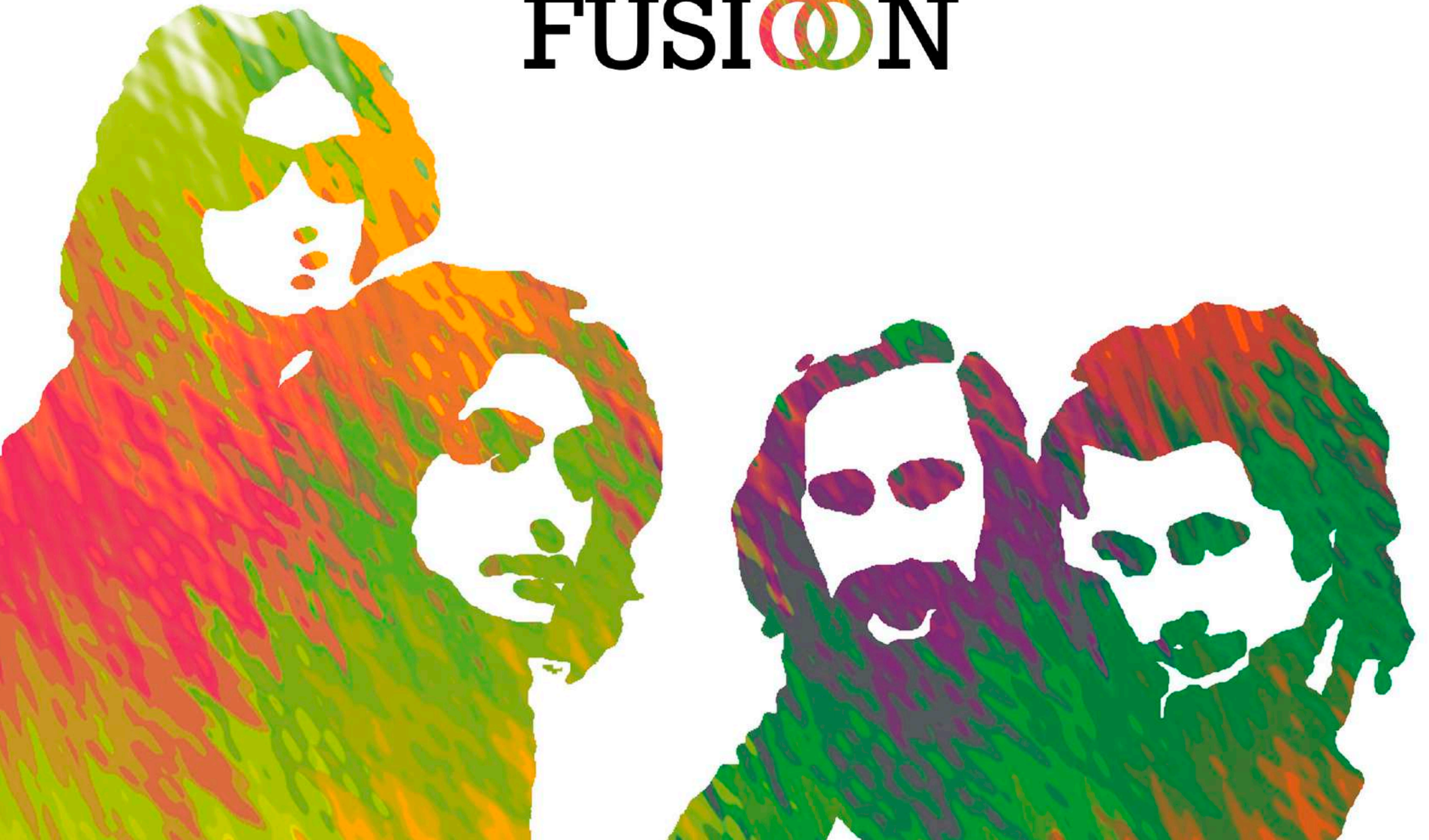


# Ressons de **FUSI****ON**



# Ressons de FUSIION

Del 28 de gener al 13 de març de 2022

## Centre Cultural el Casino

Passeig de Pere III, 27, baixos, 08242 Manresa

Horari: de dimarts a diumenge i festius de 17.30 a 20.30 h

[www.manresacultura.cat](http://www.manresacultura.cat) / [www.facebook.com/centreculturalelcasino](https://www.facebook.com/centreculturalelcasino)

Organitzen:



Amb el suport de:



Fusioon va ser com un meteorit. Va brillar per un breu temps en l'escena de la música progressiva a Catalunya i en la resta del territori espanyol durant la primera meitat dels anys setanta. Hi ha tres paraules que poden resumir la seva proposta artística: Música, Modernitat i Manresa. Són més que simples paraules, són els eixos vertebradors de tota la seva experiència: una dedicació absoluta a la música entesa com a manera de viure; un anhel de modernitat expressiva en connexió amb les tendències musicals i vitals de l'època; un lligam personal i profund amb Manresa, la seva gent i la seva identitat. Cinquanta anys després ha arribat el moment de capbussar-se en l'experiència artística dels quatre manresans de Fusioon i en la seva herència musical i artística que podem resseguir i apreciar fins avui en dia.





Manresa als anys setanta: quartet de flautes dolces, 1973 (Villaplana); nous gronxadors de Sant Pau, març del 1973 (Manolo Sánchez); llibreria Símbol, Sant Jordi (Quintana)





Context internacional: París, maig del 1968; discurs de Pau Casals a l'ONU, 24 d'octubre del 1971

# La cultura a Manresa durant els anys 1970

*Àngels Fusté Gamisans*

Manresa, igual que altres ciutats del país, viu, durant els anys 1970, amb la inquietud d'aconseguir cotes majors de llibertat en tots els sentits. En aquells anys, molts joves s'emmirallen en les maneres de fer d'altres societats veïnes que vivien en democràcia i, sovint, utilitzen l'art per reivindicar-les: adopten noves causes com l'amor lliure, l'ecologia, l'espiritualitat o l'objecció de consciència; recuperen festes i tradicions populars i renoven la música (amb el folk, la música progressiva o la música laietana) i també el teatre, a partir del treball de les companyies independents. Aquest desig de llibertat es dona en un context de repressió de la dissidència política i sovint ha de fer front a la censura, les multes, les detencions o el judicis.

Miraré de fer un repàs del que passava a Manresa, des del punt de vista cultural, a partir de quatre eixos:

1. La democratització de la cultura
2. La voluntat de renovació cultural i la seva convivència amb d'altres de llarga tradició a la ciutat.
3. La recuperació de la llengua i de la cultura pròpies
4. Les iniciatives singulars, pròpies de Manresa

## **La democratització de la cultura**

Durant els anys 70 del segle XX, una part del teixit cultural de la ciutat entenia la cultura com una eina de democratització. Fer cultura era, també, fer política. La cultura era una manera de desvetllar consciència social.

A Manresa, en aquells moments, es gesta el **Secretariat d'entitats**, que va tenir una vida efímera però molt reeixida (1975-77), impulsat per Òmnium Cultural. Va significar un punt de trobada i coordinació de la difusió de les activitats culturals que organitzava el teixit associatiu de la ciutat. Va néixer amb motiu de la celebració del 500 aniversari del primer llibre imprès en català.

Més enllà de la coordinació entre associacions, també va promoure reivindicacions que donen compte de molts dels neguits de l'època: la normalització de la presència del català a l'escola i a la vida pública, la recuperació de referents culturals propis, amb la demanda d'un monument en homenatge a Pau Casals, o la reivindicació d'espais per a la cultura (reobertura del Museu, adquisició del Casino). També van fer una recollida de signatures a favor de l'amnistia.

Una de les seves principals realitzacions va ser el **Cicle de cultura manresana** (1976), un programa d'activitats adreçat a prendre el pols de la situació cultural de la ciutat després de la dictadura franquista. S'hi va parlar de la situació de l'ensenyament, des de la primera infància fins a la universitat; de col·lectius com els joves o les dones; de la salut del català; d'arts plàstiques, teatre i literatura; del fet sardanístic; del moviment associatiu. També va incloure diferents activitats culturals: concerts, exposicions o recitals de poesia. Va ser un preludi del Congrés de Cultura Catalana, impulsat pel Col·legi d'Advocats de Barcelona, el 1977, i que va contribuir a l'èxit de convocatòria de la manifestació de l'11 de setembre d'aquell any.

En la democratització de la cultura, van tenir un paper important, les **associacions de veïns**, que es van gestar durant aquells primers anys 1970. Si bé els seus objectius i les seves activitats es van centrar sobretot en la reivindicació de millores de caire urbanístic i de serveis bàsics, també van dur a terme una tasca important de dinamització sociocultural, amb la programació de conferències, cursets, colònies infantils i, especialment, festes populars.

Finalment, en aquest apartat sobre l'accés de la cultura a la població cal recordar que **l'escultura urbana** s'havia descuidat molt durant el Franquisme, la qual cosa es traduïa, juntament amb un urbanisme poc endreçat regulat per normes desfasades, en un espai públic de mala qualitat i poc agraït estèticament. A principis dels anys 70, la ciutat només comptava amb el bust d'Anselm Clavé, el monument a la Sardana (instal·lat els anys 60 amb motiu de la proclamació de Manresa com a Ciutat Pubilla de la Sardana) i el monòlit de la plaça de la Reforma commemoratiu de la victòria franquista. Durant els anys 70s, la incorporació d'escultures va ser una manera de millorar l'espai públic i d'apropar l'art a la població: *Pau Casals* de Josep Barés (1976) al Parc de Puigterrà, *La Ben Plantada* de Josep Clarà (1977) a la plaça de la Bonavista, *Séquia* de Jordi Garcia (1977) al Parc de l'Agulla o les *Quatre barres* de Subirachs (1979) al barri de La Balconada.

### **La convivència entre tradició i renovació cultural**

Velles entitats celebren els aniversaris que les consoliden i, al mateix temps, en neixen de noves amb voluntat d'aportar maneres renovades de fer, de veure i de viure la cultura.

Durant els anys 70s, Manresa comptava amb un teixit cultural vinculat a la **música** important. El moviment coral tenia una gran implantació a la ciutat, d'entre el qual destacava l'Orfeó Manresà, que el 1977 celebrava el seu 75è aniversari. Cal destacar que, en conjunt, el moviment coral ofereix un espai important de socialització i enriquiment humà a través del cant, especialment els que treballen amb grups d'infants i joves.

Altres iniciatives destacables en l'àmbit de la música van ser, d'una banda, Joventuts Musicals que, durant els anys 70, va convertir-se en una de les entitats més dinàmiques en l'àmbit de la programació, i, de l'altra, l'Obrador Instrumental (nascut el 1976), un referent en la vida orquestral i musical de la ciutat (va fer 133 concerts, escampats per tot el país i les illes, sols o en col·laboració amb solistes, diverses corals i altres orquestres).

Pel que fa al **teatre**, els grups amateurs van mantenir el fil conductor amb la tradició teatral catalana. D'aquests grups sorgirien molts dels professionals que integrarien el teatre independent durant els anys de la Transició. En destaquen dues iniciatives: el grup Art Viu (del 1964 al 1969) i el Col·lectiu d'Actors Manresans (a partir del 1977).

El **grup Art Viu** va ser un col·lectiu que, amb el teatre com a excusa, duia a terme acció cívica, cultural i artística, amb un intens compromís polític dels seus membres. Va actuar sota l'aixopluc del Cercle Artístic de Manresa, si bé sempre va gaudir de total autonomia. Va introduir nous plantejaments a l'hora de fer teatre, sota la direcció de Lluís Calderer i va representar obres d'autors prohibits pel règim franquista com Ionescu, Bertolt Brecht, Jean-Paul Sartre, Txékhov, Salvador Espriu o García Lorca. Va fomentar la integració d'artistes d'altres disciplines en la producció de l'obra, ja fos en l'elaboració de l'escenografia, en el grafisme dels programes de mà o en la composició de les obres musicals.

Uns anys després, el sorgiment del Col·lectiu d'Actors Manresans, liderat per Agustí Soler Mas dona continuïtat a la voluntat de renovar el teatre amateur: ja no es tractava d'estrenar una obra cada setmana i de dependre d'un apuntador per recordar el text, sinó d'entendre el teatre com un procés creatiu que requereix temps.

Pel que fa al **cinema i la fotografia**, cal subratllar el paper del Centre Excursionista de la Comarca del Bages com a embrió de dues iniciatives interessants. D'una banda la seva secció del **Film Club** va tenir una intensa activitat durant els anys 70s. Va destacar, sobretot, per l'organització del **concurs del Rotlle**, de transcendència estatal. El certamen es va començar a celebrar el 1960 i estava inspirat en els concursos de pintura

ràpida. Calia fer una pel·lícula de 3 minuts i mig de durada i la filmació no es podia muntar: els artistes lliuraven el rotlle sense revelar-lo ni haver comprovat com havia quedat. Exigia un alt grau de planificació abans de començar a rodar plànols i seqüències. Era un plantejament original que va tenir moltes rèpliques en altres llocs de l'estat, durant aquells anys. D'altra banda, també com una escissió de la secció de fotografia del Centre Excursionista de la Comarca del Bages, el 1976, va néixer **FotoArt Manresa**.

La **cultura tradicional** comptava amb entitats de llarga tradició. Els esbarts, les colles sardanistes i els col·lectius que procuraven la difusió de la sardana vivien un moment dolç. És destacable l'activitat de l'**Esbart Manresà**, que consolida la seva relació amb l'Esbart de Perpinyà i que comença a fer actuacions no només dins del país sinó també fora. Per altra part, el Casal Cultural de Dansaires Manresans, nascut als anys 50 com una escissió de l'anterior, celebra el 30è aniversari amb una actuació al Palau de la Música Catalana, el 1977.

La sardana compta amb diferents iniciatives que la promocionen a la ciutat: grups que conreen la sardana de competició, com Dintre el Bosc, o l'organització de ballades i concerts com el Foment de la Sardana. A finals dels anys 70, el grup sardanista Nova Crida neix amb la voluntat de garantir la presencial quinzenal de ballades al carrer.

### **La recuperació de la llengua i la cultura catalanes**

La defensa de la llengua catalana no significava només fer les coses en català, també comportava l'adopció d'un contingut propi, una concepció particular del món i de la cultura. **Òmnium Cultural** hi té un paper decisiu amb diferents iniciatives: els **cursos de català**, a partir de 1972, que aviat es van completar amb cursos d'història o literatura catalanes; la **campanya "Català al carrer"**, impulsada juntament amb associacions de veïns i altres entitats culturals de la ciutat, va servir per reclamar la catalanització dels noms dels carrers o la recuperació de la denominació d'aquells que havien estat canviats durant el Franquisme; o la **campanya "Català a l'escola"**, comptava amb el suport d'altres entitats i associacions i el seu objectiu era que totes les escoles oferissin classes de català d'assistència voluntària. Va permetre introduir els primers professors de català a les escoles, bo i comptant amb la complicitat de les incipients associacions de pares i mares. A partir del 1975, l'Ajuntament hi va començar a col·laborar econòmicament fins que l'ensenyament del català es va incorporar oficialment als currículums escolars.

En la intersecció entre **educació i cultura**, també veuen la llum diferents iniciatives dirigides a promoure l'ús del català. Algunes d'elles s'encadenen i s'interrelacionen i compten amb els mateixos promotors al capdavant. El 1970, neix l'**Escola Flama**, com un centre educatiu privat impulsat per un grup de famílies i mestres amb voluntat d'impulsar una iniciativa de renovació pedagògica a la ciutat. Es defineix com a una escola activa, democràtica i catalana.

En aquesta mateixa línia de renovació pedagògica neix, el 1976, l'**Esclat**, el centre de pedagogia musical activa a iniciativa de Josep Padró i Onofre Boqué. Introdueix un nou concepte pel que fa a l'ensenyament musical a partir de l'obra de Carl Orff. L'Esclat va ser, també, l'embrió d'**altres iniciatives musicals** molt interessants: La Big Band que va sortir del seu taller de jazz; El quartet de flautes dolces; o El Col·lectiu Faristol (col·laboració entre l'Esclat i Rialles), que va impulsar la producció d'un musical infantil per explicar la història del jazz en conte)

El **moviment Rialles** va presentar-se a la ciutat la tardor de 1977 amb la projecció de La Ventafocs la primera pel·lícula per a nois i noies doblada al



català. El moviment havia nascut el 1972, a l'aixopluc de la delegació de l'Òmnium Cultural a Terrassa i es va estendre ràpidament a diferents ciutats del país. El seu objectiu era oferir una programació estable d'espectacles en català per a infants i joves.

A les comarques centrals, neixen durant aquells anys diferents **grups de folk** com els: Els esquiroles (1969), Coses (1972) o Els sis d'aquí (1978). Els Esquiroles cantaven cançons de compromís social, inicialment amb influències del folk nord-americà, si bé més endavant van anar adoptant un estil propi i elaborat. El grup Coses va ser un grup de cançó d'autor empeltat de folk rock. Van musicar textos de poetes, sobretot de Miquel Martí i Pol, Miquel Desclot i poemes anònims. Els Sis d'Aquí van començar fent de teloners dels Esquiroles bo i imitant el seu estil.

A l'inici dels anys 70, Manresa comptava, bàsicament, amb dos **mitjans de comunicació locals**, tots dos en castellà (o amb una presència molt residual del català): Gazeta de Manresa, periòdic que sortia quatre cops per setmana, i Ràdio Manresa, que amb divuit hores d'emissió diària es feia sentir per tota la Catalunya Central. La graella de Ràdio Manresa comptava, des del 1964, amb un programa, Aires de Catalunya, dedicat a la sardana, la Nova Cançó i, en general, a la cultura popular i musical catalana. Era una iniciativa de l'Agrupació Cultural del Bages (aleshores Agrupació Manresa de Folklore) i la seva ànima va ser Francesc Soler Mas. Al llarg dels anys 70, el panorama es va anar enriquint i, en acabar la dècada, ja comptava amb una presència molt més notable del català, amb Regió7 i Ràdio Llaborda.

### **Iniciatives singulars nascudes a Manresa**

Manresa va comptar, aquells anys, amb algunes iniciatives particular. En l'àmbit de la literatura, cal parlar de la **revista Faig**. El número 1 va sortir el dia de Sant Jordi de 1975. Inicialment, tenia vocació comarcal però ben aviat va convertir-se en un moviment de dinamització cultural en el terreny literari a més d'una revista amb projecció a tot Catalunya però també a les Illes i al País Valencià.

A cavall entre el teatre i la participació ciutadana, és destacable **La Innocentada**. Es tracta d'una obra de teatre propera al gènere de les varietats, original i inèdita cada any. Havia nascut el 1957 de la mà d'Agustí Soler i Mas, sota l'aixopluc de l'Agrupació Manresana de Folklore. Tot i que va néixer com una activitat pràcticament clandestina, durant els anys 70 ja s'havia consolidat com una activitat que combinava les arts escèniques amb la crítica local i la participació ciutadana.

Finalment, cal subratllar el paper que va tenir la **sala Loiola**, en la vida cultural dels anys 70 a Manresa. La seva construcció havia estat promoguda per les Congregacions Marianes, el 1960 i va ser possible gràcies a les aportacions de particulars. Durant tots aquells anys, la seva gestió va anar a càrrec de Josep M. Morros i Salvador Vicens.

En els anys 70s, la sala Loiola va esdevenir un espai per oferir una oferta cultural alternativa a l'oficial. Ho va ser clarament en l'àmbit del cinema. Les sessions de divendres al vespre de CineClub, de cinema infantil els dissabtes i de cinema familiar els diumenges eren l'única alternativa al monopoli de l'empresa Padró, propietària de tots els cinemes de la ciutat. També ho va ser en el del teatre, per donar presència a la ciutat a grups de teatre independent com ara Dagoll Dagom o Els Comediants o a obres prohibides posteriorment a Barcelona com *La Torna* d'Els Joglars. Pel que fa a la música, va acollir la majoria dels concerts de la Nova Cançó que es van programar a la ciutat durant aquells anys, a més de concerts de rock, entre els quals els de Fusioon.

Fusioon va fer el seu primer concert a Manresa a la sala Loiola, l'octubre de 1971. Se'ls va presentar com a triomfadors de les sales Tropical i Las Vegas, del festival hippy de Granollers i els reis de l'estiu a Eivissa. El 1976, Fusioon faria dues actuacions a la sala Loiola abans de dissoldre's.

## **Bibliografia - webgrafia**

Ajuntament de Manresa. *Jornades de cultura a Manresa*. 1982.

Ballús, Glòria. *La dansa. Materials per a la seva història*. Dins de la col·lecció El patrimoni festiu de Manresa. Farell editors, Ajuntament de Manresa i Esbart Manresà de l'Agrupació Cultural del Bages, 2009.

Clarena, Rosa, Closas, Joan, Comas, Francesc, Fusté, Àngels i Piqué, Joan. *Kursaal, el llibre (1927-2007)*. El Galliner, Ajuntament de Manresa i Angle Editorial, 2007.

Clarena, Rosa, Closas, Joan, Comas, Francesc, Fusté, Àngels i Morros, Joan. *Teatre Conservatori. 140 anys d'emocions*. Manresana d'Equipaments Escènics, Amics del Conservatori i Ajuntament de Manresa, 2019.

Fusté, Àngels, Grané, Jordi i Sardans, Jordi. *Història gràfica de Manresa. La Transició. (1975-1983) Volum I*. Editorial Parcir, 1995.

González, Felip i Sardans, Jordi. *Història gràfica de Manresa. La Transició (1975-1983). Volum II*. Ed. Parcir, 1997.

Web de Memòria.cat. <https://www.memoria.cat/> [darrera visita: 30 de setembre de 2021]

## **Agraïments**

Joan Morros, Joaquim Aloy, Francesc Comas, Manel Camp



Fotomuntatge fet amb imatges dels següents LPs:

Emerson Lake & Palmer, *ELP* (1970); Fusioon, *Fusioon 2* (1974); Genesis, *Nursery Cryme* (1971); Gentle Giant, *Octopus* (1972); Jethro Tull, *Living in the past* (1972); King Crimson, *In the court of the King Crimson* (1969); Traffic, *Shoot out at the fantasy factory* (1973); Yes, *Relayer* (1974)

## El rock progressiu als anys 1970: Orígens i protagonistes de Km. 0

Isaïes Albert Benavent

Potser per lògica causa geogràfica alguns coneixem de més a prop la importància del rock a Catalunya durant el tardofranquisme i transició democràtica. Però, com podem explicar l'eclosió de la música progressiva arreu del territori espanyol? Per saber-ho, hem de considerar diverses raons del panorama internacional de finals dels anys 60. En primer lloc, cal destacar l'hegemonia dels EUA i de l'àmbit anglosaxó en la comercialització de les seves músiques populars, fet que ens fa entendre el grau d'influència ja no sols a Espanya, sinó a nivell internacional. Ens trobem una cultura de l'espectacle consolidada a nivell industrial que en l'àmbit musical tenia potents precedents amb grans discogràfiques i escenes i circuits establerts. Per tant, junt amb l'estatus de potència econòmica, no és estrany veure que aquest model d'indústria és el que s'exportarà predominantment a la resta del món. En segon lloc, hem de parlar de la revolució tecnològica i el desenvolupament econòmic que es produeix ja des dels anys 50 y que poc a poc es va consolidant durant els 60. Entre altres coses, això afectarà a la difusió de la cultura popular a través dels dispositius de televisió i audició. La mercantilització de la cultura popular anglosaxona tindrà en aquest auge tecnològic una eina fonamental per executar la seva influència allà on pot arribar. Arribats a aquest punt, és clau parlar d'un tercer element que vertebrarà gran part del moviment progressista: els moviments juvenils. Als anys immediatament posteriors a la IIa Guerra Mundial es produeix un boom en la natalitat que tindrà importants conseqüències als Estats Units i tota la seva àrea d'influència. Trobem, per exemple, que en aquest país el 40% de la població era menor de 20 anys l'any 1964. Xifres semblants ens trobem també a Europa entre aquest 1964 i 1970.<sup>1</sup>

Aquesta alta natalitat provocarà als anys 60 un auge de la cultura juvenil i es farà evident en les revoltes estudiantils de finals de la dècada com el conegut Maig del 68. Cal dir que a la primera meitat de la dècada ja trobem casos com el *Free Speech Movement* o el *Civil Rights Movement*, fets que podrien haver tingut influència en les actituds preses pels joves del 1968. Amb aquesta actitud de trencament amb les generacions anteriors, trobem una joventut en aquest període que, tot i les normals diferències entre collectius i nacionalitats, presenta certs trets homogenis en la forma d'enfrontar-se als problemes socials del moment.

Afavorit per la seva mercantilització i la presència als mitjans des d'alguns anys anteriors, el rock acabarà esdevenint un llenguatge i expressió bàsica d'aquesta *contracultura* que s'estava generant. Així, la música d'aquests joves es deixarà entreveure també per mitjà de les altres arts i començarà a tenir una considerable visibilitat als mitjans de comunicació.

A causa d'aquesta predominança del rock com a símbol identitari, el gènere es desenvolupa i incorpora alguns trets que marquen diferències respecte del pop-rock que es venia fent anteriorment (rock & roll, beat, soul...). Sorgeix un important interès per les músiques tradicionals a dins de l'àmbit del rock, sobretot arrel de la cançó folk amb les referències de Dylan o Baez. Això comportarà que a cada territori sigui una constant la adaptació de peces o passatges tradicionals a les composicions progressistes, fet que tindrà una importantíssima presència a Espanya. D'altra banda, la incorporació de formes i recursos de les formes acadèmiques també tindrà un paper definitori en aquest moviment. Dels conservatoris i escoles de música sortiran molts joves músics que voldran expressar-se més enllà dels estàndards que havien estudiat i intentaran situar-se en aquesta ona dominada pel rock. Seran molts els grups i artistes que incorporaran aquest aspecte amb adaptacions d'obres, ús de formes i recursos típics d'avantguardes, clàssiques o barroques. El mateix ocorre des de la influència del jazz. Tot es desenvolupa, això si, sota els paràmetres i les estructures bàsiques del rock, com per exemple la instrumentació (sempre amb base de guitarra, baix, bateria i teclats) o la presència del compàs de 4/4. En aquest nou plantejament del gènere també és clau la experimentació amb noves tècniques, idea enllaçada amb el desenvolupament tecnològic esmentat anteriorment. La millora dels sintetitzadors i dels estudis d'enregistrament es faran evidents en moltes de les publicacions de



l'època. Estudis i instruments ja no seran solament un mitjà d'execució, sinó part activa també en el procés de composició per les possibilitats que oferiran.

Tots aquests canvis impliquen de forma evident un canvi estètic en el paradigma del pop-rock d'aquest període. Per això, des de la pròpia producció musical es replanteja la forma d'oferir-se a aquests públics joves immersos en la contracultura i l'underground. Això es mostrarà amb un nou rol de vital importància del format LP. Fonamentalment per tres motius.

- En relació a l'adopció de formes clàssiques, l'LP planteja la possibilitat d'oferir obres conceptuals, amb narratives i històries que s'articularen aprofitant les característiques del format.
- Aquesta conceptualització farà que les peces puguin tenir una durada totalment lliure i fora dels 3 minuts que habitualment es feien servir per sonar a les ràdios i comercialitzar els singles. Trobem, de fet, peces que ocuparan íntegrament els 20 minuts que aproximadament durava una cara del disc de vinil.
- La grandària física d'aquest format farà que portades, contraportades i interiors siguin un espai artístic en el qual desenvolupar també produccions pictòriques. En molts casos els propis músics les posaran en valor com a part de la conceptualització de l'obra.

Totes aquestes raons ja explicades ens fan pensar en el rock com un veritable fenomen de confluències, tant a nivell estètic com també socials o polítiques. Un articulador de les inquietuds dels joves del moment en confluència amb corrents filosòfiques i de pensament que també es manifestaran a través de la literatura i altres expressions particulars.

Mentrestant, Espanya viu un clima de relatiu aperturisme internacional amb el període conegut com *desarrollismo*, a partir del qual hi ha una millora de les relacions amb l'exterior i la industrialització promourà grans migracions de les zones rurals a les grans ciutats. Això farà que hi hagi un flux constant d'informació, tant des de l'estranger com el que es dona entre migrants interiors. Com passa amb altres aspectes, l'interès per les músiques anglosaxones creix gràcies a aquests contactes i a la difusió als mitjans, dels quals la radio tindrà una gran rellevància.<sup>2</sup> Comença a crear-se, doncs, una escena inspirada en la música surf, twist, rock and roll i beat. L'estètica d'aquesta última es deixarà entreveure fàcilment a través d'imitacions, adaptacions i lletres en anglès, a més de crear-se tot un conglomerat de grups amb el nom precedit de l'article *Los* (en clara referència a *The Beatles*, *The Shadows*, *The Beach Boys*...). D'això en seran un exemple Los Bravos, Los Sirex, Los Mustang o Los Brincos. Aquesta escena, que anirà acompanyada de tot el fenomen *ye-yé*, servirà també com a referència per als joves espanyols del moment. No obstant això, amb la influència del *hipisme*, la psicodèlia o el jazz, aquests estils s'aniran allunyant de les formes més canòniques i que quedaran una mica marginades al discurs institucional. L'escena hi era, però es mantindria en una esfera llunyana dels mitjans de comunicació de caire institucional, que prioritzaven la cançó melòdica o la música folkòrica. Malgrat tot, TVE incorporaria a la seva programació alguna actuació puntual com a símbol de modernitat del país. La psicodèlia i la música progressiva formarien l'anomenada *música progressiva* o moviment *underground*.

A la península, una de les principals vies per que tot això acabés agafant un important pes en la societat fou Sevilla i les seves proximitats. L'any 1953 el govern franquista arriba a un acord amb l'executiu dels Estats Units per la construcció de diverses bases militars al territori espanyol. A Andalusia s'establiran les corresponents infraestructures a Morón de la Frontera i Rota, a les quals acudiran de forma quasi forçada molts soldats nord-americans provinents del nou moviment *hippie* (cal recordar que aleshores el servei militar també era obligatori a l'armada dels EUA).



Aquests soldats acabaran entrant en contacte amb la societat del seu entorn i ho farà de forma més pronunciada a la principal ciutat de la zona, Sevilla. A partir d'aquí es generarà una confluència d'estètiques que provocarà que molts joves andalusos s'interessin per aquestes músiques anglosaxones. Però també seran importants les sinèrgies que faran connectar el rock i el blues amb les músiques tradicionals o folklòriques. Especialment amb el cas del flamenco, fet que podria explicar allò que acabaria sent conegut com *rock andalús*. El grup Smash, que venia practicant aleshores música d'influència blues i psicodèlica, publica *El Garrotín* l'any 1971, acompanyats pel músic flamenco Manuel Molina i instigats per Oriol Regàs i la discogràfica de Bocaccio. La peça, aprofitant el palo flamenco homònim, es considerat freqüentment com el punt de partida d'aquestes estètiques híbrides que posteriorment desenvoluparien altres artistes entre el rock i aquest gènere tradicional.

Diversos autors assenyalen, almenys, dues etapes del rock en aquesta dècada dels 70 a Espanya.<sup>3</sup> Una amb les primeres produccions, que ens faria arribar fins l'any 1974 o 1975 aproximadament; i una a partir d'aquest moment fins a inicis dels any 80 amb la davallada de popularitat del moviment. Si bé en la primera trobem un procés d'establiment durant els últims anys de la dictadura, a la segona podem trobar un període d'esplendor que en el cas andalús tindrà com a cas paradigmàtic al grup Triana. El rock i el flamenco conflueixen a través de la combinació de passatges rítmics, instrumentació, cant amb influència tradicional, textos... A més, els noms dels grups tenen un important lligam amb la història de la zona. En Andalusia en seran un exemple també Imán, Mezquita, Guadalquivir o Alameda.

Aquí sorgeix un element de resignificació interessant de les músiques tradicionals, que agafen una nova dimensió com a músiques associades a la joventut i la modernitat. El disc recopilatori *Andalucía en Rock* de la CBS apuntava la següent anotació en la seva publicació l'any 1980:

“(...) Cada uno con unas especiales características, sus carreras confluyen, sin embargo, en un deseo universalista por darle a Andalucía un sonido joven, actual y, en cierta medida, revolucionario. Hagamos verdad que la España de pandereta quedó en el camino. Apoyemos todos el intento más válido de la música española en los últimos años”.<sup>4</sup>

A més d'aquesta resignificació, la data del recopilatori també ens revela que el moviment de la música progressiva – si es vol etiquetar com a rock andalús en aquest cas – estava prenent consciència de la seva influència en el propi moment de producció de l'escena, fet contrastant amb el que sol passar habitualment amb la música quan es construeixen els discursos històrics.

L'element tradicional també serà notablement contagiós i determinant per parlar d'una altra escena de gran importància a la península, sobretot a partir de la segona meitat dels anys 70. És el cas de la franja nord, amb grups formats des de Galícia fins el País Basc durant aquest període. Aquí, sumades a totes les influències, prendrà part també un element afegit com és la llengua vernacle com a atribut identitari de reivindicació col·lectiva. Aquest fet, unit a la incorporació d'instruments com la gaita i la narrativa celta dialogant entre diferents territoris, ajudarà notablement a enfortir actituds identitàries a partir d'una creixent escena rock i folk. En conjunt amb el cas anterior d'Andalusia i el que passaria paral·lelament a Catalunya, potser es pot entendre la raó per la qual moltes vegades ens trobem també l'etiqueta de *rock con raíces* quan es parla d'aquest període a Espanya. Alguns noms paradigmàtics del rock al nord peninsular de l'època són, d'oest a est: N.H.U, Asturcon, Ibio o Itoiz.

Pel que fa a la resta del territori, Garcia Salueña (2009) assenyalava que *la falta de consistència d'un llenguatge unificadordavant la diversitat de discursos* dificulta classificar altres escenes al territori. Llenguatge que, d'altra banda, tampoc resulta molt més homogeni si ens referim als casos anteriorment citats. En tot cas, si posem el cas de l'interior peninsular, el rock anirà adoptant cada cop més un caràcter més urbà que derivarà a finals dels 70 i inicis dels 80 en una onada de grups de rock dur de gran importància: Ñu, Asfalto, Storm... Tanmateix, trobem formacions fugaces

com Cerebrum i d'altres més permanents com el cas de Módulos, que s'ajusten més al model musical que estem tractant. Tampoc podem oblidar dos casos representatius de la música progressiva abans de l'any 1975 a Espanya. D'una banda, cal comentar el cas del disc *Mundo, demonio y carne* (Zafiro-Novola, 1970), obra de Los Brincos. Aquest disc representa un dels primers intents d'elaboració d'un disc conceptual a Espanya. Un grup que havia format part de l'onada *beat* a Espanya, ara es treia de sobre aquell article *Los* per passar a ser solament Brincos. Una nova forma d'oferir-se a l'audiència que també es fa evident amb una portada amb clares intencions artístiques que substituiria la que fou censurada en un primer moment. El disc, tot i tenir nombroses referències estètiques a la seva etapa anterior, adopta un llenguatge més irreverent i una estètica més d'acord amb la música progressiva que ja s'estava popularitzant internacionalment. Prova d'això és la peça introductòria de l'àlbum, de 12 minuts de durada, amb passatges molt diferenciats entre ells i un enfocament conceptual i artístic més que notori.

L'altre cas popular és el del disc *Ciclos de Canarios* (Ariola, 1974). Los Canarios (que ara també perdien l'article precedent) havia patit una breu dissolució l'any 1972 després d'haver gestat alguns èxits comercials amb el sou i la psicodèlia com a principals atributs. Però un any després, Teddy Bautista recluta una fornada de nous músics per gestar una obra conceptual que planteja una reinterpretació de les quatre estacions de Vivaldi des de la perspectiva de la música progressiva del moment. En aquest àlbum, a més del recurs a les músiques acadèmiques, trobem una forta presència de l'element tecnològic a través d'instruments i mitjans d'enregistrament i alguns fragments de música tradicional. Així, es cobreixen les diferents esferes que protagonitzaven la música progressiva.

En resum, quan parlem de rock progressiu són molts els aspectes que hem d'atendre per tal d'aproximar-nos a una definició. La conceptualització dels àlbums, la incorporació de eines de la música acadèmica i el jazz i la intervenció determinant de les innovacions tecnològiques són alguns dels trets característics. A Espanya també té un important pes la mirada cap a les músiques tradicionals i les llengües vernacles, fet que comportarà l'establiment d'etiquetes com *rock andalús* o *rock con raíces*. Això deriva als anys 1970 en una territorialització de les músiques que conformarà diferents escenes arreu de la península. Diferents atributs per descriure propostes tan diverses que van des de Canarios fins a Triana, amb les múltiples diferències entre tots dos.

El cas català, lluny de ser un fenomen aïllat, tindrà representació de tots aquests escenaris eclèctics i suposa un dels territoris amb més producció. L'apropament al flamenco ja s'havia iniciat amb la producció d'*El Garrotín* i la bona acceptació del gènere es pot percebre en l'actuació de Lole i Manué al Canet Rock de 1975. Però s'afegeixen també grans influències del jazz amb el grup Màquina! i la Orquestra Mirasol o un caràcter més tradicional amb Companyia Elèctrica Dharma. Altres artistes es relacionaran en aquest moment amb estètiques més psicodèliques, com el cas de Pau Riba, tot i que fent un balanç global, trobem que aquestes propostes estan en constant diàleg en molts artistes. Una banda que representa aquest fet serà Fusioon, que amb la seva breu discografia integra mostres de tots aquests préstecs, utilitzant també la electrònica de forma explícita en moltes de les seves peces.

Per això, i sabent que els moviments juvenils i socio-polítics també van tenir una essencial influència en gran part de les fusions del rock amb altres àmbits, cal preguntar-se si el rock progressiu no és tant un gènere com una actitud fruit d'un moment històric concret que a alguns pocs ens agrada rescatar.

## Notes

1. Ruesga Bono, Julián. *Más allá del rock*. 2008
2. Otaola González, Paloma. *La música pop en la España franquista: rock, ye-ye y beat en la primera mitad de los años 60*. 2012
3. Pepe Garcia Lloret (2006), Eduardo Garcia Salueña (2009) i Guillermo Delis Gómez (2017) en són alguns exemples
4. Andalucía en rock, CBS (1980)

## Referències

Delis Gómez, Guillermo. *Rock progresivo en España como contracultura en los años del tardofranquismo: Canarias y Ciclos*. Tesi dirigida per Julio Carlos Arce Bueno. Madrid. UCM. 2017

Discogs.com. *Andalucía en rock*. [En línia] Disponible en <https://www.discogs.com/es/master/764320-Alameda-Cai-4-Im%C3%A1n-Califato-Independiente-Medina-Azahara-Andalucia-En-Rock>

Iglesias Macías, Gervasio. *Underground: La Ciudad del Arco Iris*. [Vídeo] La Zanfoña Producciones i Motion Pictures. 2003

Garcia Lloret, Pepe. *Psicodelia, hippies y underground en España (1965-1980)*. Madrid. Zona de obras/SGAE. 2006

Garcia Peinazo, Diego. *Rock Andaluz: significación musical, identidades e ideología en la España del tardofranquismo y la transición (1969-1982)*. Madrid. SEDEM. 2017

Garcia Peinazo, Diego. *¿Es nuestra música? Rock con raíces e identidades nacionales en España*. [En línia] Disponible en: [https://institucional.us.es/revistas/anduli/18/4\\_garcia.pdf](https://institucional.us.es/revistas/anduli/18/4_garcia.pdf) Revista Andaluza de Ciencias Sociales, nº18, pp. 73-92. ANDULI

García Salueña, Eduardo. *Rock progresivo e identidades culturales en España: el caso de Asturcón*. Madrid, Revista de Musicología vol. XXXII, nº2, pp. 591-602. SEDEM. 2009

García Salueña, Eduardo. *Rock progresivo español de los 70: análisis e interpretación de sus parámetros musicales*, Madrid. Cuadernos de Música Iberoamericana, vol. 18, pp. 187 -208 ICCMU, 2009

Moore, Allan F. *Rock: The Primary Text. Developing a musicology of rock. Second Edition*. Aldershot. Ashgate. 2004

Otaola González, Paloma. *La música pop en la España franquista: rock, ye-ye y beat en la primera mitad de los años 60*. [En línia] Disponible en: <https://journals.openedition.org/ilcea/1421> ILCEA, nº 16 2012.

Ruesga Bono, Julian i Norberto Cambiasso (eds.). *Más allá del rock*. Madrid. INAEM. 2008





Fotomuntatge fet amb imatges dels següents LPs:

Los Brincos, *Mundo Demonio Carne* (1970); Los Canarios, *Ciclos* (1974); Iceberg, *Tutankhamon* (1975); Fusioon, *Minorisa* (1975); Màquina!, *Why* (1970); Modulos, *Plenitud* (1972); Música Dispersa, *Música Dispersa* (1970); Pau Riba, *Dioptria* (1970-71)

## De menú per l'underground musical barceloní dels anys setanta: Música progressiva, Ona laietana i músiques per a la recuperació del carrer

Miquel Puddu Roca

Com moltes de les músiques que havien arribat abans i moltes que ho farien després, el rock progressiu no sorgeix com un bolet a Espanya: ve d'un altre lloc (que gaudia de moltes més llibertats de les que aleshores hi havia a casa nostra), viatja en forma de notícies, revistes, vinils o cassetts (a vegades a través dels canals de distribució d'una discogràfica, d'altres amagats al fons d'una bossa) i impacta en una sèrie de persones (algunes, músics), que l'escolten... i decideixen que allò és una passada, i que volen imitar-ho. Finalment, pren forma sonora i visible a partir de l'habilitat i la creativitat de les persones que *adopten* aquesta música, se n'apropien i comencen a fer-la des del seu saber fer: d'una manera, per tant, necessàriament impregnada dels sons, melodies, colors i sabors propis del lloc on viuen i de la seva relació personal amb la història d'aquest lloc.

Sense, com dèiem, ser un fet inèdit i excepcional, l'entrada del rock progressiu a Barcelona no és com la de qualsevol altra música, perquè es produeix en un d'aquells rars moments-frontissa (els darrers anys del franquisme) de la història d'un lloc; un moment d'aquells en què tot sembla a punt de canviar i, qui sap, tot podria arribar a ser possible. La música entroncava profundament amb les expectatives, anhels i reivindicacions d'una part important de la generació jove, i en la mesura que va arrelar en el seu imaginari vaser un agent clau en un període d'intensa creativitat, tant en el sentit artístic (molt més enllà de la música) com en relació amb el projecte de societat que volien construir. Tant com els textos d'un Bob Dylan que encara feia poc que havia fet el salt a l'electricitat, els àlbums de bandes com King Crimson, Emerson, Lake & Palmer, el *Bitches Brew* de Miles Davis o The Incredible String Band, entre molts d'altres, anunciaven vents de canvi que, aleshores, molts van interpretar com un possible despertar col·lectiu cap a una nova consciència.

En un sentit més específicament musical, la Barcelona en què irromp el rock progressiu era tant diversa com el paisatge humà que allotjava. D'una banda es venia del precedent dels grups *conjunteros* (de conjunt musical, la fórmula instrumental basada en la combinació de guitarra-baix-bateria i ancorada en el ventall de músiques rock-pop d'influència anglosaxona) que havien viscut la seva etapa daurada amb la dècada anterior: aquí destaquen noms que van arribar a ser enormement populars arreu del país, com Los Sirex, Los Mustang o Los Salvajes, però també formacions com Lone Star que, malgrat potser no tenir tant ressò mediàtic, van ser els primers a girar el timó cap a la música progressiva, començant a deixar enrere el rock de la generació *beat*. Ara bé, el camí dels grups que vindrien després, més clarament adherits al caràcter i l'estètica del rock progressiu, s'alimenta sobretot de grups com Màquina i Música Dispersa, o la col·laboració entre Pau Riba i Om a *Dioptria 1*, un àlbum que a dia d'avui és una cosa gairebé mítica. A més d'aquesta mena de grups, però, tampoc faltava a la ciutat una escena riquíssima de músics de jazz, que trobaven en aquesta música una via excel·lent per continuar ampliant el seu llenguatge instrumental i desenvolupar una sonoritat *moderna* sense renunciar a fer una música que no podia deixar de dir-se *complexa*. També resultava fonamental en el teixit musical de la ciutat una tercera pota, avui sobradament coneguda: les nodrides files de cantautors que es movien per la ciutat, primer alineats en moviments com la Nova Cançó i el Grup de Folk (d'herència potser més francòfona l'un i més anglòfona l'altre), i després en estructures més anàrquiques, a mesura que es van dissoldre les alineacions com a tals i que emergia una proposta més avantguardista encarnada per les figures de Pau Riba i Jaume Sisa.

Malgrat la vitalitat d'aquest mosaic musical, la realitat de la gran majoria d'artistes i grups partia del denominador comú que guanyar-se la vida fent música era difícil o impossible. Paradoxalment, potser això també contribuïa a estimular la gran permeabilitat entre nínxols musicals i entre grups. En qualsevol cas, el moviment era constant; molts músics eren en diversos grups a la vegada, i això implicava dues coses importants: d'una banda, que existia una xarxa de contactes musicals nodrida i vibrant en què els es passaven feines contínuament; la gent es coneixia, es trobava, compartia discussions i intercanviava opinions, coneixements i propostes. La segona implicació està directament relacionada amb aquesta, i és el producte d'aquesta relativa convivència de llenguatges musicals: tocar amb gent diferent et porta a ampliar el que saps fer, i les trobades entre



persones diverses en un moment d'alta vibració creativa encoratja a l'experimentació; tota experiència suma, i la set general de noves experiències conflueix en aquesta expansió generalitzada d'horitzons, tant musicals com humanistes en el sentit més ampli del terme.

Al panell que inaugurava una exposició recent al Palau Robert <sup>1</sup> es podia llegir que els grans esdeveniments musicals van ser la primera manifestació visible del que es convertiria en el moviment contracultural, que va marcar profundament la generació jove dels anys setanta. Aquí és menys important escatir si primer va ser l'ou o la gallina (si va arribar abans la música o va ser una altra cosa) que adonar-nos que aquests primers esdeveniments musicals “de gran calibre” (avui el qualitatiu podria semblar estrany, tenint en compte que aquesta mena d'esdeveniments aplegaven 4.000 o 5.000 assistents, però té la seva raó de ser si tenim en compte els estàndards de l'època) van ser essencials en el procés d'articulació d'una escena cultural més enllà de la música, ja que eren la ocasió perfecta per fer coincidir en un mateix espai-temps un nombre ample de persones que compartien una certa manera de pensar-ho, si més no, tenien línies de pensament emmarcades en coordenades comunes i vibraven amb sons i esperances similars. Parlem d'esdeveniments com el Primer Festival Permanent de Música Progressiva, a la Sala Iris de Barcelona (1970), o el Festival Internacional de Música Progressiva de Granollers (1971), que s'anunciava amb el reclam de 20 hores de música progressiva i té el mèrit de ser el primer festival a l'aire lliure que tenia lloc a la península (i també el primer de la península que seria escenari d'un concert de King Crimson, el 1973). El primer Canet Rock, que va ser un èxit de convocatòria sense precedents, se celebraria quatre anys després, el 1975. Malgrat que el gran referent del festival del Pla d'en Sala era, naturalment, Woodstock, no es pot negar que els seus precedents <sup>2</sup> locals directes són aquesta mena d'esdeveniments.

Els festivals de música van ser el catalitzador inicial que va sembrar la sensació de ser un moviment, però el denominador comú que l'aglutinava a nivell ideològic, si n'hi ha algun, no era de cap signe polític: sense que això impliqués el veto explícit de les militàncies d'uns i altres, el somni més o menys compartit tenia l'ideal àcrata a l'arrel, i es tractava de construir una contracultura orientada eventualment a aquest fi. Els valors d'aquesta contracultura estaven lligats en gran mesura als de la generació *beat* i posterior moviment *hippie*: psicodèlia, ecologisme, feminisme, misticisme oriental, projectes de vida en comunitat, reivindicació gai; la recerca de maneres lliures d'estimar i de viure la sexualitat, deixant enrere els tabús de la generació anterior i la moral ultra conservadora al voltant de la llar imposada pel franquisme. Aquest marc de valors i idees aspirava en última instància a construir una manera de viure i de relacionar-se “més lliure”, i impregnaria tota mena de formes de creativitat, de pensament i de vida: el món del *còmic* i del teatre, la premsa alternativa, la poesia, la literatura i el cinema, l'arquitectura, etc.

Per prendre el pols a la situació de bullidor que es respirava en el circuit de la contracultura cal, naturalment, fer-nos una idea de la polièdrica diversitat d'exemplars d'humanitat que en formaven part, i que s'entrellaçaven en aquesta sopa alquímica creativa: hippies de la generació anterior (que encara aterraven de les seves experiències siderals a nebuloses paradisiàques com Goa, Califòrnia o Formentera); fills repudiats de la burgesia catalana; arquitectes, urbanistes, sociòlegs urbans; escriptors, anarquistes; profetes de l'LSD i apoderats ambaixadors de la cultura cannàbica; músics; artistes del còmic; agitadors polítics, apolítics agitadors, agitats prototips de polític o líder sindical i totes les permutacions d'aquests factors; activistes de la performance, actors i titellaires; futurs folkloristes; estudiants; peons; camells i compradors de tota mena de fórmules de felicitat temporal; neorrurals, ambaixadors de l'alliberament sexual, humoristes, un o altre espavilat i, fins i tot, algun capellà.

De la primera fornada de grups sorgits de la fascinació per la proposta del rock progressiu destaquen Música Dispersa, OM, Pan y Regaliz (la transformació d'Agua y Regaliz), Jarka (projecte impulsat per Jordi Sabatés) i Fusioon, l'objectiu de l'homenatge amb motiu del qual s'escriuen aquestes pàgines. *Rara avis* fins i tot a una escena que ja era, en certa manera, una estranyesa, els de Manresa tenen la curiositat de ser la formació de rock progressiu local que es va mantenir més temps sense canviar d'integrants.

Aquests primers grups, però, només són el preludi de l'esllavissada de formacions que sorgirien a mesura que avançava la dècada. En aquest sentit, el que farà la gran diferència (i que fa que, a més de moviment contracultural, puguem parlar d'escena musical) és sens dubte l'aparició de la sala Zeleste, a finals de 1973. Zeleste va representar el paraigua que unia en relativa convivència la sopa alquímica creativa de principis de dècada, i va ser enormement important perquè va anar molt més enllà de la mera funció d'escenari de concerts, actuant com a cruïlla de la gent del Rollo combinant sota el mateix sostre tota la varietat d'exponents de la *generació al·lucinada*.<sup>3</sup> Zeleste era, al mateix temps, el bar on podies anar a parlar amb en Sisa, l'Àngel Casas o el Gato Pérez, on se n'anava de festa tota la plantilla del món del *comixi* de la premsa i el lloc on tenien lloc les actuacions musicals dels grups de l'òrbita. En una entrevista encara recent, en Rafael Moll (que va ser-ne director artístic durant els primers anys) descrivia la sala a partir de la idea que durant un temps va arribar a ser *una mena de casa de tots*: els cantautors, els progressius, els del flamenc, els del jazz, etc. “S'ajuntaven els que de tocar en sabien un munt, però potser no tenien gaire coses a dir, amb els que tenien paraules de sobres i els faltaven músics... o els fallaven els dits”.

El que converteix Zeleste en un centre dinamitzador clau, però, és que s'organitza per desenvolupar funcions que van més enllà de la de sala de concerts: és una empresa de management, un lloc on assajar, el vincle amb la discogràfica Edigsa i, durant uns pocs anys, també va arribar a allotjar una escola de música. Abastar tots aquests fronts feia possible que diversos grups ajuntessin esforços, per dir-ho d'alguna manera, i cobrissin conjuntament les seves necessitats logístiques (equips de so, mitjans de transport, promoció) i econòmiques: es tractava, doncs, d'una estructura inicialment cooperativista, que si bé no duraria molt de temps (començaria a dissoldre's al cap de cinc o sis anys), mentre va aguantar va fer possible un moviment musical plural i exuberant, que va marcar profundament la identitat cultural de la ciutat i que tindria ecos fins a moltíssims anys després. A partir de les sinèrgies entre diverses músiques que es viuen a Zeleste i els altres locals de l'entorn de la Via Laietana, com el Màgic (l'altra sala important de la zona, que inaugura el 1976), no tardarà a començar-se a parlar de rock laietà, en comptes del més genèric rock progressiu, o d'ona laietana. El concepte, que se sol atribuir a Xavier Patricio Pérez (el “Gato”), integra en bona mesura els exponents locals del rock progressiu (a més de Fusioon i altres grups citats anteriorment, engloba tota una nova fornada de formacions, com la Orquestra Mirasol, la Dharma dels primers anys, els gironins Atila o, ja a Barcelona, els Blay Tritono i Barcelona Traction, entre molts d'altres), però no es limita a aquest. Dins de l'ona laietana també hi entren els flirtejos del Gato amb la rumba dels gitanos de Gràcia, les propostes més arrelades en el folk mediterrani de grups com La Rondalla de la Costa, els viatges monologosiderals d'en Sisa o les incursions cap a lo sabrosón de l'Orquestra Plateria.

Durant aquells darrers estretors del franquisme, la panoràmica habitual que s'observava a festivals com els de Granollers o els primers Canet Rock consistia en un gran descampat ple de peluts i criatures vàries, que feien la seva festa envoltades d'un ample cordó de furgons de grisos que observaven l'escena amb una barreja de curiositat, incomprensió i hostilitat, preparats per actuar si la cosa sortia de mare o si rebien ordres que així els ho indicaven. Això implica que, com a mínim, l'Estat veia en aquesta música (i en la gent que vehiculava) un potencial subversiu, quan no una amenaça directa. Ho resumeix molt bé una altra escena que es rememora sovint: l'actuació de Sisa prevista al primer Canet va quedar prohibida per la censura, però el seu *Qualsevol nit pot sortir el sol* va sonar igualment pels altaveus, l'escenari buit, els focus encesos i el públic que la corejava.

Evidentment, el centre d'aquest *potencial subversiu* era l'antiautoritarisme (i per tant l'antifranquisme), que era el front comú que aglutinava la pluralitat de sensibilitats de què parlem. Però, més enllà d'aquest, el contingut pròpiament polític d'aquesta mena d'esdeveniments, que perdia consistència com més variada a la diversitat de reivindicacions antisistema que s'hi combinaven, resultava difícil d'interpretar per la censura. Probablement va ser precisament per això que no va arribar a prohibir frontalment festivals com aquests: el grau de confusió dels funcionaris amb

el càrrec d'acceptar o rebutjar propostes culturals devia ser monumental.

Deixant de banda l'opinió que el moviment mereixia al règim, el que és fonamental és el vincle profund que la gent que formava part de l'escena establia amb aquestes músiques, i la manera de relacionar-se amb els altres que aquestes músiques propiciaven: lúdica, però també conceptual, plena d'una mística a mitges crítica, lúcida i lisèrgica. En aquell context de manca i de desig de llibertat, què hi havia que fos més subversiu que un cos que ballava d'aquella manera? Que l'expansió de consciència d'una ment en ple viatge d'àcid? Que el qüestionament frontal dels tabús sexuals que marcaven la religió i la institució de la família? Què hi havia de més estimulants que la imaginació que projecta què passa la nit en què surti el sol?

La festa, que d'entrada s'organitzava i dinamitzava principalment des d'associacions veïnals de base i, tot sovint, en el marc d'alguna reivindicació de millora d'infraestructures o serveis, era un ritual imprescindible per “recuperar els carrers”. Em sembla molt interessant el fet que, durant aquells anys de frontissa abans que es definissin els pactes de la transició, moltes de les músiques i projectes sorgides de l'ona laietana van arribar més enllà de la zona Zeleste-Magic i es van integrar en el paisatge sonor i festiu d'una ciutat que, malgrat el clima general de celebració, mirava a recuperar-se a si mateixa i a decidir què dintre volia (i podia) fer-ne. Durant el 1977, a la ciutat va tenir lloc una autèntica primavera festiva que és significativa d'això: un cicle maratonian de festivitats que “arrenca al febrer amb el Carnestoltes i acaba al setembre amb la primera Festa de Treball, del PSUC, i unes encara tímides Festes de la Mercè muntades des de l'Ajuntament amb idees veïnals; i entremig, una convulsa revetlla de Sant Pere de la FAVB al Poble Espanyol i unes concorregudes Jornades Llibertàries al Parc Güell i al Saló Diana, ambdós esdeveniments al juliol”.<sup>4</sup> Després, a mesura que anava baixant la polseguera de la transició i s'instal·lava el que després van dir-ne “consens sense consens”, l'Ajuntament s'erigiria paulatinament en el centre dinamitzador de la necessitat festiva.

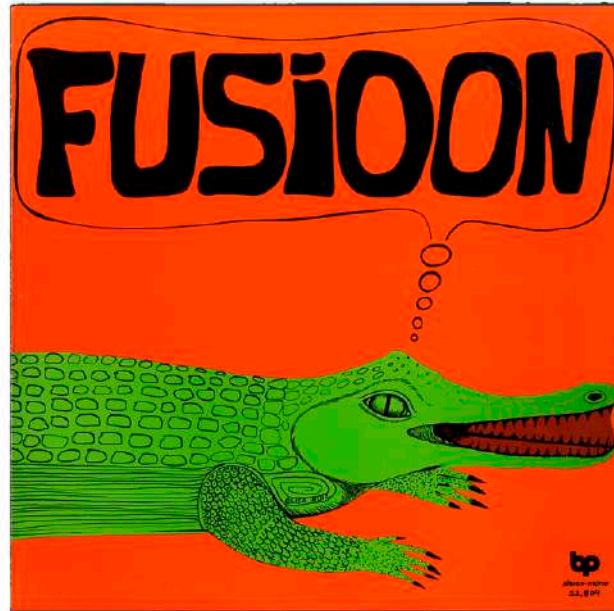
En aquest sentit va ser molt significativa la manera de fer de Socias-Humbert, que va dirigir l'últim consistori no democràtic de Barcelona des de finals de 1976. La seva administració va suposar si més no un gir respecte l'estratègia autoritària i de confrontació amb els moviments de base dels seus predecessors, i prescindint dels regidors franquistes va assumir una actitud dialogant i integrar diverses persones que sorgien dels moviments veïnals (i que simpatitzaven o havien format part del circuit de la contracultura) a la seva administració.

La davallada del moviment laietà, que sol situar-se al 1978, és tant ràpida com la seva eclosió. Mentre la indústria musical comença a emigrar en massa cap a Madrid, l'empresa de Zeleste topa amb els límits de la seva estructura cooperativista: uns grups tenen més tirada que altres, i comencen a preferir muntar-s'ho per compte propi o associar-se entre ells (el cas de Cabra, l'empresa de management que va fundar Rafael Moll amb les bandes de més èxit de Zeleste, n'és exemplar). La sala, que el 1980 tanca temporalment per unes reformes que s'acaben complicant, passarà més d'un any sense obrir portes, i ja no tornarà a recuperar la capacitat gravitatòria que l'havia caracteritzada. D'altra banda, a l'escenari sociopolític de la nova dècada els valors i les actituds trencadores de la contracultura es normalitzen i ja no es llegeixen com a subversius: l'espai de la *contra* ja l'ocupen altres novetats, el gran exemple de les quals és el moviment punk, mentre les institucions s'afanyen a servir-se dels atractius creatius i poder de convocatòria d'aquells exponents de l'anterior *underground* que es presten a col·laborar en el projecte de ciutat que es va perfilant. El model de pensament ha començat a pivotar de manera més o menys inexorable cap allò que aviat es coneixeria com a *postmodernitat*, i a mesura que la lògica hedonista-nihilista pròpia del capitalisme avançat s'imposa en el nou escenari, les noves generacions comencen a percebre les propostes conceptuals del rock progressiu com un monòleg ferragós i passat. Amb els fronts comuns esquerdat, uns es radicalitzen i s'aboquen cadascun a la seva trinxera, d'altres miren d'aprofitar l'impuls institucional d'una democràcia nova i àvida de complicitats per resituar-se, i d'altres encara proven, amb més èxit o menys, de seguir muntant les seves coses amb l'única gran ambició de que no se'ls molesti

gaire. La ressaca de la *borratxera còsmica* dels anys-frontissa de mitjans anys setanta és el preludi d'una nova i complexa *borratxera moderna*,<sup>5</sup> la de la *ciutat divertida*<sup>6</sup> dels vuitanta; amb la Sala Bikini com a nou centre de l'oci hegemònic s'obre tot un nou capítol que desembocarà en la Barcelona del projecte olímpic (l'anunci d'una ressaca de tot un altre ordre de magnitud). En aquest nou panorama el rock progressiu passa, indiscutiblement, a un pla més aviat residual, però sense acabar de perdre la seva posició privilegiada a les prestatgeries dels que van quedar-ne marcats i de melòmans de nova planta que encara s'ho escolten amb una barreja de curiositat, admiració i un cert regust nostàlgic.

## Notes

1. Direcció General de Difusió de la Generalitat de Catalunya. (2021). *L'underground i la contracultura a la Catalunya dels 70: un reconeixement*. Pepe Ribas (comissari) i Canti Casanovas.
2. La primera edició del festival va reunir més de 30.000 assistents, *peluts* vinguts d'arreu del país; la xifra era una autèntica barbaritat, i encara més tenint en compte que aplegava unes sensibilitats considerades “marginals”. Crous, L. (1975). “30.000 en Canetal aire-libre” *Vibraciones* núm. 11 (agost de 1975).
3. L'expressió, que pertany a Pau Maragall, el periodista, intel·lectual i teòric de la contracultura que signava els seus articles com a Pau Malvido, era d'ús compartit amb el seu amic i coetani, Pau Riba. Designa la generació de la contracultura a partir de la doble vessant que n'era característica: d'una banda, les reivindicacions antisistema, que anaven força més enllà de les tradicionals de l'antifranquisme; de l'altra, les experiències i visió del món derivada de la psicodèlia. Per a major aprofundiment es pot consultar la sèrie d'articles sota el títol *Nosotros los malditos*, que signava Maragall/Malvido a la revista *Star*.
4. ANDREU, M. (2015). Barris, veïns i democràcia. El moviment ciutadà i la reconstrucció de Barcelona (1968-1986). Barcelona: L'Avenç, pàg. 263.
5. Maragall, P. «*Nosotros, los malditos (V). La borrachera moderna*». (1976). Revista *Star*.
6. GUILLAMON, J. (2019). *La ciutat interrompuda*. Editorial Anagrama, Barcelona.



Portades dels tres LPs de Fusioon: *Fusioon* (1972), *Fusioon* (1974) i *Minorisa* (1975)



## Fusioon i la seva música

Gianni Ginesi

A finals dels anys seixanta quatre joves manresans s'esforçaven per a realitzar el seu somni: ser músics. Tenen empenta per pujar a dalt d'un escenari a tocar, es passen hores estudiant els seus instruments, manifesten una gran curiositat per les músiques pop-rock que arriben de l'estranger i miren amb una certa enveja aquells joves amb una imatge de modernitat acolorida que apareixen a les portades dels discos d'importació i en les escasses revistes musicals que troben. I sobretot, els encanten les creacions musicals que escolten i on descobreixen unes solucions harmòniques, rítmiques i formals inesperades.

Després d'una fase inicial d'endrecament, Santi Arisa, Martí Brunet, Jordi Camp i Manel Camp formen el nucli central de **Fusioon**: un quartet amb bateria, baix elèctric, guitarra elèctrica i teclats. Comencen a treballar com a músics de sessió en altres projectes i a poc a poc elaboren una manera de tocar personal i un repertori de versions de peces pop-rock internacionals que els permet ser contractats en diverses sales de ball de Catalunya i passar les temporades d'estiu entre 1971 i 1975 tocant al **Playboy Club** d'Eivissa.

A banda d'aquesta activitat de caràcter laboral, la resta dels mesos es dediquen a tocar i promoure la pròpia música original, esforçant-se per fer-se un lloc professional en la incipient indústria musical del pop-rock nacional. El seu nom comença a rebre valoracions positives entre els apassionats de músiques més atrevides, i la seva participació al Festival de Música Progressiva de Granollers, el 1971, serà la seva consagració com a promesa d'una música moderna de qualitat.

Mesos més tard publiquen el seu primer disc en format *single* (“No hay habitación para / Ciclos”) i després arriba el moment d'enfrontar-se a una dimensió discogràfica més compromesa amb el primer LP: “Fusioon” (1972). El disc presenta una selecció de peces populars arranades per al seu estil i va rebre una bona acollida, amb crítiques positives, alhora que se li demanava un major atreviment i la proposta de peces originals.

Després d'un viatge a Brasil per participar en uns programes de televisió a la tardor de 1973, apareix el segon LP: “Fusioon” (1974, conegut amb el nom de “Cocodrill verd”) que finalment ofereix una bona mostra de la seva música i que va recollir valoracions molt positives al llarg dels anys.

Lamentablement, no havia millorat gaire el circuit de concerts, així que **Fusioon** ha de seguir alternant entre unes escasses audicions amb la seva música i actuacions en sales de ball tocant versions per poder tenir uns ingressos econòmics estables. A més, comencen a sorgir noves sensibilitats artístiques i musicals que obstaculitzen la circulació d'aquelles músiques més complexes que demanaven atenció per ser seguides i valorades.

L'any 1975, **Fusioon** fa un darrer esforç per consolidar la seva carrera i enregistra el seu darrer LP, “Minorisa” (1975), per a molts crítics musicals, el seu millor disc. Però la fi del grup s'apropa i els concerts que havien de ser de promoció del disc acaben sent de comiat. La darrera actuació de **Fusioon** va ser a la **Sala Helena** de Barcelona el 24 de febrer de 1976. Els membres de **Fusioon** seguiran el seu camí de professionalització en la música, engegant projectes individuals i participant en les propostes d'altres figures musicals, i a vegades tornant a col·laborar entre ells.

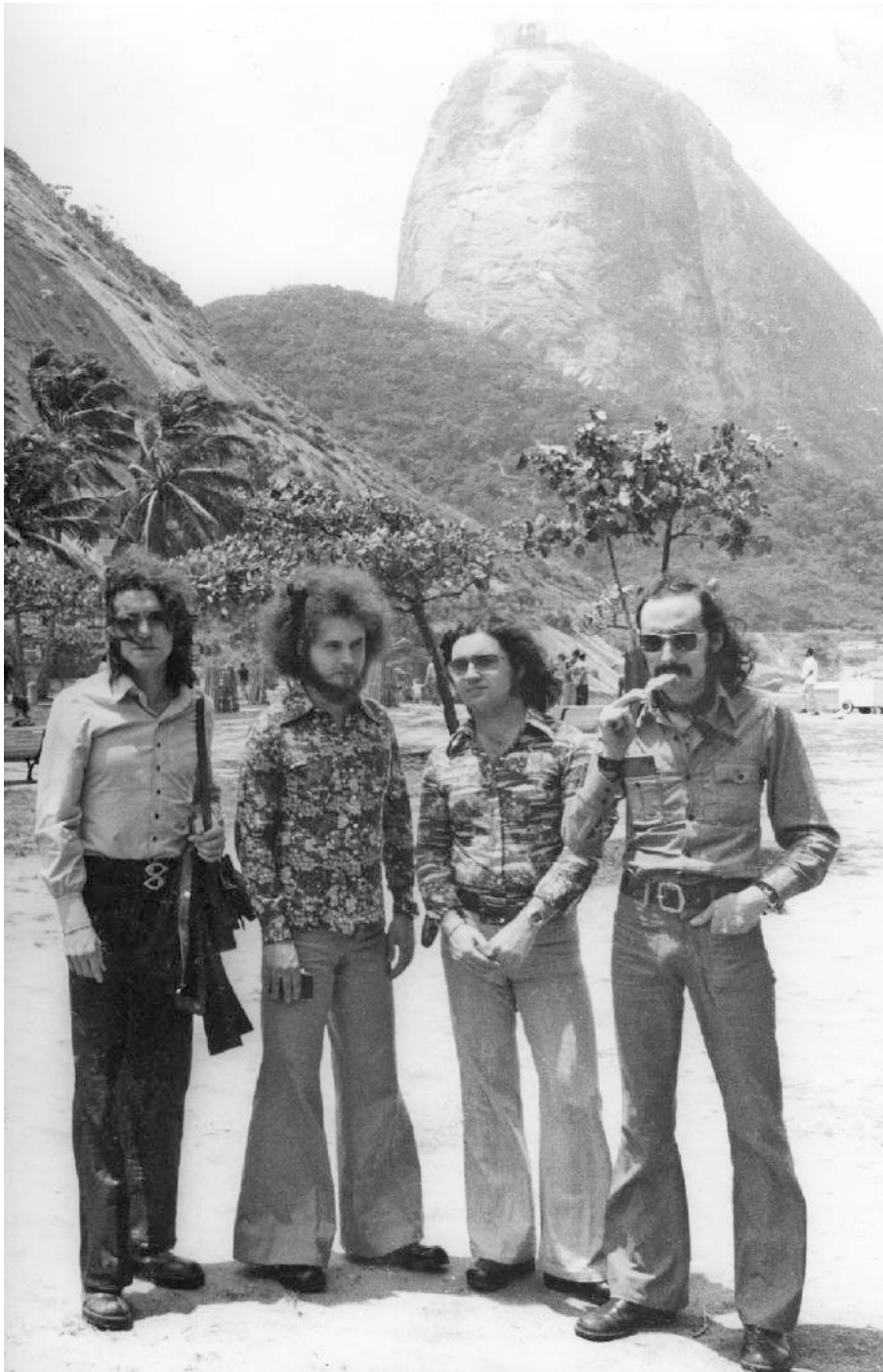
El nom del grup deixa intuir fàcilment la intenció de fer una música que pogués reunir els aspectes més convencionals de la música clàssica acadèmica amb les sonoritats i les solucions musicals del jazz i del pop-rock. Una fusió d'estils, formes i sonoritats que perfilaven un projecte ambiciós i alhora musicalment sòlid, decidit a actualitzar el panorama musical de tot l'Estat.

En el primer single de debut, “No hay habitación para/Ciclos” (1972), s'hi poden reconèixer, tot i ser encara a un nivell embrionari, els elements fonamentals de la proposta musical de **Fusioon**: peces de gran complexitat formal, amb seccions diferents construïdes sobre una sòlida secció rítmica marcada per patrons rock i jazz, que donen seguretat al desenvolupament melòdic i harmònic realitzat amb elegància, precisió i

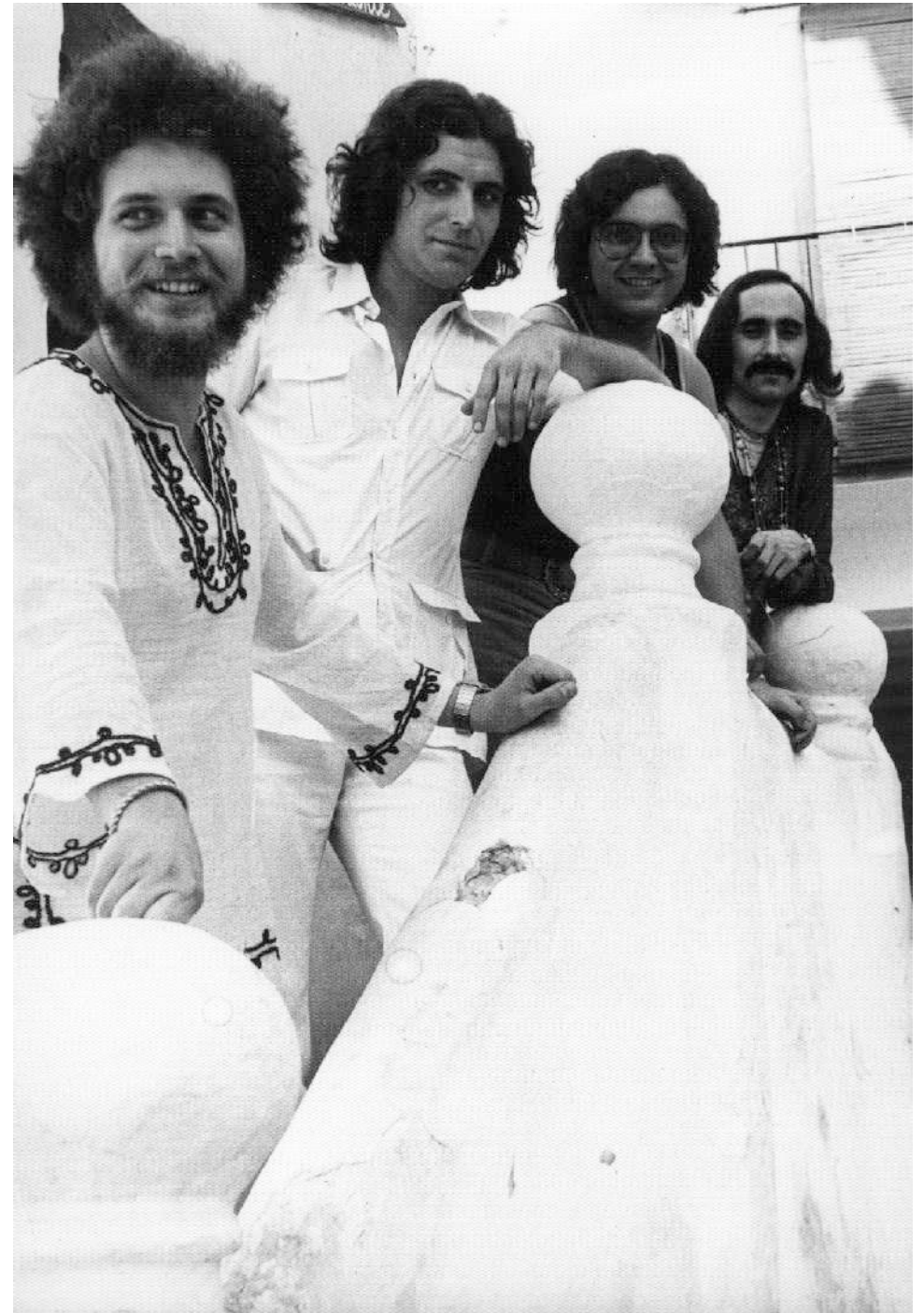
expressivitat pels instruments de tecla i la guitarra.

Aquest estil musical es consolidarà amb els arranjaments dels temes que apareixen en el primer LP del grup ("Fusioon", 1972) i sobretot en les peces originals que conformen el segon LP de 1974 ("Fusioon"). Aquí les composicions de Manel Camp mostren la maduresa que ha assolit la seva dimensió creativa amb la capacitat d'adaptar les parts de les peces i de cada instrument a les característiques musicals dels seus companys, generant una sensació d'espontaneïtat en la interpretació d'unes peces excel·lents. Elements que es veuen reforçats per un clar domini dels aparells tecnològics, que enriqueixen la seva música amb sonoritats i solucions creatives poc freqüents en el panorama musical pop-rock espanyol de l'època.

El darrer àlbum, "Minorisa" (1975), reforça un cop més aquesta narrativa amb unes llargues peces que es poden entendre com un resum agosarat de les principals característiques musicals del grup. Un resultat artísticament equilibrat i extraordinari on domina l'expressivitat musical sense caure en un simple virtuosisme, i que situen **Fusioon** com un dels grups més interessants i imprescindibles del panorama de la música progressiva europea de la primera meitat dels anys setanta.



Fusioon al Brasil (1973)



Fusioon a Eivissa (1971-75)

# Projecte Fusioon: apunts sobre modernitat, cosmopolitisme i nacionalsimfonisme.

Gianni Ginesi

Enguany es compleixen cinquanta anys del debut discogràfic del grup Fusioon i és el moment per repensar el rol i el significat que va tenir la seva presència en el panorama de la música progressiva a Catalunya i més enllà. Els apunts dispersos aquí mínimament organitzats i reunits volen contribuir a eixamplar el mapa cognitiu format per les interconnexions entre el grup, la música progressiva dels anys setanta del segle passat i la nostra relació amb aquella època a partir de l'actual condició posthumana -en paraules de Rosi Braidotti (2019)- que és marcada per les transformacions produïdes per el desenvolupament tecnològic, el canvi climàtic i el capitalisme avançat.

La multiplicitat d'elements que contribueixen a la formulació d'aquest conglomerat ens projecta en un diàleg constant entre les espurnes del passat i les necessitats del moment, fent difícil trobar respostes definitives o unívocues. Però, es poden resseguir unes tendències més evidents com la modernitat, el cosmopolitisme i allò que, en sectors minoritaris dels anys setanta, s'anomenava nacionalsimfonisme. Tres camins que estan relacionats entre ells, alhora que és impossibles separar del context històric i de la música de Fusioon.

## 1. Modernitat tecnològica

Escotar la música de Fusioon i veure les seves imatges dels anys setanta és una interpel·lació directa a la percepció del nostre sentiment d'actualitat. Però, què hi veien les persones de l'època? Visualment, és reconeixible un grup musical amb una imatge estètica que era força comú a molts joves occidentals de l'època, amb cabells llargs i vestits seguint els criteris contraculturals dels primers anys setanta. I una música on destaquen els sons d'uns instruments que empraven una tecnologia encara força nova per l'època: baix i guitarra elèctrica, junt amb teclats i sintetitzadors plens de botons i manetes per la producció i el control del so.

Aquesta presència tecnològica és un element fonamental perquè la tecnologia s'ha associat a la música pop-rock des del seu començament amb el rock'n'roll, representant un sentit -i un valor- de modernitat i de progrés. És una modernitat elèctrica i electrònica que es popularitza com a una manera *nova* de fer música, a partir d'un ús creatiu de la tecnologia que reformula els cànons formals i estètics de la música pop-rock, sobretot pel que fa a la dimensió de les textures sonores. Fusioon va fer un ús important de la tecnologia en les seves peces tant a nivell tímbric com compositiu. La presència d'aquesta modernitat tecnològica encaixa amb la seva imatge estètica, i alhora els apropa a propostes internacionals que es consideraven capdavanteres com Emerson, Lake & Palmer. És un esforç per ser reconeguts i mostrar-se part d'un panorama internacional al qual es mirava amb desig, amb un anhel de llibertat i també enveja per part de molts joves que buscaven sortir-se de les limitacions de la dictadura franquista. Sense proclames de posicionament ideològic i amb l'absència de lletres a la gran part de les seves peces, Fusioon simplement encomanava a la música i a la imatge el seu missatge de modernitat, proposant una nova manera de viure i d'expressar-se.

Els darrers minuts final del programa *Ahora* de RTVE en el qual va participar Fusioon i que es va emetre el 08 de desembre de 1974, ens mostren Manel Camp trastejant amb el seu sintetitzador Minimoog, ensenyant una petita mostra de les possibilitats sonores i musicals de l'aparell. Una demostració inestimable de modernitat tecnològica i estètica musical difícilment assolible pels altres grups de música progressiva de l'estat en aquella època.

## 2. Cosmopolitisme incipient

Fusioon es sentia part d'una escena internacional -o com a mínim compartia alguna cosa amb allò que es movia en l'àmbit internacional- que en



aquells anys era representada pels joves del món angloamericà. Una societat que era considerada el paradigma de la modernitat -tecnològica, musical, artística i en bona part, també ideològica- i que tenia una influència molt important a la resta d'altres països del món. Una influència que generava una sensació de ser part (o voler ser part) d'aquells mateixos valors i experiències, afavorint un clar sentiment de cosmopolitisme. Modernitat i cosmopolitisme sovint mantenen unes relacions difícilment separables. Un clar exemple d'aquesta identificació entre modernitat i cosmopolitisme es pot reconèixer en un episodi que a l'època no va agradar gaire als components del grup, quan van fer unes exhibicions al Brasil participant en uns programes de televisió l'any 1973.

L'anècdota és que en el primer programa on van participar els van presentar com a un grup nord-americà, i en el segon programa com a britànic, amb el corresponent equipament per part dels membres del grup que van protestar recordant que no ho eren i que venien d'Espanya.

Aquesta anècdota és indicadora tant de la superficialitat de qui van preparar i conduir els dos programes de TV, com de la idea força generalitzada que la "modernitat musical" en aquells anys venia del món angloamericà. Per tant, qualsevol proposta d'àmbit pop-rock tenia una dimensió que esdevenia (o es considerava) cosmopolita gairebé per "naturalesa", on les diferències d'orígens no eren gaire importants i desapareixien dins d'un imaginari musical, cultural i social força homogeni.

El cosmopolitisme "clàssic" que es desenvolupa ja a principi del s. XX (Stokes, 2008) tenia la característica de ser una forma d'elecció ideològica, de voluntat estètica i també política que es vehiculava com una intenció d'emancipació. Però el cosmopolitisme que s'associa al pop-rock, en general, no assumeix un gran pes com ideologia limitant-se a una dimensió política de sentir-se (o voler ser) ciutadans del món en un sentit universal. Podem dir que és una manera de sentir-se part d'una escena musical jove d'abast internacional que comparteix uns valors, uns ideals de vida, unes actituds i unes músiques. En aquest sentit, és un procés que tendeix a eliminar les diferències, les fa més homogènies.

Tornem un moment als instruments utilitzats pels grups de música progressiva (i en general de molts grups de pop-rock): bateria, baix elèctric, guitarra elèctrica i un instrument de tecla, als quals es poden afegir altres instruments variables com sintetitzadors, alguns instruments de vent, percussions, i poca cosa més. En tot cas, allò que podríem definir com la paleta sonora i tímbrica dels grups de rock progressiu sol ser bastant semblant. Això genera una necessitat que esdevé molt important pels músics: caracteritzar la pròpia proposta musical amb elements que assenyalin una diferència, contribuint a la definició d'un estil propi i conformant una proposta creativa diferent, única.

En la música progressiva aquesta recerca de personalització estilística es va fer a través de dos recursos principals, a més d'una esporàdica presència d'elements derivats del jazz: utilització de formes i procediments compositius i interpretatius del món de la música acadèmica clàssica; ús d'elements musicals lligats a la pròpia dimensió identitària local i específica.

La combinació d'aquests dos elements -en grau variable, òbviament- és allò que va permetre també respondre a la demanda del públic no angloamericà d'un estil "propi" de música pop-rock. Aquesta particularitat local sols representar-se amb la utilització d'un idioma diferent de l'anglès i la presència d'instruments i melodies o ritmes associables a la pròpia cultura no-anglosaxona. Aquest procés, que té en Europa i Espanya una clara difusió en els anys 1970, és la segona etapa d'internacionalització del pop-rock, segon les idees de Motti Regev (2015), i permet alinear el sentit d'identitat nacional d'acord amb un model de modernitat global i cosmopolita.

En el cas de Fusioon, aquests dos elements són presents en la seva música -que no vol dir, a totes les seves composicions- i responen tant a la seva formació acadèmica com a aquesta necessitat de personalitzar la seva proposta artística en l'escena de la música progressiva.

### 3. Nacionalsimfonisme decadent

Els recursos acadèmics utilitzats en la música de Fusioon passen a través de l'etiqueta “simfònic”. Una etiqueta de moda i útil a l'època per justificar i explicar la creació de músiques que anaven més enllà de les formes heretades de la cançó amb l'alternança d'estrofa i tornada, tant present a l'univers popular.

En un article a tota pàgina publicat en Disco Expres el 22 de febrer 1974 i signat per Jordi Sierra (“Fusioon. Vanguardismo sintetizado”), es comenta explícitament aquest aspecte:

*¿Vais de cara a un sinfonismo total?*

*- El paralelismo entre el rock y lo sinfónico es ya evidente en todas las obras que se hacen; en España la semilla está sembrada, pero aún falta mucho. Nosotros creemos que podemos llegar a ese sinfonismo con nuestra próxima obra y superarlo en el tercer LP.*

*¿Creéis en un sinfonismo pop surgido de España?*

*- La experiencia inglesa o americana es superior; además, parte de la cultura musical actual es de ellos, por lo cual nos llevan la delantera. Los españoles habríamos de ir allá a aprender o quedarnos aquí y luchar por hacer nuestra personalidad propia. Como nos quedamos aquí lucharemos...»*

Una fantàstica declaració d'intencions i de compromís col·lectiu. L'elaboració d'una idea “simfònica” de la seva música va ser un projecte i una intenció molt clara per demostrar tant el seu cosmopolitisme com la seva particularitat local. Una dimensió que va ser molt important per respondre i establir lligams amb part del públic.

En un altre article que es va publicar al diari Manresa el 29 de gener de 1976, signat per Ignacio L. Torras i on es comenta la decisió de terminar l'experiència Fusioon, apareixen uns comentaris a la peça “Minorisa suite”:

*«Esta obra contiene nada menos que los dos temas, diría yo, más famosos y que a los manresanos nos hacen sentir como algo muy nuestro. La antiquísima marcha de los “Armats” de nuestras procesiones de Semana Santa, con su tono plañidero a dos flautas acompañadas por el tambor y el “clas-clas” de las lanzas de los “armats”, y la “Marxa de la Misteriosa Llum”. Alguien alguna vez ha dicho que estos temas identifican a nuestra ciudad al encontrarnos apartados de ella, y yo creo que por su característica, bien puede ser cierto.»*

La incorporació d'aquests elements musicals locals integrats en estructures i mesclats amb altres recursos derivats del món musical acadèmic, facilitaren l'associació amb l'etiqueta de “Nacionalsimfonisme” de Fusioon per part del públic de l'època. Un terme que probablement no era gaire freqüent en aquells anys, però que alguns feien servir per parlar de la seva música (i d'Emerson, Lake & Palmer, entre d'altres).

Sense dubte, una etiqueta contradictòria que va arribar a tenir una certa connotació negativa quan la música progressiva comença a esdevenir un fenomen massiu i clarament particip d'una indústria musical internacional. Situació que va coincidir amb el sorgiment d'altres necessitats i plantejament crítics socialment diferents. El cansament que va produir aquesta situació i la necessitat que alguns (o molts?) tenien de passar

pàgina, és clarament individuat en la breu notícia que va escriure Carlos Carrera al diari Tele/Expres el 25 de febrer 1976, l'endemà del darrer concert del grup al Club Helena de Barcelona i que acaba dient:

*«Fusioon ha cumplido con su razón de ser. Y se va por la puerta grande, entre lagrimitas de “fans” y sollozos de nostálgicos. Sus “Minorisas”, sus “Ebusus”, sus rollos mentales y electrónicos circuncerebrales, ya han quedado ahí atrás. Fusioon ha muerto».*

Sembla que el text es va escriure amb una doble finalitat: per un costat el reconeixement de la qualitat musical i el treball excepcional de Fusioon, el “grupo paladín del nacionalsinfonisme”; d'altra part, apareix una mena de sentència que indicava com la fi de Fusioon i del nacionalsinfonisme havia de donar pas a un rock -curiosament- més “free”, més lliure. Crec que això s'ha d'entendre com el reconeixement de l'inici d'una nova època musical i cultural.

#### **4. Ressonances de Fusioon**

Cinquanta anys més tard, què queda de tot això? Què queda d'aquella modernitat que avui és passat, del cosmopolitisme transformat en turisme *low cost*, de les demandes identitàries que generen dinàmiques de contraposició en una dimensió que es debat entre les influències globals i les reivindicacions locals?

Potser que Fusioon ja ens mostrava aquestes contradiccions. El grup és una clara mostra de l'esperit del temps de la Barcelona i de la Catalunya del tardofranquisme. Representen una època de transició de tota la societat, el passatge entre un moment que les limitacions de l'estructura de la dictadura encara existien i les transformacions que estaven a punt d'arribar; expressió musical d'aquell món cosmopolita internacional alhora que testimoni sonor de la dimensió local identitària, quan tot això estava a punt de ser devorat per les notes estètiques que cavalcaven l'onada del *punk* i de la Transició espanyola.

Tot això queda a les seves músiques, ressons d'un moment històric i cultural que ens esforcem de resumir per no quedar aixafats per la seva complexitat.

#### **Bibliografia:**

Braidotti, Rosi, 2019, *El conocimiento posthumano*, Barcelona: Ed. Gedisa.

Carrero, Carlos, 1976, “Tears for Fusioon. Adiós al 'nacionalsinfonismo'”, a *Tele/Expres* del 25/02/1976.

Chambers, Iain & Paul Gilroy, 1995, *Hendrix, hip-hop e l'interruzione di pensiero*, Genova: Costa & Nolan.

Ginesi, Gianni, 2013, “¡Baila toda la noche! Fragments of Electronic Dance Music”, a Martínez, Sílvia & Héctor Fouce (eds.), *Made in Spain, Studies in Popular Music*, New York & London: Routledge, pp: 135-143.

Mora, Kido & Eduardo Viñuela (eds.), 2013, *Rock around Spain. Historia, industria, escenas y medios de comunicación*, Lleida: Universitat de Lleida.

Regev, Motti, 2015, “Cultural Globalization. Pop-Rock and Musical Cosmopolitanism”, a Shepherd, John & Kyle Devine (eds.), *The Routledge*

*Reader on The Sociology of Music*, New York & London: Routledge, pp: 201-209.

Sierra, Jordi, 1974, "Fusioon. Vanguardismo sintetizado", a *Disco Expres* del 22 de febrer 1974.

Stokes, Martin, 2008, "On Musical Cosmopolitanism", a *Macalester International*, Vol. 21, Article 8, <http://digitalcommons.macalester.edu/macintl/vol21/iss1/8>

Torra, Ignacio, L., 1976, "A Fusioon, con la mayor admiración", a *Manresa* del 29 de gener 1976.



Fusioon al Festival Internacional de Música Progressiva de Granollers, 22 i 23 de maig del 1971. Fotografia d'Antonio Alcalde / Arxiu Municipal de Granollers





Actuació de Fusioon al Canet Rock (1975) Fotografia de Josep Rigol

# Crèdits

## **Organitza**

Ajuntament de Manresa  
Centre Cultural el Casino

## **Amb el suport de**

Generalitat de Catalunya  
Escola Superior de Música de Catalunya (ESMUC)

## **Comissariat**

Gianni Ginesi

## **Disseny d'exposició**

Enric Casas  
Josep Morral  
Gianni Ginesi  
Manel Camp  
Centre Cultural el Casino

## **Coordinació tècnica**

Centre Cultural el Casino  
Ajuntament de Manresa

## **Disseny gràfic**

Josep Morral

## **Tècnic audiovisual**

Carles Francitorra

## **Sonorització**

SonOn Audiovisuals

## **Procedència dels fons i imatges**

Arxiu Comarcal del Bages  
Arxiu de Granollers  
Col·leccions particulars  
Josep M. Oliva  
RTVE  
Josep Rigol

## **Retolació**

Rètols Porquet Prat

## **Agraïments**

Isaïes Albert, Santi Arisa, Fermí Bataller, Jordi Blaya, Martí Brunet, Jordi Camp, David Casamitjana, Dani Pérez Amboage, Daniel Forcada, Àngels Fusté, Pep Garcia, Perfecto Herrera, Josep M. Oliva, Sebastià Plans, Miquel Puddu, Quaderns de Taller, Josep Rigol, Joan Sanmartí, Matthew Simon, David Tejedor, Marc Torras i Daniel Vergés.

