



Ska jamaicano y su adopción en España durante la década de 1960

En los años centrales del siglo XX comienza en Jamaica el desarrollo de la extensa familia de estilos vinculados al reggae, que han evolucionado hasta la actualidad integrándose profundamente en el panorama de música popular urbana occidental. El ska inaugura esta prolífica línea estilística, alzándose como la música representativa por excelencia del pueblo jamaicano durante una parte de las décadas de 1950 y 60. En este período, de intensa transformación de la música popular europea y americana, el ska se dio a conocer en diversos países, lo que supone una temprana incursión de la música jamaicana en la escena internacional. El presente artículo examina aquellas manifestaciones vinculadas al ska que se dieron en España durante los años 60, así como su relación con las diversas variantes del género que, en función de cada contexto cultural, se produjeron simultáneamente en otros territorios.

During the mid-twentieth century, a wide variety of musical styles relating to reggae began to evolve in Jamaica. This evolution has continued to the present day, forming part of the Western popular music scene. Ska was the first of this prolific stylistic line, becoming the most representative music of the Jamaican people for part of the 1950s and 1960s. In this period, marked by the intense transformation of European and American popular music, ska became known in various countries, marking Jamaican music's early incorporation into the international scene. The present article examines musical forms relating to ska that existed in Spain during the 1960s, as well as their relationship to the variants of the genre that occurred simultaneously in other territories, in relation to each cultural context.

La música popular urbana encarna un ámbito de investigación que en España ha suscitado interés desde hace relativamente pocos años, dando lugar a un número creciente de estudios generalmente planteados desde la perspectiva de la Sociología, la Antropología y los Estudios Culturales. Nuestra Musicología dispone de muchos terrenos inexplorados en este campo, tanto en lo que se refiere a objetos de estudio (manifestaciones musicales a las que aún no se ha acercado el musicólogo) como al planteamiento de nuevos enfoques que logren una comprensión más completa de la materia, mediante el análisis de la vinculación entre los fenómenos socioculturales y las características técnicas de la música con que se encuentran indisolublemente ligados.

Una de las más amplias y complejas esferas de música popular urbana que, hasta la fecha, ha sido abordada tan sólo superficialmente desde un punto de vista musicológico, es la de la música popular jamaicana en la cultura occidental. Desde los años centrales del siglo XX, se registra un importante fenómeno de inserción de ciertas manifestaciones musicales, surgidas

en Jamaica, en la cultura de música popular urbana occidental, generando un gran corpus de tendencias y estilos derivados de ellas; a lo largo de las últimas décadas, se han expandido por el mundo y han evolucionado, fundiéndose con músicas de manifiesta relevancia como el pop, el jazz y el punk, hasta el día de hoy. Me refiero a la rica familia de músicas vinculadas al reggae, que incluye tanto a éste como a diversas expresiones históricamente relacionadas, entre ellas el ska o el dancehall. En este artículo abordaremos una de las manifestaciones más desconocidas del ska: su participación en la música popular española en la década de 1960.

La importancia de todo estudio sobre el ska en España se deriva de la marcada presencia que este género ha tenido en dicho país durante las últimas décadas, hecho que lo ha convertido en uno de los territorios de mayor actividad en la escena mundial del ska. Si bien el desarrollo de esta música como fenómeno internacional se consolida no antes de los últimos años de la década de los setenta, coincidiendo con un *revival* experimentado por el estilo, resulta significativo cómo ya en la primera época del ska, correspondiente a los años sesenta, España no hizo oídos sordos a esta música, e incluso la llegó a cultivar en cierta medida; es uno de los episodios más olvidados de la historia del ska, que en los últimos años han tratado de reconstruir algunos seguidores del género. Este interés por el ska español de los sesenta, unido a su homólogo en otros territorios como Francia, Italia, y países hispanoamericanos como México, ha sido divulgado entre los círculos de aficionados, originándose un discreto culto hacia el tan poco conocido ska no jamaicano de esta época¹.

Ska en la cultura jamaicana de los años sesenta

Para poder comprender cómo pudo haberse manifestado el ska en España en uno de los períodos más emblemáticos en la historia de la música popular urbana de este país (y de toda la cultura occidental), hemos de revisar primero el importante papel que este género desempe-

¹ La difusión de esta materia ha estado, hasta el momento, limitada al ámbito de los interesados específicamente en la música jamaicana, y elaborada desde el punto de vista del aficionado, el coleccionista o el conocedor, en cualquier caso no académico, de esta música. Se encuentra principalmente en fanzines y en páginas de internet especializadas, tanto en forma de artículos como en foros de opinión, algunos de cuyos autores han colaborado como informantes en la presente investigación. Véase especialmente, Sebastián Guillén: *Don Drummond's Spirit* [fanzine], Barcelona, [volumen sin numerar (nº 0)], 1998, pp. 1-13; Xavi Guillamón (Lord Dick, seud.), David Vilches (Doctor Decker, seud.): "Soundsystem time: Rarities. Ska sin fronteras", *F.B.I.* [fanzine], Barcelona, nº 25, diciembre/1999, pp. 24-25; Isaac JB (seud.): "Spanish vintage ska: Las 4 Monedas", *F.B.I.* [fanzine], Barcelona, nº 29, diciembre/2000, pp. 12-14; Miquel A. Minguet ('meteoska', seud.), et al.: "¿Cuál fue y quién grabó el primer ska en el estado español?" [tema de foro en línea], *Boss-Sounds.org*, foro "Ska, Reggae y música negra", tema iniciado el 19-IX-2006, última actualización 12-X-2006, <<http://www.boss-sounds.org/phpBB2/>>, [última consulta: 5-III-08]; Yahoo: *Upbeat Discos* [grupo en línea con lista de distribución], *Yahoo! España*, grupo creado en 2002, <http://es.groups.yahoo.com/group/upbeat_info/> [última consulta: 26-VIII-2007]; "Ska yeye, soul, funk, 1965-1970 (Duque Rude)" [página personal en línea], *myspace.com*, <<http://www.myspace.com/duquerudeska>> [última consulta: 5-III-2008].

ño en la sociedad jamaicana del momento. Cuando hablamos de ska, nos referimos al primero de una serie de géneros musicales con que la cultura jamaicana logró insertarse en el panorama internacional de música popular urbana, incorporándose a todos los efectos en los fenómenos de globalización que este tipo de música ha experimentado en las últimas décadas. En este sentido, hemos de tener en cuenta la gran importancia que, en los estudios sobre música popular jamaicana, se otorga al ska de los años sesenta, por ser el precursor del reggae y por tanto el iniciador de la serie de manifestaciones musicales con las que Jamaica se ha labrado un puesto de relevancia en el mercado internacional.

La figura 1 muestra un esquema de las principales denominaciones de música popular jamaicana y los años que se reconocen como el período de actividad de cada uno antes de evolucionar hasta el siguiente, siempre en el ámbito específicamente jamaicano, es decir, sin considerar expansiones internacionales de estas músicas, ni el *revival* que el ska experimentó ya en los años ochenta. En este caso, tanto las periodizaciones como las denominaciones de género han sido tomadas de un artículo de Chang, Witmer y McCarthy², y salvando los inevitablemente imprecisos límites entre los estilos cronológicamente más cercanos, reflejan con eficacia las principales áreas temporales marcadas por el cultivo de cada una de estas tendencias. Este diagrama nos permite observar la participación del ska como pionero del grupo de músicas populares “modernas” que caracterizan a la música jamaicana desde hace medio siglo.

Músicas tradicionales jamaicanas	Música popular jamaicana ‘temprana’	Música popular jamaicana ‘moderna’ ³				
<i>Myal</i> , Maroon, <i>Kumina</i> , <i>Jonkonnu</i> , <i>buru</i> , <i>niyabingi</i> quadrille	mento	ska	rocksteady	reggae		dancehall (o ‘ragga’, ‘dub’)
				early reggae	roots reggae	
[de origen anterior a las ‘populares’]	finales s. XIX décadas de 1940-50	1960-1966	1966-1968	1969-1974	1975-1983	desde 1983

Fig.1

² Kevin O’Brien Chang, Robert Witmer, Len McCarthy: “Jamaica”, en *Continuum Encyclopedia of Popular Music of the World. Vol. III: Caribbean and Latin America*, Shepherd, Horn, Laing (eds.), London-New York, Continuum, 2005, pp. 61-74.

³ Las tres divisiones generales aparecen, en el artículo citado, bajo epígrafes titulados *Jamaican Traditional Music / Early Jamaican Popular Music / Modern Jamaican Popular Music*. La denominación de cada uno de los tipos de música (mento, ska...) se ha conservado invariable en lenguas no inglesas.

El ska jamaicano de los años sesenta lleva asociadas una serie de realidades socioculturales y de prácticas técnico-musicales que impregnarán toda la música jamaicana posterior, definidos directamente desde los mismos orígenes de esta música como género específicamente jamaicano a finales de la década de 1950. Jamaica era por entonces colonia inglesa y ello repercutía de forma inevitable en las prácticas culturales del pueblo jamaicano. Durante los años centrales del siglo, la radio constituía uno de los principales medios de difusión de música popular en Jamaica, pero la principal radio local de uso público, ‘Radio Jamaica and the Rediffusion Network’ (RJR), pertenecía a una compañía privada: la Jamaica Broadcasting Company, subsidiaria del Rediffusion Group of London, que fundamentó su programación en contenido de la British Broadcasting Corporation (BBC) y la música popular urbana inglesa y estadounidense de mayor difusión. Entre la población local, sin embargo, se había establecido como preferencia el gusto por el rhythm and blues, y para poder escucharlo solían sintonizar programas radiofónicos de Miami y Nueva Orleans, donde dicho estilo se encontraba en boga. Esta solución resultó ser demasiado limitada, lo que provocó la necesidad de un medio alternativo de difusión pública, que se encontró en los llamados *sound systems*: unidades móviles con potentes equipos de reproducción, a modo de discotecas ambulantes, ideados especialmente “para satisfacer la creciente demanda de R&B”⁴. Eventualmente se generó una fuerte competencia entre *sound systems*; al mismo tiempo la aparición del rock and roll, si bien no afectó a la demanda de rhythm and blues en Jamaica, sí disminuyó su material discográfico, lo que impulsó a los responsables de los *sound systems* a promover la grabación local de rhythm and blues. Abrazando el mundo de la producción musical, crearon estudios de grabación a disposición de los intérpretes locales, iniciativa que, aparte de constituir una fuente adicional de ingresos a través del alquiler de los locales y el equipo, les proporcionaba una serie de grabaciones que gozaran de total exclusividad en su correspondiente *sound system*.

La posibilidad de realizar grabaciones propias constituía un privilegio de gran aprovechamiento para la sociedad jamaicana, pues resultaba idónea como herramienta de impulso de la producción cultural local. La necesidad de este impulso procedía directamente de la situación política y económica del país: la búsqueda de una independencia política venía acompañada de un refuerzo en la identidad social y cultural a través de expresiones representativas del pueblo jamaicano y producidas, evidente-

⁴ “Sound systems were [...] designed to fill the growing demand for R&B.” K. Chang, R. Witmer, L. McCarthy: “Jamaica”, en *Continuum Encyclopedia...*, p. 65.

mente, por el mismo, no siendo aptas para este fin las meras importaciones. Por otro lado, constituía una valiosa ayuda económica para los intérpretes, muchos de los cuales pertenecían a las clases bajas; estas grabaciones les aportaban publicidad y beneficios que constituían un buen complemento a sus ganancias obtenidas por actuaciones en vivo. De cara al comercio exterior, la oferta de un producto generado a nivel local ofrecía una posible vía de participación en el mercado internacional. Estos intereses, unidos a la feroz competencia entre sound systems, motivaron un importante aumento en la producción musical autóctona.

Si bien en los años 50 ya existían grabaciones de mento y calypso producidas en el estudio de Stanley Motta, el verdadero impulso en la industria discográfica se debió a los sellos Studio One y Treasure Isle, propiedad respectivamente de Clement ‘Sir Coxson’ Dodd y Arthur ‘Duke’ Reid, dos reputados propietarios de sound systems rivales. Entre las numerosas grabaciones que tomaban como modelo el rhythm and blues de Miami y Nueva Orleans, pronto empezó a distinguirse un estilo interpretativo original, observable tan sólo en las producciones jamaicanas. Debido a ello, esta naciente tendencia adquirió la designación propia de ‘rhythm and blues jamaicano’, refiriéndose por tanto a una variante de un estilo importado, pero con la asociación de identidad social ya explícita. A medida que aumentó el interés por reforzar esta asociación se dotó a esta música de nombre propio. Existen testimonios contrastantes acerca de cómo surgió la palabra “ska”, y diversos artistas jamaicanos de la época se atribuyen su invención⁵; en cualquier caso, el término apareció en torno a 1959 en un intento de describir o emular el sonido característico de esta música, siendo de hecho una onomatopeya de la sensación sonora producida por su patrón rítmico básico. La denominación recién acuñada sirvió a esta corriente para empezar a ser considerada como un género independiente, con una entidad propia que no dependía ya de un estilo de procedencia no jamaicana.

El ahora llamado ska que, en principio, era creado exclusivamente por y para jamaicanos, pronto adquirió el estatus de música típica y representativa de Jamaica. La búsqueda de una identidad propia dio un importante paso en el ámbito político con la Independencia obtenida por Jamaica en 1962. El ska aún sirvió de bandera del pueblo jamaicano hasta aproximadamente 1966, en que las producciones autóctonas comenzaron a experimentar una ligera variación del estilo interpretativo, y eventualmente el término ‘ska’ fue reemplazado por el de ‘rocksteady’, designando una música que al oído se consideraba sensiblemente distinta. En tan

⁵ Véase K. Chang, R. Witmer, L. McCarthy: “Jamaica”, en *Continuum Encyclopedia...*, p. 66.

sólo dos años el rocksteady dio paso a otra denominación de género, el ‘reggae’, que heredó del ska la virtud de representatividad del pueblo jamaicano, cualidad que ha conservado hasta nuestros días⁶. De hecho, actualmente el término “reggae” se puede emplear no sólo para referirse al estilo generado a partir de 1968, sino también a la familia completa de músicas populares urbanas jamaicanas (expresada en la figura 1), incluido el ska.

Señas de identidad de la música jamaicana

El que una música como el ska se alzara como manifestación típica y representativa del pueblo jamaicano, incluso habiéndose originado a partir de un género importado, no se entiende a menos que exista algún rasgo exclusivo, alguna aportación interpretativa que permitiese distinguir el ska del resto de manifestaciones no jamaicanas, y por tanto concebirlo como un estilo auditivamente reconocible. En efecto, desde finales de los cincuenta hasta la aparición del rocksteady podemos discernir una serie de rasgos comunes a toda la producción musical jamaicana; aun cuando las interpretaciones de ska gozan de cierta variedad, dichos elementos recurrentes dotan a esta música de suficiente uniformidad como para ser realmente percibida como un género. Son muy escasas las fuentes que tratan con detalle las características musicales identificativas del ska⁷, y generalmente se limitan a señalar cuestiones básicas de ritmo, pero mediante el análisis directo de los documentos sonoros se pueden matizar estas apreciaciones, así como detectar otras constantes en la música jamaicana,

⁶ El estatus de música verdaderamente representativa y exclusiva de la cultura jamaicana podría aplicarse tanto al reggae como al mento, las músicas tradicionales de la isla (estas últimas de origen anterior), el ska (véase Roger Steffens: “Ska”, *The New Grove dictionary of music and musicians*, Stanley Sadie-John Tyrrell (eds.), London, Macmillan, 2001, vol. 23, pp. 463-4) e incluso el rocksteady (véase Colin Larkin (ed): “Ska”, *The Guinness Encyclopedia of Popular Music*, Enfield, Guinness, 1995, pp. 3810-11). Estas valoraciones se han ido transformando y matizando con el surgimiento de cada estilo, y responden a criterios muy diversos. En cualquier caso, y sin negar la actual primacía del reggae en este sentido, no es arriesgado afirmar que el ska fue la primera música manifiesta y exclusivamente jamaicana que fue exportada y promocionada como tal.

⁷ Entre ellas: K. Chang, R. Witmer, L. McCarthy: “Jamaica”, en *Continuum Encyclopedia...*; Katherine Charlton: *Rock Music Styles: a history*, 4ª ed, New York, McGraw-Hill, 2003; Matt Sakakeeny: “Upside-Down Rhythm: Offbeats, Upbeats and Afterbeats in Jamaican Ska” [artículo en línea], *American Routes*, <<http://www.americanroutes.org/matt/ska.html>> [última consulta: ca. 2004; artículo actualmente retirado]. Y también los métodos específicos de interpretación guitarrística: Dale Turner: *Ska guitar*, Milwaukee, Hal Leonard, 1999; “Ska Guitar 101” [documento en línea], *Cyberfret.com*, <<http://www.cyberfret.com/styles/ska/101/index.php>> [última consulta: 23-VIII-2007]. Cabe mencionar, además, el interesante y completo análisis aplicado al reggae por Denis Constant: *Aux sources du reggae. Musique, société et politique en Jamaïque*, Marsella, Parenthèses, 1995 (1ª ed. 1982).

que es preciso revisar para poder relacionar y comparar las distintas manifestaciones con que el ska fue conocido en cada país.

Es importante recordar que el ska se identificó inicialmente como un peculiar estilo interpretativo de otro género: el rhythm and blues de Nueva Orleans de los años cincuenta. Se puede decir, a grandes rasgos, que sobre las bases de este género los jamaicanos fueron incorporando, conscientemente o no, diversos atributos y costumbres interpretativas ya presentes en manifestaciones de su propia música popular, dando lugar a un estilo que acabó considerándose nuevo y original. Poco a poco, esta iniciativa iría condicionando la composición de nuevas creaciones, reforzando así la personalidad del género. Por otro lado, aun teniendo en cuenta que la base o matriz inicial sobre la que se sustenta el ska es el rhythm and blues, ello se deriva de una influencia más general en la música urbana de Jamaica, proveniente de la música afroamericana estadounidense, desde décadas atrás⁸. Los músicos que intervinieron en las primeras grabaciones jamaicanas de la época tenían experiencia en los terrenos del jazz, las brass bands y el gospel⁹; como consecuencia, el ska hereda ciertas técnicas y premisas básicas en lo que se refiere a su composición e interpretación. Entre ellas, y a modo de síntesis, podemos citar la textura de melodía acompañada construida mediante una dualidad de planos instrumentales (instrumentos melódicos o solistas frente a rítmicos o de acompañamiento), la estructura repetitiva sustentada en el empleo de patrones armónicos tonales sencillos, el empleo de un ritmo y una métrica estables, y la inclusión ocasional de fragmentos improvisados instrumentales. Todos estos elementos son de hecho característicos de muchas expresiones de música popular urbana, principalmente aquellas caracterizadas por un énfasis en la marcha continua del ritmo (de carácter bailable) y el desarrollo instrumental.

Asumiendo esta base estilística, es posible concretar en qué consistió la aportación jamaicana que permitió la consideración de un nuevo tipo de música. Al examinar el repertorio que daría forma a un género con nombre propio ('ska' y no ya 'rhythm and blues jamaicano'), se puede concluir que la principal iniciativa jamaicana de índole interpretativa que promovió su nacimiento se remite a cuestiones de ritmo y movimiento. En el ska se establece un patrón rítmico básico sobre el que se construye toda la pieza, de modo que a él se adaptan por sistema los principales elementos definidores de la sensación sonora global, como los movimientos

⁸ K. Chang, R. Witmer, L. McCarthy: "Jamaica", en *Continuum Encyclopedia...*, p. 64.

⁹ Enric Gallart (Quique, seud.): "Jamaica Ska History. Jamaican Boogie: Las escuelas de los artistas", *F.B.I.* [fanzine], Barcelona, N° 25, diciembre, 1999.

melódicos, los ataques en el acompañamiento, y los rasgos interpretativos de acentuación y articulación. La figura 2 muestra la expresión más elemental de este ritmo.



Fig. 2

Se trata fundamentalmente de una acentuación o énfasis sobre las fracciones débiles de cada pulso. El compás es binario o cuaternario, pero nunca ternario. En el lenguaje anglosajón empleado comúnmente para la caracterización de ritmos de música popular urbana, las fracciones débiles se conocen como *upbeat* u *off-beat*, y el ritmo se describe sistemáticamente en compás de 4 por 4, tradición que algunos autores adoptan al hablar de ska¹⁰. Aun así, en muchas ocasiones el compás de 2 por 4 parece corresponderse mejor con el efecto producido en la interpretación y audición del ska¹¹, frente a otros muchos tipos de música donde la construcción en compás cuaternario se manifiesta más claramente, como el rock & roll y sus derivados. El modo de expresarlo depende en gran medida de la percepción sonora, distinta según las numerosas variantes del estilo; en cualquier caso, todas las formas de ska están dominadas por la sensación producida al destacar sistemáticamente todas las fracciones débiles de un compás binario o cuaternario. Añadamos que dicha acentuación suele llevarla a cabo la guitarra, con el refuerzo de otros instrumentos como los metales, la percusión, un teclado, e incluso ocasionalmente la voz.

El tratamiento rítmico descrito encarna una cualidad sonora que no sólo es representativa del ska, sino de toda la música popular urbana jamaicana. Según la corriente o estilo considerado, el patrón básico aparece más o menos matizado o modificado, pero se fundamenta siempre en la sensación sonora producida por la acentuación del *upbeat*, los elementos débiles del compás. Frecuentemente se alude a esta característica genérica de la música jamaicana como “ritmo sincopado”, refirién-

¹⁰ Por ejemplo Colin Cripps: *Popular Music in the 20th Century*, Cambridge, Cambridge University Press, 1988, p. 78; D. Turner: *Ska guitar*, p. 6. Cabe mencionar que ambas referencias se corresponden con publicaciones pedagógicas, donde se intenta transmitir la sensación rítmica correspondiente a través de ejercicios prácticos.

¹¹ Con este compás aparece en algunas partituras de ska español comentadas más adelante, y también en el artículo de carácter científico de M. Sakakeeny: “Upside-Down Rhythm...”.

¹² Véase por ejemplo: *Skándalo en las ondas* [foro en línea], fundado en 2003, <<http://skandaloenlasondas.mforos.com/>> [última consulta: 5-III-2008]. En la presentación de este foro se menciona la “música sincopada” como su tema central.

dose con el término “música sincopada” a toda expresión musical perteneciente a (o influida por) el estilo musical popular jamaicano¹². El empleo de ritmos definidos a partir de la síncopa es un rasgo común a diversas músicas caribeñas, pero entre seguidores de la música jamaicana se emplea esta terminología aludiendo específicamente a la sucesión continuada e invariable de síncopas, provocada por la acentuación sistemática de las fracciones débiles. El ska heredó este procedimiento de ciertas músicas tradicionales jamaicanas, y a partir de entonces ha quedado establecido como el rasgo característico por excelencia de todas las formas de música popular jamaicana. Así lo explica Sakakeeny:

El principal identificador de cualquier canción ska es su ritmo exclusivo. El impulsor, en ocasiones incesante, énfasis sobre la fracción débil [*offbeat*] está presente en la inmensa mayoría de música jamaicana de los últimos 40 años, y se puede reconocer en muchas formas de música temprana de la isla. El firme compromiso de acentuar todas y cada una de las fracciones débiles [...] parece ser exclusivo de Jamaica. [...] el acento en fracciones débiles preponderante en el ska se convirtió en el sello distintivo de toda la música popular jamaicana subsiguiente.¹³

El ritmo básico expresado en la figura 2 no fue el único empleado en el ska de los años sesenta; numerosos ejemplos, en su mayoría de fecha temprana, muestran un acompañamiento rítmico más cercano al del rhythm and blues: se efectúa igualmente una acentuación de las fracciones débiles, pero alargando la primera de cada dos corcheas, procedimiento interpretativo muy común en algunas formas de jazz y rock, denominado *shuffle* o *swing*. En el ska jamaicano, esta práctica tiene su origen precisamente en el rhythm and blues que sirvió de base para su conformación¹⁴, y genera distintos matices en la percepción del énfasis en fracción débil; se pueden considerar variantes del ritmo básico, como las que podemos ver en la figura 3. Si bien en la música jamaicana acabaría imponiéndose el empleo de corcheas iguales, el acompañamiento en *shuffle* caracterizó distintas tendencias asociadas al ska jamaicano, como veremos más adelante.

¹³ “The principal identifier of any ska song is its unique rhythm. The propulsive, occasionally incessant, emphasis on the offbeat is present in the vast majority of Jamaican music of the last 40 years, and can be traced to many forms of the island’s earlier music. The unwavering commitment to stress each and every offbeat [...] appears to be exclusive to Jamaica. [...] the offbeat accent prevalent in ska became the hallmark for all Jamaican popular music that has followed.” M. Sakakeeny: “Upside-Down Rhythm...”.

¹⁴ Una breve pero concisa explicación de cómo los jamaicanos interpretaron el *shuffle* propio del rhythm and blues se encuentra en K. Chang, R. Witmer, L. McCarthy: “Jamaica”, en *Continuum Encyclopedia...*, p. 65-66.

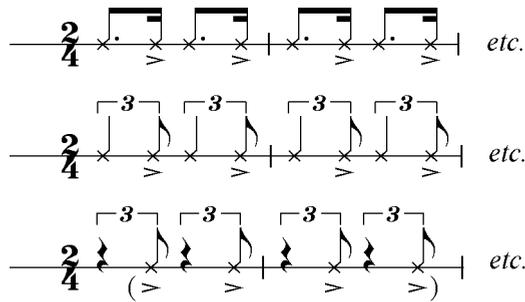


Fig. 3

Aunque el procedimiento de acentuación de fracciones débiles se erige como el rasgo característico de la música jamaicana, existen otros elementos musicales propios del ska jamaicano de los años sesenta, que lo distinguen de otras formas del estilo más occidentalizadas. La presencia de una sensación rítmica fundamental va indisolublemente ligada a la impresión de movimiento continuado aportada por la invariabilidad de pulso y compás; este planteamiento, habitual en toda música de carácter bailable, fue matizado y ampliamente explotado por los jamaicanos, en combinación con las cuestiones rítmicas que acabamos de tratar, hasta convertirse en su principal seña musical de identidad. Hemos de pensar que el ska no sólo se construye sobre un ritmo base, sino que la continua repetición del mismo adquiere su sentido en cuanto a que es capaz de crear un ambiente, sostener una atmósfera sonora estable durante toda la pieza. Dicha atmósfera aporta sensación de fluidez y movimiento a través de su marcha rítmica constante, y puede prolongarse indefinidamente sin producirse variaciones de tensión. El resultado es una sensación de movimiento incesante que constituye otro de los caracteres fundamentales de esta música, y al que en principio están subordinados ciertos rasgos de la misma, entre los que cabe destacar la estructura formal y armónica.

El ska jamaicano no responde a un único modelo estructural, pero sí a la idea de que la pieza ha de desenvolverse de modo que el movimiento fluya constantemente impulsado por el ritmo. Las numerosas versiones que los jamaicanos realizaron de diversos tipos de música, transformados a un sonido identificable como ska, respetan la estructura y armonía originales, empleando recursos tímbricos y rítmicos para conseguir la sensación sonora propia del estilo jamaicano; en estas versiones generalmente impera una configuración basada en la alternancia de estrofa y estribillo, con ocasionales secciones de improvisación instrumental. Sin embargo, en las composiciones de nueva creación se percibe una marcada tendencia a diluir la diferencia entre secciones contrastantes (estrofa y estribillo) y suprimir las

variaciones de tensión en la estructura global de la pieza, para favorecer la expansión indefinida del ambiente sonoro. Esto se consigue mediante la repetición sistemática de pequeños fragmentos caracterizados armónicamente por una sucesión muy breve de acordes, que se oye una y otra vez durante toda la canción, pudiendo ésta alargarse el tiempo que se desee. Dicho procedimiento llega a su extremo en piezas construidas sobre la base de dos acordes en constante fluctuación, o incluso un sólo acorde sobre el que se va desarrollando una melodía, carente de tensiones tonales.

Otros rasgos atribuibles al ska jamaicano, aunque no exclusivos de esta música, son los relativos a la instrumentación. Sin entrar en detalles, conviene tener en cuenta la importancia de los instrumentos de viento metal, cuya presencia recurrente en las bandas jamaicanas de la época (según la tradición de las brass bands) fue determinante en la definición sonora del ska. Vale la pena mencionar además el empleo de la voz: el canto vocal es fundamentalmente melódico, pero también se utiliza para resaltar el sentido del ritmo y el movimiento, a modo de instrumento percusivo, mediante onomatopeyas, exclamaciones, comentarios hablados y otros efectos vocales. Esta práctica cobra especial presencia en piezas instrumentales, donde la voz colabora como un componente más de la sección rítmica, aportando color al ambiente sonoro y acentuando el ritmo básico.

Internacionalización del ska jamaicano

Durante todo el período de primacía del ska en Jamaica, esta música fue exportada por diversas vías a cierto número de países, dando lugar a un discreto pero variado e interesante primer estadio en el proceso de internacionalización de la música popular jamaicana. Es un hecho que aún no ha despertado la atención que merece en el mundo de la investigación académica, puesto que la divulgación de la cultura musical representativa de Jamaica no se considera efectiva hasta la expansión masiva experimentada por el reggae, mucho más conocido y estudiado que la cronológicamente anterior fase de difusión del ska. El caso de España está íntimamente ligado a la situación del ska en otros países que le servían de referencia cultural e influencia mutua en cuestiones de música popular, principalmente Inglaterra, Francia, Italia y el ámbito hispanoamericano. Procederemos por tanto a una breve revisión de la presencia del ska fuera de Jamaica durante esta época para poder situar su acogida en territorio español.

La exportación del ska más allá de la isla caribeña es un fenómeno que se desarrolló desigualmente y respondiendo a muy distintos procesos en función de cada contexto geográfico y cultural. El mejor documentado

se corresponde con el ska cultivado en Inglaterra directamente por el pueblo jamaicano. Londres era un destino frecuente en sus migraciones, y la comunidad jamaicana allí residente desarrolló el ska de forma paralela a como se hacía en su isla natal, convirtiéndose Inglaterra en el más importante núcleo de producción de esta música junto con Jamaica: ambas islas, la caribeña y la británica, comparten la condición de focos principales de creación, consumo y comercialización del ska durante los años sesenta, razón por la cual la mayoría de estudios realizados sobre esta música se concentran en dichas regiones, dejando de lado cualquier otra manifestación del ska fuera de ellas.

La producción de ska en Inglaterra suponía un importante beneficio para el pueblo jamaicano allí afincado. Por una parte, servía como expresión cultural representativa y vínculo con su país de origen, preciada herramienta para todo ente social minoritario en tierra extranjera. Pero esta situación también fue aprovechada para efectuar la inserción del ska en un mercado externo de indudable valor, ya que Inglaterra gozaba de una mejor economía y mayor potencial de ventas que Jamaica. Algunos empresarios jamaicanos fundaron o trasladaron allí sellos discográficos; es el caso de Island Records, fundado por Chris Blackwell en Jamaica en 1959 y trasladado a Londres en 1962. La música que gestionaban estas compañías era fundamentalmente grabada por jamaicanos según la misma tendencia que imperaba en la isla caribeña, aunque a medida que el estilo se daba a conocer a través de clubs nocturnos, diversos intérpretes blancos mostraron interés por esta música y comenzaron a incluirla en su repertorio; en este contexto, el ska jamaicano fue especialmente bien acogido entre los *mods*¹⁵. Con todo, el ska no llegó a tener una presencia importante en los medios de difusión a gran escala, salvo algunas excepciones que determinaron drásticamente las condiciones en que se produjo el primer proceso de internacionalización del género: unas pocas canciones, impulsadas por la promoción de discográficas multinacionales, lograron alcanzar las listas de éxitos. *My boy lollipop* (editada por Fontana), por la cantante jamaicana Millie Small, fue la más afortunada, alcanzando el segundo puesto en las listas inglesas; otras fueron *Mockin' Bird Hill* por los ingleses The Migil 5 (editada por Pye) y *King of Kings* por Ezz Reco and the Launchers (Columbia), todas ellas de 1964¹⁶. Pero, tal y como

¹⁵ Una de las tribus urbanas más emblemáticas de la cultura juvenil británica de los años sesenta, junto con sus eternos rivales los *rockers*. La adopción del ska por parte de los *mods* está comentada por Enric Gallart (Quique, seud.): "Jamaica Ska History. International Ska: La conquista del mundo", *FBI* [fanzine], Barcelona, n.º 31, junio, 2001, pp. 15-23.

¹⁶ Las referencias completas de las publicaciones sonoras y las partituras citadas en este artículo figuran en el apéndice, ordenadas temáticamente.

comenta Gallart, el triunfo comercial de estas canciones “no supuso el reconocimiento de la corriente original del *ska* pues, estrictamente hablando, ninguna de estas tres canciones representaba al genuino *ska* jamaicano”¹⁷. En efecto, realmente estas canciones no se corresponden musicalmente con el *ska* que se hacía en Jamaica; más bien se inscriben en una variante del estilo que, a todas luces, tenía más atractivo para el público inglés y por tanto más posibilidades de éxito a nivel internacional. Este tipo de reinterpretación del *ska* trascendió las fronteras de Inglaterra y alcanzó cierto éxito como baile con el nombre de *blue beat*.

Generalmente se considera el término ‘blue beat’ como un mero sinónimo de *ska*, una denominación alternativa del género empleada en Inglaterra durante los años sesenta, pues Blue Beat era el nombre de uno de los principales sellos que en este país contribuyeron a la difusión de música jamaicana. Dicho término fue adoptado directamente por intérpretes jamaicanos, como Ezz Reco, seudónimo del reconocido trombonista Rico Rodríguez, que con su grupo The Launchers grabó canciones como *King of Kings*, *Little Girl*, *Blue Beat Dance* y *The Bluest Beat*; de hecho las cuatro fueron recopiladas en un EP llamado *Jamaican Blue Beat*. Sin embargo, la asociación del término ‘blue beat’ con el tipo de canciones que alcanzaron éxito en Inglaterra provocó una bifurcación entre el *ska* propiamente dicho y un nuevo género cuyos rasgos distintivos diferían notablemente de los que caracterizaban al *ska* de Jamaica. Es fácil detectar esta diferencia mediante un breve análisis de canciones como *Mockin’ Bird Hill* o *My boy lollipop*. La primera es una reelaboración de una balada *country* de Vaughn Horton (1951), que The Migil 5 presentan con un planteamiento y carácter radicalmente distinto: su versión revela una animada melodía que transcurre sobre un acompañamiento en *shuffle* (cercano a los modelos con tresillos de la fig. 3). Dejando de lado el planteamiento rítmico, ningún otro rasgo sugiere un parentesco con la música jamaicana del momento; incluso el ritmo de *shuffle*, si bien fue adoptado en numerosos ejemplos de *ska* jamaicano, era en realidad mucho menos frecuente en su repertorio que el construido sobre corcheas iguales (siempre acentuando la que cae en fracción débil). El éxito de The Migil 5 podría por tanto considerarse un ejemplo aislado de utilización de este ritmo, si no fuese porque todas las canciones etiquetadas como *blue beat* emplean sistemáticamente el *shuffle* como recurso identificativo de este género. Se observa una construcción semejante a la de *Mockin’ Bird Hill* en otras canciones de The Migil 5, como *Humpty Dumpty*, *Big Blue Beat* y *Glad Rag Doll* (1964); en todas ellas el empleo del *shuffle* está perfecta-

¹⁷ E. Gallart: “Jamaica Ska History. International Ska...”, p. 19.

mente integrado en la tradición de la música de baile vinculada al jazz o el rock & roll, donde dicho recurso era frecuente, y se alejan en cambio del planteamiento sonoro original del ska, creado en un contexto músico-cultural muy distinto.

Nos encontramos por tanto ante un proceso de occidentalización del ska que quedaría consolidado con el enorme éxito de Millie Small: *My boy lollipop*, que alcanzó notable fama en diversos países de Europa y América, convirtiéndose de este modo en el primer gran éxito internacional de la historia del ska. Se trata de la versión de una canción compuesta por Johnny Roberts y Morris Levi, cuya grabación original, interpretada por la cantante Barbie Gaye en 1957, nos remite de nuevo a las raíces del ska: el rhythm and blues norteamericano. Pero los primeros años de desarrollo del ska no parecen haber influido demasiado en la elaboración de la versión jamaicana, que respeta hasta cierto punto el sabor y dinamismo originales de la interpretación de Gaye. Nuevamente encontramos un ritmo shuffle (rasgo ya presente en la versión de Barbie Gaye) en un contexto musical que no llega a acercarse a la percepción sonora característica del ska salvo en contados detalles, como una mayor intención de enfatizar las fracciones débiles, o el añadido de un motivo recurrente llevado por los metales. En cualquier caso, actualmente no hay discusión acerca de la adscripción del *My boy lollipop* de Millie al género ska. Aunque esta valoración no pueda sostenerse por completo, como acabo de explicar, en criterios estrictamente musicales, responde en cambio a una clara asociación basada en criterios de origen cultural: cualquier interpretación de la época defendida principalmente por jamaicanos está predispuesta a ser considerada ska, ya que por entonces ésta era su música representativa. La versión de Millie no sólo contaba con la participación de esta cantante jamaicana, sino también con la del famoso guitarrista Ernest Ranglin (realizador del arreglo y a cargo de la guitarra) y de Pete Peterson a la trompeta. Aun cuando el resto de instrumentistas no eran jamaicanos (el conjunto inglés Jimmy Powell and The Five Dimensions con Pete Hogman en el solo de armónica), la presencia de estos tres intérpretes pertenecientes a la escena del ska resultó decisiva, en épocas posteriores, para encuadrar esta canción dentro del género. No obstante, la fama que durante los años sesenta hizo dar la vuelta al mundo al *My boy lollipop* de Millie no portaba consigo la identificación de esta pieza como un ejemplo de ska; en todo caso, y como veremos más adelante, en ciertos países adquirió la calificación de blue beat, estableciendo un modelo muy alejado del correspondiente al ska jamaicano. Y su adscripción a la historia del ska en cuanto a repertorio claramente jamaicano es una consideración que no se consolidó hasta más tarde en que, ya establecida una importante tradición de música popular

urbana jamaicana en el mundo, sus seguidores comenzaron a buscar repertorio de relevancia internacional en fecha temprana. Irónicamente, el primer gran éxito internacional en la historia del ska no llegó a representar en su época a este género, ni en términos estrictamente musicales ni de asociación cultural.

Aparte del ska producido en Inglaterra, se llevó a cabo otro significativo proceso de exportación de esta música por iniciativa directa de jamaicanos, que intentaron promocionarla en Estados Unidos. En esta ocasión no nos referimos ya a una presencia del pueblo jamaicano como minoría social establecida en otra cultura, sino a un esfuerzo consciente de promoción del ska con fines meramente económicos y políticos. En 1964 Edward Seaga, por entonces Ministro de Cultura de Jamaica, decidió presentar el ska en la World's Fair (Feria Mundial) que ese año se celebraba en Nueva York, tratando de dar al género un mayor alcance internacional para fomentar la cultura jamaicana en el extranjero y así atraer turismo a la isla. Se escogieron como representantes de esta música a varios intérpretes jamaicanos, entre ellos Byron Lee & The Dragonaires (bajo el nombre de The Ska Kings), cuyo productor y manager Ronnie Nasralla ideó una coreografía especialmente pensada para la ocasión. En Jamaica el ska nunca había llegado a asociarse con un modo de bailar siguiendo pasos preestablecidos, pero los responsables de su presentación en la Feria Mundial emplearon dicha estrategia para conseguir que esta música llamara la atención de los estadounidenses: de otro modo habría sido difícil que el ska pudiera competir con las docenas de bailes de moda que por entonces hacían furor en norteamérica. Byron Lee y Nasralla presentaron una música de escucha y baile fácil y divertido, a través de *Jamaica ska*, que se erigió en Estados Unidos como la canción representativa por excelencia de este género. Musicalmente, *Jamaica ska* respeta la configuración original del estilo, y en ella se percibe el tipo de acompañamiento rítmico y la sensación de movimiento fluido e incesante propios del ska jamaicano. La estructura armónica está en cambio más elaborada, huyendo de las interminables repeticiones de esquemas armónicos reducidos, y abogando en su lugar por una distribución de tensiones mucho más acorde con la elaboración estrófica propia de la música popular occidental. Se ha aprovechado la letra, además, para incidir sobre la inmediatez y facilidad de este estilo, comparándolo con otros bailes del momento a modo de “gancho” comercial; al mismo tiempo, con este tipo de tratamiento se consigue destrascendentalizar el ska y alejarlo de toda connotación política o social, exceptuando la obligada asociación del género con la cultura jamaicana, patente ya en el título de la canción. He aquí la primera estrofa:

Not many people can cha cha cha	No mucha gente sabe bailar cha cha chá
Not everybody can do the twist	No todos saben bailar el twist
But everybody can do the ska	Pero todos pueden bailar el ska
It's a new dance you can't resist [...]	Es un nuevo baile al que no puedes resistirte [...]

Esta forma de ska bailable y despreocupado no logró el éxito de ventas esperado, si bien significó la inserción del género en los Estados Unidos, originando un pequeño movimiento en torno al mismo durante esos años¹⁸. Es de destacar que *My boy lollipop* triunfó también en Estados Unidos llegando al puesto número 5 de las listas, pero este éxito no estaba llamado a tener repercusión sobre el tan distintamente planteado ska bailable presentado en Nueva York. Por otro lado, la idea del ska como baile de moda dio algunos frutos, como se deriva de algunas publicaciones discográficas de la época, cuyos títulos revelan una clara intención de promocionar el género; a veces incluyen además descripciones de la coreografía de Nasralla u otras semejantes, explicadas e ilustradas en la funda del disco. Destacan entre ellas dos LPs publicados en 1964: *Jamaica Ska*, en el que participaron varios artistas jamaicanos, entre ellos Byron Lee y los Blues Busters; y *The Ska*, por los estadounidenses Bobby Jay and The Hawks.

Llegada de la música popular jamaicana a España

La música jamaicana gozó de cierta participación en el panorama cultural español incluso antes de que empezara a asimilarse el reggae, y por tanto, más de una década antes de que el ska comenzara a establecerse definitivamente en España ya en los años ochenta, a raíz del revival experimentado por este género a nivel mundial. Durante los sesenta no existió en España promoción alguna del ska por iniciativa directa de jamaicanos (al menos ninguna que realmente lograra un efecto del que quede clara constancia, a semejanza de lo conseguido en Estados Unidos o Inglaterra); con todo, esta música llegó a darse a conocer por diversas vías en el país, donde hubo de ser acogido sin la presencia directa de sus creadores. Ello provocó diversos tipos de asimilación e interpretación del estilo, determinados por una compleja red de factores que convierten el caso de España en uno de los más interesantes y variados ejemplos de adopción del ska durante los años sesenta.

¹⁸ Los resultados de esta empresa están comentados en E. Gallart: "Jamaica Ska History. International Ska...".

En los comienzos de la década, la música ligera en España giraba en torno a la tradición de la canción melódica, principalmente representada por cantantes italianos y franceses, y el rock and roll cosechado por intérpretes como el Dúo Dinámico. Este panorama se vio rápidamente trastocado con la irrupción de la música beat, que sacudió la cultura musical occidental y supuso toda una revolución en los procesos de composición, interpretación y escucha de la música popular, originando una serie de ideologías y actitudes ante la música que han evolucionado hasta la actualidad. España se unió desde el primer momento a este fenómeno, experimentando una plena integración de su cultura musical en el ámbito internacional¹⁹. Inglaterra fue el referente principal, pues se había convertido en el caldo de cultivo de una “nueva música”, representada por diversos estilos pero en el marco de un planteamiento común centrado en el ritmo bailable. Comenzando por el twist y el madison hacia 1963, y asumiendo el gran impulso del beat de Liverpool durante los años siguientes, España fue absorbiendo paulatinamente todas las nuevas tendencias que triunfaban a nivel internacional, e interpretándolas con mayor o menor acierto, tanto mediante la importación de grabaciones originales como a través del versionado²⁰ y la elaboración de nuevas creaciones.

Antes de la llegada del reggae, la música jamaicana no llegó a sobresalir lo suficiente en el torbellino de nuevos bailes y tendencias generadas en el vasto imperio del beat, y se mantuvo, incluso en Inglaterra, como un estilo minoritario de discreta presencia. Más allá de Jamaica y el territorio inglés, no existía una circulación estable de artistas jamaicanos que pudieran dar a conocer su música en otros países. Aun así, es posible que uno de los cantantes más conocidos y emblemáticos del ska jamaicano del momento, conocido como Prince Buster (nombre artístico de Cecil

¹⁹ Este hecho, no obstante, se encuentra a menudo enmascarado por el tópico de que la España franquista de los sesenta se hallaba sumida en un completo aislamiento cultural, provocando que los nuevos estilos musicales llegaran siempre con un importante retraso. Ello no se corresponde realmente con la situación de la música ligera de esta década en España. Desde el surgimiento del beat, existió en el país un destacado afán por estar a la última en materia de música popular, y por debatir los nuevos valores y prácticas que afloraban en el extranjero; tanto entre los artistas como en los medios de comunicación se hace patente un interés por difundir las nuevas tendencias y costumbres foráneas con la mayor prontitud posible. Por otro lado, mediante eventos como los festivales de la canción y de grupos modernos, y el movimiento de intérpretes tanto desde países extranjeros como hacia ellos, España gozó de cierta participación y una notable integración en la cultura internacional del momento. Una revisión del contexto cultural y sociopolítico del beat español en esta época, que permite comprender y matizar los fenómenos comentados, se encuentra en el artículo de Celsa Alonso: “El beat español: entre la frivolidad, la modernidad y la subversión”, *Cuadernos de Música Iberoamericana*, Madrid, ICCMU, vol. 10, 2005, pp. 225-253.

²⁰ Enormemente habitual durante toda la década, el versionado constituía un procedimiento fundamental para la adopción de nuevos estilos. Incluso dentro de un mismo país, cada canción de éxito podía generar multitud de versiones locales, mientras estuviera de moda.

Bustamante Campbell), realizara en España alguna actuación en una gira europea que llevó a cabo en torno a 1964²¹. Dicha visita pudo haber promovido la publicación de un disco que comentaremos posteriormente. En cualquier caso, esta presencia de un intérprete jamaicano en España fue un evento circunstancial que no tuvo continuidad.

Otra importante vía de transmisión de músicas foráneas, la importación discográfica, tampoco llegó a ejercer un efecto visible en la asimilación del ska jamaicano. El mercado español no comenzó a interesarse por la importación de discografía jamaicana de forma regular hasta finales de la década, sin duda gracias a la adopción del soul, que relevando al beat como corriente de vanguardia en música urbana, avivó significativamente entre los españoles el interés por la música negra. Hacia 1969 comienza un período en que sellos como Ember, Philips, Ariola, Fontana o Talar mediaron en España la publicación de grabaciones editadas por Pyramid, Creole, Island, Trojan y Pama, importantes sellos extranjeros especializados en música jamaicana. De este modo comenzaron a llegar a España con cierta regularidad los éxitos de aquellos intérpretes jamaicanos que habían alcanzado fama a nivel internacional, como Desmond Dekker y Jimmy Cliff. Hablamos, no obstante, de una época en que el ska ya había sido dejado atrás por los jamaicanos, para adentrarse en los sonidos del rocksteady y el reggae.

Es conveniente realizar aquí un inciso para comentar el efecto que este nuevo interés por la importación de discografía jamaicana ejerció sobre la producción nacional del momento. La disponibilidad de estas grabaciones en el mercado, con una continuidad establecida, permitió a los intérpretes a finales de la década una familiarización directa con este tipo de música; pero dicha oportunidad no se había dado hasta entonces en España, y de hecho el ska no había llegado a ser asimilado mediante la importación de grabaciones originales (aunque sí a través de otras vías, como examinaremos en breve). Coincidiendo con esta nueva situación, se empezaron a crear en España versiones de música jamaicana que, pese a ser cronológicamente posteriores a los intentos de versionado del ska, procede mencionar previamente por una razón: consituyen el inicio de un tipo de imitación del estilo inspirado directamente en el sonido y repertorio originales; por tanto, establecen una nueva etapa de asimilación de la música jamaicana que se distingue en gran medida de toda iniciativa anterior de acercamiento a esta música. Sin profundizar en este fenó-

²¹ Si bien es un hecho del que por el momento no tenemos confirmación documental, existen evidencias de esta visita de Prince Buster a España: en su canción *Tongue will tell*, de 1964, menciona que ha estado en Madrid y Barcelona; según una entrevista realizada por Xavi Guillamón (3-IV-2004), el cantante recuerda haber tocado al menos en Madrid.

meno, podemos mencionar las que hoy se consideran primeras versiones realmente fieles de música jamaicana en España, mérito que se asigna al grupo venezolano Las 4 Monedas²². Este conjunto publicó versiones de las canciones más conocidas de Dekker, Cliff y el norteamericano (pero plenamente implicado en la escena jamaicana) Johnny Nash. Sus grabaciones²³ manifiestan una acentuada fidelidad interpretativa hacia el carácter y sonido originales de la música jamaicana: Las 4 Monedas “habían asimilado el ritmo, una cosa totalmente inédita por nuestros lares”²⁴. Un logro similar se atribuye a la versión que el archiconocido grupo español (y de clara proyección internacional) Los Bravos realizó de la canción *Rudy is in love*, en 1969. Compuesta por Norman Haines, fue interpretada originalmente por el grupo inglés Locomotive, respondiendo al más puro sonido jamaicano, tanto musical como temáticamente²⁵; Los Bravos respetaron el planteamiento sonoro e incluso el idioma original de la letra (inglés), en una excelente versión cuya afinidad con el espíritu jamaicano resultaba muy poco común en unos intérpretes españoles. Cabe señalar que esta canción fue versionada también en 1969 por los catalanes Jorge Querol y Los Go-Go; traducida al castellano y con menor fortuna en el ámbito interpretativo, no deja de ser una iniciativa que contribuye a sugerir cierto interés por este tipo de repertorio. La publicación en España de la partitura de *Rudy is in love* en versión para piano y voz confirma esta discreta popularidad cosechada por la canción de Haines.

Volviendo atrás en el tiempo desde estos años tardíos de la década, al período en que el ska aún conservaba su hegemonía de música jamaicana por excelencia, hemos de analizar la llegada a España de dos canciones aisladas: *Shame & scandal* y *My boy lollipop*. Su acogida no se debió a un interés manifiesto en la música jamaicana, sino al gran éxito internacional que supusieron, generando numerosas versiones por parte de intérpretes locales. Es importante señalar que, en este caso, no existe asociación alguna de estas canciones con un género eminentemente jamaicano como el ska, al menos a ojos de la España del momento.

²² Encontramos una breve reseña de este grupo en la revista *Fans* (nº 116, 14-VIII-1967, p. 21), donde se presenta a Las 4 Monedas como un conjunto argentino (!), comentando su reciente éxito en Palma de Mallorca y anunciando que “permanecerán de tres a cuatro años entre nosotros”.

²³ Véase discografía en el apéndice.

²⁴ Isaac JB (seud.): “Spanish vintage ska...”, p. 14. Este artículo, por su enfoque y desde el momento en que aparece en un fanzine español de ska y música jamaicana, es reflejo de la consideración y mérito atribuido a Las 4 Monedas, por parte de los seguidores de esta música, como históricos pioneros de su asimilación en España.

²⁵ La canción habla de un *rudeboy*, figura recurrente en el ámbito cultural jamaicano, y referida al joven de clase baja problemático y violento; la presencia de *rudeboys* en la sociedad jamaicana aumentaba con el avance de la década, en un período de conflicto que sucedió a la obtención de Independencia.

Si atendemos a criterios estrictamente musicales, poco se podría decir de la famosísima *Shame & scandal* que realmente tenga cabida en un estudio del ska español de los años sesenta, pues en realidad se trata de un ejemplo de calypso²⁶. Sin embargo, la importancia que esta canción ha adquirido en la historia del ska ha hecho que las versiones realizadas en la España de la época sean consideradas hoy, por seguidores de esta música, un importante ejemplo de acercamiento temprano al repertorio jamaicano²⁷. *Shame & scandal* era un calypso escrito por Ardel Wray y el cantante de Trinidad Sir Lancelot (Lancelot Pinard) para la película *I walked with a zombie* de 1943, y ya en los años siguientes fue versionada por diversos intérpretes. En 1962 Lord Melody (Fitzroy Alexander), también de Trinidad, publicó una versión con el título de *Wau wau*, donde sustituía la letra original por una nueva, cayendo en el olvido la anterior; dos años después, la versión del cantante Shawn Elliot daría un giro a la concepción original de *Shame & scandal*, definiendo un arreglo que será tomado como modelo para las interpretaciones siguientes. Así, a partir de 1964 la autoría de esta canción se atribuye a Huon Donaldson y Slim Henry Brown, y responde a un arreglo que incluye un acompañamiento fácilmente adaptable al estilo jamaicano del momento, lo que permitió a intérpretes como los Blues Busters o Peter Tosh & The Wailers realizar su propia versión, interpretada según los cánones del ska. Durante los años centrales de la década, *Shame & scandal* conoció numerosas interpretaciones en todo el mundo; en España fue también repetidamente versionada, con el título de *Qué familia más original* y letra española de M. Salina²⁸, por intérpretes como Los 3 Sudamericanos (1965), Juan Carlos Monterrey (1965), Luisita Tenor (1966), los ingleses Tomcats que la cantaron en español (1966), La Orquesta Vergara (1966, versión instrumental) y Los 3 de Castilla (1966), entre otros. La importante editora Música del Sur, con

²⁶ Muy conocido en España ya en los años cincuenta, sobre todo a través de las interpretaciones del mundialmente famoso cantante Harry Belafonte, el calypso se consideraba la manifestación musical más representativa del Caribe, y se cultivó con profusión en la España de los sesenta.

²⁷ La fama adquirida, entre los posteriores seguidores de la música jamaicana, por las versiones jamaicanas de *Shame & scandal*, provoca una asociación instantánea entre dichas versiones y las españolas que, de este modo, se consideran vinculadas al repertorio jamaicano aun cuando el modelo tomado por los intérpretes podía no tener ninguna relación con él. Un caso parecido de atribución errónea del modelo lo encontramos en la canción *Can't get used to losing you*, de Pomus y Shuman, versionada por el Dúo Dinámico (*Nunca me acostumbraré*, 1964) y Los 5 Latinos (*No puedo acostumbrarme a perderte*, 1965). Musicalmente no parece tener cabida su asociación con el ska, pero probablemente han sido objeto de ello por una identificación con la versión del jamaicano Alton Ellis. Una escucha de las mismas revela que en realidad hubieron de tomar como modelo la versión del norteamericano Andy Williams (1963), uno de los intérpretes más conocidos de esta canción en la época, que en nada recuerda al estilo jamaicano.

²⁸ Claramente condicionada por la censura, pues abandona la historia original (una cómica situación de infidelidades familiares) para enumerar una serie de inocentes y estrambóticas manías de una familia.

sede en Barcelona, publicó además la partitura para instrumentación completa²⁹ y el arreglo para canto y piano, en su versión castellana; en ellas se encuentra presente el acompañamiento centrado en la marcación sistemática de fracciones débiles. Pese a contar con esta referencia, las citadas interpretaciones españolas, de variada instrumentación y carácter, no se enmarcan en un ritmo que se pueda asociar con el ska³⁰; ello es comprensible pues las grabaciones de *Shame & scandal* más conocidas en España, y por tanto que hubieron de servir de modelo a los intérpretes españoles, no eran las jamaicanas, sino la de Shawn Elliot y las versiones francesas de Les Surfs y de Sacha Distel, sin ser ninguna de ellas más cercana al ska jamaicano que al calypso. En cualquier caso, *Shame & scandal* se ha convertido en una canción de culto entre los actuales seguidores de la música jamaicana, aportando cierto valor en este ámbito a las mencionadas versiones españolas.

El otro gran éxito internacional, de participación más definida en la cultura del ska jamaicano, es el ya comentado *My boy lollipop* interpretado por Millie Small en 1964. Por esas fechas España mantenía la mirada fija en los últimos éxitos de las listas inglesas, por lo que *My boy lollipop* llegó rápidamente a sus oídos: aún en 1964, Fontana editó la grabación original de Millie, surgieron diversas versiones españolas, y la editora madrileña Canciones del Mundo publicó la partitura completa, con letra traducida por C. Mapel y titulada *Eres mi bombón*. Quizá la versión española más cercana al original de Millie sea la de Los Antifaces, de título *Mi chico bombón*, publicada en 1964. Tenemos constancia de otras tres versiones, realizadas el mismo año, con título y letra coincidentes con las de la partitura española e interpretadas respectivamente por la cantante Nuri³¹, el Dúo Radiant's y el célebre grupo Los Catinos. Más alejadas musicalmente del original, en cualquier caso es claro que no persiguen un tipo de arreglo e interpretación establecido por los cánones del ska, ya que esta canción nunca fue relacionada con tal género en la España del momento. A raíz de un artículo aparecido en la revista *Discóbolo*, "Millie y el «Blue Beat»" (véase apéndice), sabemos en cambio que *My boy lollipop* sirvió a la cantante jamaicana para alzarse representante del género conocido

²⁹ Las partituras de música ligera de la época incluían generalmente partes de vientos (saxos, trompetas y a veces trombón), bajo, batería, un guión melódico-armónico, y un arreglo para piano y voz. Este último solía coincidir con el que se publicaba separadamente para uso doméstico.

³⁰ El dúo mexicano Los Yorsy's publicó en España, como comentaremos después, una versión que fue explícitamente etiquetada como 'Ska', pues en México sí se conocía el vínculo de esta canción con el repertorio jamaicano del momento.

³¹ Desconocemos la fecha exacta en que Nuri grabó *Mi chico bombón*, aunque su versión aparece reseñada en la revista *Discóbolo* a comienzos de 1965, donde se asegura que es la primera versión española (*Discóbolo*, Madrid-Barcelona, Imp. Rivadeneyra, nº 67, 1-1-1965, p. 17).

como blue beat; en este documento encontramos incluso fotografías donde Millie Small y un bailarín enseñan los pasos de este baile de nueva invención. Si bien el autor anónimo del artículo asegura que es un baile proveniente de Jamaica, nada encontramos en el texto que lo relacione con el ska.

La identificación de Millie con el blue beat hermana a España con países como Francia, donde *My boy lollipop* tuvo idéntico efecto en la asimilación de esta moda. En el fanzine francés *Skaneews*, Jean-Pierre Boutellier describe así el impacto del nuevo éxito de la cantante jamaicana: “1964, Francia baila al son del twist y del rock’n’roll, cuando de pronto, los animadores de la emisión “S.L.C.” en Europe 1 presentan a Millie, la reina de una nueva música, “el Blue Beat” (definido como “música tradicional jamaicana” en el diccionario del periódico “Salut Les Copains”)”³².

Ya a comienzos de 1967, la revista *Fans* dedicó a Millie Small la contraportada de uno de sus números³³; el autor de este breve artículo no llega a vincular claramente a Millie con el ska³⁴, ni siquiera alude ya al blue beat, y clasifica *My boy lollipop* simplemente como un “rock”, lo que demuestra cómo el éxito de Millie se sostuvo en España sin necesidad de ser asociado a un género concreto.

El blue beat, como género de baile, llegó a manifestarse más allá de su inestable identificación con *My boy lollipop*. Una coreografía diferente a la del artículo de *Discóbolo* aparece en 1966 en un número de *Fans*³⁵, lo que sugiere que el blue beat pudo haber tenido cierto empuje comercial. Se citan en este artículo, como representantes del blue beat, tres canciones de intérpretes jamaicanos: *King of Kings* y *Little Girl* de Ezz Reco, y *Gypsy*

³² “1964, la France danse au son du Twist et du Rock ‘n’ Roll, quand soudain, les animateurs de l’émission “S.L.C.” sur Europe 1 présentent Millie, la reine d’une nouvelle musique, “le Blue Beat” (défini comme “musique traditionnelle jamaïcaine” dans le dictionnaire du journal “Salut Les Copains”).” Jean-Pierre Boutellier: “French ska story” [artículo en línea], *Skaneews*, <<http://skaneews.net/>> [última consulta: 21-III-2007]. Originalmente en *Skaneews* [fanzine], n° 5, 1994; reed. en n° 44, septiembre-octubre/1999.

³³ R. P. Hopkins: “La voz de oro del Caribe: Millicent Small”, *Fans*, Barcelona, Bruguera, n° 87, 23-1-1967, p. 32.

³⁴ Aunque llega a mencionar el “ska sound” como uno de los muchos ritmos asociados al Caribe, sin duda como repercusión del artículo aparecido en la misma revista varios números antes, “¡Música del África misteriosa a través de Jamaica!”, que comentaremos más adelante.

³⁵ “Así se baila: el «blue beat»”, *Fans*, n° 34, 17-1-1966, p. 14. Este artículo es traducción directa de una descripción del baile aparecida en Marie Cartmell: *Dances for mods and rockers*, Inglaterra, Hamilton & co, 1964. Una transcripción del texto y las fotos originales se encuentra en: “Dance Crazes of The Sixties” [documento en línea], *Sixties City*, <<http://www.sixtiescity.com/Culture/dance.shtml>> [última consulta: 5-III-2008]. El libro de Cartmell representaba sin duda para el redactor de *Fans* una fuente fundamental de absorción de bailes de moda. Resulta interesante la comparación entre la versión inglesa y la española de este documento; el texto inglés permite esclarecer, además, las referencias a grabaciones asociadas al blue beat, que en la versión española del artículo se muestran confusas e incompletas.

woman de Frank Cosmo, esta última editada precisamente por el sello inglés Blue Beat. Aunque es improbable que estas canciones llegaran a publicarse en España como representación de este tipo de baile, pudo existir entre los españoles cierto interés por el blue beat, como demuestra la publicación de dos canciones: *Do the bluebeat*, versionada por Los Sonor a partir de un éxito de la neozelandesa Dinah Lee, y *Blue beat*, que fue editada en España según la interpretación del belga Louis Neefs. La partitura para canto y piano de esta última, también publicada en España, revela los mismos rasgos que canciones como la de Millie o las de los ingleses The Migil 5 definieron como identificadores del género blue beat: en el siguiente fragmento de la misma podemos observar el recurrente patrón rítmico en shuffle, con la nota en fracción fuerte suprimida para resaltar los acordes en la débil, así como un bajo que camina en una figuración de negras, elementos que se corresponden literalmente con los que podemos encontrar en la edición española de la partitura de *My boy lollipop*. Obsérvese asimismo la significativa indicación “Blue beat tpo.”.

(Blue beat tpo.)

The image shows a musical score for the song 'Blue Beat'. It consists of two staves: a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment line (bass clef). The tempo is marked as 'Blue beat tpo.' (triplets). The lyrics are: 'Blue Beat el mun - do _bai - la Blue Beat es beat de los Beat - les Blue Beat'. The piano part features a shuffle rhythm with a bass line of eighth notes. Chord symbols are provided below the piano staff: Do, Fa, Fa#dis, Do, Sol m 6, La 7, and Rem.

Compasos 5 a 9 de *Blue Beat* (Terry Rendall, M. Pike: *Blue beat*, arreglo para canto y piano, Pickering (arr.), Barcelona, Ediciones musicales Belter, 1970). Nótese la alusión a los Beatles en el texto; referirse al grupo de Liverpool nunca estaba de más si el nombre del estilo incluía la palabra “beat”.

Dejando de lado el blue beat (asociado o no con Millie Small pero inequívocamente definido a partir del shuffle característico de *My boy lollipop*), el ska conocido como tal tuvo en España un desarrollo completamente independiente al de las canciones que acabamos de comentar, y en cierto modo se mantuvo musicalmente más cercano al ska jamaicano original, como veremos a continuación.

El ska como género de baile en la cultura ye-ye española

Aparte de las recién comentadas manifestaciones musicales, de algún modo relacionadas con el ska jamaicano pero no explícitamente (al menos en la época), existe en la España de los sesenta un discreto pero patente interés por el género ‘ska’, portando su denominación original, enmarcado directamente en la cultura de los bailes ye-yés. Se caracteriza

por la identificación del ska con un género de baile, definido principalmente por su acompañamiento rítmico, a semejanza de los bailes de moda que durante los años centrales de la década hicieron furor entre los jóvenes españoles, como el twist, la yenka, el quando o el giro. Los bailes de este tipo fueron muy numerosos y bien acogidos en la denominada cultura ye-ye, término que alude, en líneas generales, a un movimiento juvenil fuertemente vinculado a la música popular del momento, y marcado por un afán de mantenerse siempre informado sobre las nuevas tendencias. En contraste con los ejemplos que ya hemos revisado, el ska enmarcado en este contexto responde a una clara conciencia de género, según la cual cada canción adquiere su valor en cuanto a que es considerada representante del mismo. La vida de este ska así manifestado en España durante los sesenta se puede dividir en dos fases: una desde 1964, determinada por una serie de publicaciones aisladas, y a continuación una segunda etapa a partir de 1966, en que la canción *Operación sol* se erigió como modelo de referencia.

Primeras manifestaciones

Del primero de estos períodos podemos citar un conjunto de grabaciones destinadas a promocionar el género, sin un éxito significativo, pero inequívocamente pioneras de la presencia de esta música en España. Las más tempranas datan de 1964: se trata de los EPs³⁶ *Auténtico Jamaica Ska*, con canciones de Prince Buster, y *Lecciones de ska y de yenka*, por el conjunto Los Blues de España.

Auténtico Jamaica Ska es una edición española del LP *The Authentic Jamaica Ska*, editado por el sello estadounidense Amy Records. La publicación original contiene una selección de diversos intérpretes, pero en la española se han tomado de ella únicamente las cuatro correspondientes a Prince Buster: *30 pieces of silver*, *Tongue will tell*, *They got to go* y *Everybody ska*. La decisión de editar precisamente las canciones de Prince Buster quizá estuvo motivada por la posible visita a España de este cantante jamaicano en una fecha cercana³⁷. El disco *Auténtico Jamaica Ska* fue reseñado en dos de las principales revistas especializadas en música joven del

³⁶ Abreviatura de "Extended Play", el EP solía contener cuatro canciones (dos por cara) y fue el formato de vinilo más utilizado para música popular urbana en España durante esta década, frente al *single* o sencillo (una canción por cara), que no había medrado tanto como en otros países, y el LP ("Long Play"), reservado mayormente para recopilaciones, música clásica y jazz.

³⁷ Este hecho ya mencionado pudo haber propiciado también la publicación de su single *No tengo mucho que decir / Los diez mandamientos*, a cargo del sello RCA Victor, ya en 1967. Aparece una reseña de este disco en *Discóbolo*, n° 128, 15-VII-1967, p. 22.

momento: *Discóbolo* y *Fonorama*. Federico Halpern, crítico habitual de discos en *Discóbolo*, otorga a éste una puntuación de dos asteriscos (de un total posible de cuatro); la reseña aparece con el título reducido a “JAMAICA SKA”, y acompañado de un comentario extraordinariamente conciso y revelador: “El ritmo del ‘ska’ es reiterativo, machacón y fácil. Tiene lo necesario para hacerse popular. El nuevo baile viene de Jamaica y este disco es el primero en España. Auténtico Jamaica Ska para los bailarines amantes de nuevos pasos.”³⁸

La reseña anónima en *Fonorama* parece menos consecuente con el espíritu y potencial del estilo:

«30 pieces of silver», «Tongue will tell», «They got to go» y «Everybody ska», no hacen sino devolvernos un poco sofisticado y tal vez con peor gusto, el sabor de los ritmos del Caribe, del Calypso, del limbo. Siempre es interesante como variación tener estos discos en las colecciones para cuando se organizan reuniones o guateques, pero únicamente para estos casos. Otra cosa seguramente no se pretende.³⁹

Este comentario, si bien poco afortunado, refleja no obstante un hecho que pudo ser determinante en la acogida del ska en España: desde años atrás, el referente musical caribeño por excelencia era el calypso, de modo que la presentación del ska como música jamaicana podía incitar a la comparación entre estos dos estilos, sin duda perjudicial para la asimilación del nuevo ya que en realidad el valor de estas dos músicas responde a criterios muy distintos.

El segundo EP pionero que hemos mencionado es ya de creación española. Con el título de *Lecciones de ska y de yenka*, contiene dos canciones representativas de cada uno de estos bailes interpretadas por Los Blues de España. La importancia de esta publicación radica en que es el primer documento sonoro de que tenemos noticia realizado en España que contiene canciones claramente insertadas en el género, e interpretadas por artistas no jamaicanos. Es de hecho una de las primeras grabaciones efectuadas sin intervención de algún jamaicano registrada en la historia del ska.

Las principales revistas de música de la época no aportan reseñas de este disco o información alguna sobre su compositor o intérpretes, pero a través de una entrevista con un antiguo miembro de Los Blues de España, don Casiano Paredes, he podido acceder a ciertos datos de rele-

³⁸ Federico Halpern: *Discóbolo*, nº 64, 15-XI-1964, p. 15.

³⁹ Anónimo: “Crítica de discos”, *Fonorama*, Madrid-Barcelona, Gráficas Aragón, nº 10, [enero]/1965, p. 67.

vancia acerca de la publicación de estas canciones⁴⁰. Los Blues de España, cuyos componentes gozaban de una sólida formación académica, pertenecían al tipo de orquestas de baile que permanecían en boga desde los años cincuenta. Señalemos, como interesante correspondencia, que los instrumentistas jamaicanos que impulsaron el ska inicialmente también partían de una formación académica y experiencia en orquestas de baile. Tal como atestigua Paredes, el conjunto no realizó más interpretación de las canciones contenidas en el disco que las necesarias para realizar la grabación. Fue por tanto iniciativa del sello y/o de los compositores de dichas piezas, Don Roy y J. Chova, la idea de promocionar estos bailes por entonces desconocidos en España: el ska y la yenka.



Carátula de Los Blues de España: *Lecciones de Ska y de Yenka*, EP, San Sebastián, Columbia, 1964 (SCGE 80.918).

El disco no tuvo una repercusión suficiente como para efectuar con éxito el lanzamiento comercial del ska, aunque perdura hoy como la primera grabación conocida de ska en la historia por intérpretes españoles. Las dos canciones de ska que contiene el EP, *Ska jamaíquino* y *Bailando el Ska*, ambas compuestas por Don Roy, guardan un importante grado de fidelidad hacia el planteamiento original de la música jamaicana, al menos en comparación con las posteriores interpretaciones del estilo en Europa: estructuralmente, se advierte en ambas una intención cercana a la

idea de continuidad presente en el ska jamaicano del momento. Alternan entre secciones cantadas y solos instrumentales, sin dar mayor importancia a ninguno de estos fragmentos, sino más bien en un clima de tensión uniforme durante toda la pieza. Aun así, la configuración armónica continúa fuertemente condicionada por la tradición de estrofas largas y bien delimitadas, de modo que nos encontramos con prolongadas sucesiones armónicas, en lugar de la simplificación en dos o tres acordes oscilantes más característica del ska jamaicano. Minguet encuentra además en estas canciones una “clara influencia de Prince Buster”⁴¹, debido al empleo de

⁴⁰ Entrevista realizada en Alicante el 12-VI-2007.

⁴¹ M. A. Minguet (‘meteoska’, seud.), et al.: “¿Cuál fue y quién grabó el primer ska...”.

onomatopeyas y exclamaciones vocales. Por último, conviene llamar la atención sobre los textos, pues presagian la imagen que va a adquirir el ska en España durante los años siguientes: como un género alegre, bailarable y despreocupado, e incidiendo siempre en su origen jamaicano. Así se refleja en la letra de *Ska jamaicano*:

Desde Jamaica vengo yo cruzando el inmenso mar, yo soy el baile popular de mi país y a España vengo desde allí. Aquí muy pronto bailarás el ritmo que se llama ska; hay alegría en su compás, serás feliz, con tu pareja bailarás.	Podrás bailar, podrás gritar, ¡ska ska ska ska! Podrás sentir el palpitar de mi Jamaica tropical. Cruzando el inmenso mar desde allí lejos vengo yo; yo soy el baile popular de mi país, aquí llegué y no me voy...
---	--

Otras publicaciones destinadas a promocionar el ska en España fueron el EP importado *The Ska*, con cuatro interpretaciones de Mango Jones y su Orquesta, y el single *El ska* por el dúo mexicano Los Yorsy's, ambas de 1965⁴². En ellas encontramos distintas reinterpretaciones del ska jamaicano, sin llegar a definir sus rasgos de modo uniforme, pero demostrando que el mercado discográfico nacional aún mostraba cierto interés por dar a conocer un nuevo tipo de música llamado 'ska'. Merece especial mención el disco de Los Yorsy's. Grabado en España, donde este dúo desarrolló una parte de su carrera profesional con cierto éxito⁴³, el mencionado single contiene una versión de *Shame & scandal* y de la célebre *Jamaica ska* representante del género en Nueva York; constituye además una muestra de ska asimilado en México, donde esta música había adquirido fama a través de las interpretaciones del cantante Toño Quirazco.

Aún en 1965 fue editado en España un LP de bailes de moda donde aparece el ska. Se trata de una publicación estadounidense de 1964, importada con el título de *Siempre Arthur Murray* (alusión a un profesor de danza estadounidense de gran popularidad), en que las orquestas Victor Gerard y The Hip City Five interpretan una selección de bailarables a modo de muestrario de los bailes más exitosos del momento. Al lado del fox trot, el twist y el surf, bailes que ya habían cosechado cierta fama en

⁴² El disco de Mango Jones fue reseñado por Halpern en *Discóbolo* n° 70, 15-II-1965, p. 16. El de Los Yorsy's aparece mencionado en el listín de "Novedades" de *Fonorama*, n° 20, [enero-febrero], 1966, p. 34, pero incluyendo tan sólo la referencia sin ningún comentario o crítica.

⁴³ La revista *Fans* dedicó una pequeña entrevista a Los Yorsy's (n° 73, 17-X-1966, p. 29), de quienes cuentan que "están cosechando fama y dinero en nuestra patria desde hace un año" y se comenta su incursión en el cine y la televisión nacionales.

España, aparecen otros menos conocidos, como el wobble, el slop, el frug o el mashed potatoe. También se encuentra representado el ska, por una versión de *Jamaica Ska*, la canción más característica del género en Estados Unidos. Aparece en *Discóbolo* una reseña de este disco⁴⁴, donde resulta interesante cómo el crítico expresa la diferencia en las tendencias de moda entre uno y otro continente, comentando que este es “un disco que pretende ser muestrario de bailes de última hora, pero que para Europa se queda un poco desfasado, pues da importancia a bailes que aquí no la tienen y otros que de momento hacen furor apenas son considerados”. Aunque en esta comparación no se especifica la situación concreta del ska, es significativo cómo el autor incluye a España dentro del núcleo de influencia europea, declarando una falta de correspondencia con la situación norteamericana donde el ska, según demuestra este disco, se encontraba por esas fechas entre los estilos más bailados.

Ska a partir de Operación sol

En 1966 la situación e imagen del ska se vio drásticamente alterada en España debido a una canción italiana: *Operazione sole*. Fue compuesta por Giuseppe Faiella y Mario Cenci (música y letra respectivamente), y grabada en su versión original por Peppino di Capri (nombre artístico de Faiella), cantante de gran fama en España durante toda la década. Considerada hoy como la primera canción en la historia del ska italiano⁴⁵, *Operazione sole* obtuvo un destacado éxito en España, generando un breve movimiento en torno al ska e insertando esta música en el terreno de las canciones del verano. Fue versionada por diversos intérpretes locales con el título de *Operación sol*; la editora Armónico publicó además la partitura, en versión para instrumentación completa y también reducida para canto y piano. La letra de esta canción incide repetidamente en la palabra ‘ska’ como calificativo de género, creando una conciencia de pertenencia a un baile con nombre propio, y habla del ska como un “ritmo jamaicano” que “pronto aquí triunfará”; el exótico origen de esta música aporta ahora a su imagen multitud de connotaciones veraniegas, manteniendo la asociación del ska con Jamaica pero abandonando toda la trascendencia político-social del ska jamaicano original:

⁴⁴ *Discóbolo* nº 75, 1-V-1965, p. 15.

⁴⁵ Podemos encontrar esta valoración en: “Arpioni” [artículo en línea], *Casa Babylon*, 2004, <<http://www.casababylon.org/programmazione/2004/gruppi/arpioni.htm>> [última consulta: 28-II-2007; página web inexistente a 5-III-2008]; Pavelo (seud.): “11.02.2005. Arpioni + Ragasirifa @ C.S.Boccaccio, Monza (MI)” [artículo en línea], *Troublezine*, 15-II-2006, <<http://www.troublezine.it/>> [última consulta: 5-III-2008].

Ha llegado este ritmo jamaicano de lejos. Ha llegado de la tierra más soleada, quemada!... En Jamaica se llama SKA pronto aquí triunfará, porque a todos conquistará cuando lo intenten bailar!	Bajo el cielo bajo el sol y sobre las aguas lo bailas. Te sumerges, y apareces sobre las olas de nuevo! Este baile se llama SKA a la orilla del mar es más fácil de comprender si el sol quemando está!...
--	---

[Estribillo:]

Este nuevo ritmo SKA SKA
baila también
SKA, SKA, SKA, SKA,
baila también

Este tipo de planteamiento temático emparenta a *Operación sol* con canciones como *Jamaica ska* o las defendidas por Los Blues de España. Musicalmente, sin embargo, la canción italiana se encuentra mucho más occidentalizada, presentando una clara estructura en estrofa-estribillo, y conservando únicamente del ska jamaicano original una intención de marcar sistemáticamente las fracciones débiles, por medio de la guitarra rítmica y el charles de la batería.

De entre todas las versiones españolas de *Operazione sole*⁴⁶, la de mayor éxito fue la defendida por el grupo barcelonés Los de la Torre, que a través de ella consiguió alzarse representante del género en España. Cultivadores de un estilo fácil y comercial, Los de la Torre aprovecharon el empuje de *Operación sol* para promocionar el ska como baile divertido y trivial; se inventó además una coreografía que este grupo presentó en el programa televisivo 'Musical' entre 1966 y 1967, consiguiendo popularizar el ska como baile de moda en verano de este último año. El ska fue promocionado ahora como un baile novedoso sin menciones a cualquier manifestación previa de esta música en España, confirmación de que las publicaciones anteriormente comentadas no habían llegado a alcanzar un éxito comercial masivo⁴⁷. En

⁴⁶ Existen versiones de Francisco Heredero, de Grupo 15 y de Billy Cafaro (véase discografía). En un anuncio de Ediciones Armónico aparecido en *Discóbolo* se menciona también una interpretación de la cantante Piedad (*Discóbolo*, nº 114, 15-XII-1966, p. sin numerar).

⁴⁷ Se observa aquí lo poco certeras que resultaron las aseveraciones de Don Roy que, en la letra de su *Ska Jamaicano*, vaticinaba dos años antes el éxito del ska en España; el texto de *Bailando el ska* contenía comentarios similares, como la afirmación de que "Este baile en España es una moda de actualidad...".

cambio, el éxito cosechado por Los de la Torre con el ska está registrado en un artículo de la revista *Fans*, firmado por A. Matías: “Los de la Torre lanzan el baile “in” de este verano: El «Ska»” (véase apéndice), donde incluso se explican los pasos de baile ilustrados por los miembros del grupo.

Es importante señalar que *Fans* llevaba promocionando expresamente a Los de la Torre desde su participación en el III Festival Internacional de la Canción de Mallorca (1966), evento tras el cual se disparó la popularidad del grupo. A partir de entonces *Fans* comienza a alabarlos en las reseñas de sus discos, y abundan artículos destinados claramente a promocionarlos⁴⁸; de hecho, aún en 1966 Los de la Torre alcanzaron un nuevo éxito con la canción titulada precisamente *Fans*, cuyo letrista, A. Matías Guiu (el que más tarde les dedicaría el artículo mencionado más arriba), era uno de los principales redactores de la revista. Por otro lado, un artículo aparecido poco antes de 1967 sugiere que el equipo de *Fans* intentó acercarse al ska y aportar cierta documentación sobre su origen, quizá para infundir solidez al nuevo estilo defendido por Los de la Torre y reforzar así entre el público la idea de que se trataba de una música interesante, con vistas a su lanzamiento definitivo el siguiente verano. Este artículo, firmado por John Harold, se titula “¡Música del África misteriosa a través de Jamaica!: El «ska'sound» es un ritmo mágico que obliga a bailar”⁴⁹. Si bien la iniciativa del redactor es digna de mención, en el texto se confunden diversos conceptos relacionados con el ska sin llegar a aportar una información clara y veraz acerca de su génesis. Harold se centra realmente en el conjunto británico Jimmy James and The Vagabonds, y da a entender que el “ska sound” surgió a partir del blue beat (curiosamente la única correspondencia entre ambas denominaciones que hemos encontrado en la España de la época) por iniciativa de los citados intérpretes, a quienes atribuye la creación del género. Estamos ante un claro equívoco en la identificación y terminología del género, causado probablemente por una interpretación inexacta de alguna fuente inglesa por parte del autor: considera al ska como una variante concreta, creada por Jimmy James, de una base estilística llamada blue beat, y este último término designaría aquí al estilo de música popular urbana desarrollado hasta entonces en Jamaica (lo que en todo momento hemos denominado ska jamaicano). Al margen de estas apreciaciones, resulta interesante sin embargo la explicación aportada por Harold acerca del origen de esta música, con detalles que vale la pena transcribir:

⁴⁸ *Fans* n° 60, 18-VII-1966, p. 9 (sección “Discolandia”); n° 68, septiembre, 1966, p. 32; n° 75, 31-X-1966, p. 9; n° 78, 21-XI-1966, p. 11; n° 79, 28-XI-1966, pp. 8-9; n° 82, 19-XII-1966, p. 19 (sección “Discolandia”); n° 103, 15-V-1967, pp. 10-11; n° 122, 25-IX-1967, p. 10.

⁴⁹ En *Fans* n° 78, 21-XI-1966, p. 19.

“—¡El “ska sound” es africano! —asegura Jimmy James de The Vagabonds, y para convencernos, nos cuenta su procedencia.

—La creencia de que el Caribe sólo produce el calipso, es falsa. Este ritmo es exclusivo de la Isla de Trinidad, pero en las Antillas hay tantos ritmos como islas; o mejor aún, tantos como tribus africanas representadas en el Caribe.

[...]

LOS ‘BEATNIKS’ CREAN EL “BLUE BEAT”

Jamaica es el pozo sin fondo que recibe los ‘beatniks’ de todo el Caribe y las Indias Orientales. Es su cuartel general. [...] Se reúnen para entonar melancólicamente las canciones de sus respectivas tierras de adopción y las de sus antepasados africanos. Cuatro años han mezclado inconscientemente las danzas africanas, el rithm’n blues [*sic*] de los campos de algodón, la fusión de los aires españoles y portugueses con la influencia africana, y los característicos ritmos de Jamaica, cuyo contingente africano se mezcló con la música inglesa... Así nació el “blue beat”.

El ‘ska’, es una modificación del ‘blue beat’.[...]

El artículo de Harold, con sus errores y aciertos, no pareció tener una continuidad que pudiese significar el inicio de un mejor conocimiento público del género, si bien es importante como indicador de que, ya avanzada la década, el ska aún despertó interés ocasionalmente y generó algún intento de dar a conocer su procedencia.

En 1967 Los de la Torre publicaron, como consolidación de su éxito con la nueva moda del ska, el disco *Bailando el SKA con Los de la Torre*, EP con arreglos de cuatro canciones conocidas del momento: *Marionetas en la cuerda*, *Señor López*, *Hay que vivir* y *Te puedes ir en paz*⁵⁰.

En dichas grabaciones se puede apreciar la peculiar visión del género adquirida por Los de la Torre: los cuatro arreglos están compuestos a ima-



Carátula de Los de la Torre: *Bailando el SKA con Los de la Torre*, EP, Barcelona-Madrid, Belter, 1967 (51-806).

⁵⁰ Versiones respectivas de: *Puppet on a string* (de Bill Martin y Phil Coulter), canción ganadora de Eurovisión en 1967 interpretada por la famosa cantante británica Sandie Shaw; *Señor López*, del cantante argentino Palito Ortega y Dino Ramos; *Fin che la va*, de Sacha Guiderian (letra original de L. Beretta y P. Limiti); y *Se vuoi andare vai*, del cantante y compositor italiano Tony Cucchiara.

gen y semejanza del correspondiente a su versión de *Operación sol*, único modelo tomado por el grupo para definir el estilo. Adoptaron literalmente el acompañamiento original de *Operazione sole*, considerando como característicos del género una serie de rasgos que difieren sustancialmente de los del ska jamaicano original; otorgaron importancia central a un motivo recurrente que pone énfasis en las fracciones fuertes del compás (obsérvese en la figura 4 la configuración rítmica de este motivo), llevado por los metales en el original de Peppino di Capri y por el órgano en la versión de Los de la Torre.

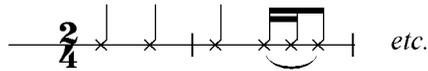


Fig. 4

Este motivo es característico de las cuatro canciones de su disco, quedando en segundo plano el esquema rítmico fundamental del ska original, con énfasis en las fracciones débiles; se genera por tanto una sensación auditiva distinta, en lo que podemos considerar una reinterpretación libre del género.

Independientemente de su mayor o menor fidelidad con el estilo original, el ska de Los de la Torre sirvió para establecer en España un interés por el género mayor del que hasta entonces hemos podido registrar en el país. Muestra de ello es la existencia de algunas canciones adicionales creadas por compositores locales y adscritas explícitamente al ska. Existen al menos cinco, editadas entre 1966 y 1968, calificadas de ‘ska’ en su título o subtítulo: *Me haces sufrir*, subtitulada “ritmo-ska”, por Juan Sánchez (Madrid, 1966); *Quiero Bailar el ska*, por Jorge Domingo (Barcelona, 1967); *Bailando ska* (no se confunda con *Bailando el ska* de Don Roy) por Juan Boldú Ullés (Barcelona, 1967); *Nostalgia en ska*, por Rafael Cuadrat (Barcelona, 1967); y *Porqué será*, subtitulada “ska”, por C. de España (Madrid, 1968). No conocemos grabaciones ni referencia alguna a estas canciones, si bien las partituras, en instrumentación completa⁵¹, se conservan en la Biblioteca Nacional de España. Musicalmente no difieren de los bailes comerciales de moda en la época, acercándose en mayor o menor medida al ska de Los de la Torre. No obstante, todas ellas presentan como acompañamiento fundamental de la batería el construido a base de ataques en todas las fracciones débiles, en un compás de 2 por 4 ó 2 por 2. Se conserva de este modo cierta fidelidad al ritmo original, si bien transformado y adaptado a la cultura del contexto corres-

⁵¹ Véase nota nº 29.

pondiente, en este caso la música comercialailable en España durante un período ya avanzado de la década.

La repercusión que tuvo la moda del ska durante estos años fue ciertamente limitada, pues pocos son los ejemplos de ska compuesto en España al lado de otros bailes mucho más prolíficos como la yenka o el quando. Desconocemos la frecuencia con que el ska promovido por Los de la Torre se escuchaba en conciertos o discotecas⁵²; en cualquier caso, y en palabras de un testigo anónimo de la época, “Era fácil de aprender y bailarlo en 1967 resultaba divertido para los jóvenes de la época. El Ska nunca llegó a superar a bailes como la “Yenka”, pero miles de jóvenes aprendieron sus pasos para después disfrutarlo con su pareja o amigos en las pistas de baile”⁵³.

Para cuando se desarrollaba en España esta breve moda en torno al ska como baile, en Jamaica el ska ya había dado paso al reggae. Eventualmente, y a través del interés por la música negra y la importación, ya con cierta regularidad, de discos jamaicanos, se creó un contexto propicio para iniciativas como las de Las 4 Monedas, o la de Los Bravos con *Rudy is in love*, tal como hemos comentado en un apartado anterior. De este modo, durante los años siguientes la música jamaicana comenzaría en España una nueva y distinta etapa de asimilación. El ska no volvería a manifestarse hasta ya finales de la década de los 70, con nuevos valores, significados y apariencia sonora, en un movimiento de *revival* completamente alejado de estas primeras incursiones españolas en el estilo.

Valoraciones de actualidad: el fenómeno “Ska ye-ye”

El ska se desarrolló en España fugazmente, primero a través de iniciativas aisladas y a continuación como una moda que pronto fue dejada atrás, recordada tan sólo como un baile intrascendente y comercial que tuvo su momento de esplendor en el verano de 1967. En la actualidad, diversos seguidores del ska y la música jamaicana en general, tanto en España como en Hispanoamérica, descubren en estas manifestaciones tempranas un valioso documento histórico que despierta curiosidad. Algunos encuentran, incluso, ciertas influencias del ritmo del ska en la música del momento: precisamente en torno a 1967, comenzó a proliferar en la música popular española un tipo de acompañamiento que recuerda poderosamente al del ska; ejemplos de ello son *La lancha* por

⁵² De entre las interpretaciones de ska por Los de la Torre, al menos *Marionetas en la cuerda* y *Señor López* tuvieron gran aceptación, y fueron reeditadas en posteriores publicaciones del grupo (véase discografía).

⁵³ “Bailes. El Ska”. En *esElx.com: diario digital de Elche* (página web). Canal “¿Te acuerdas?”, 22-XI-2006. <<http://www.eselx.com/>> [última consulta: 28-VIII-2007].

Betina (1967), *Tú no eres ye-yé* de Blanca Aurora (1968), o diversas canciones del argentino Palito Ortega. Su parentesco real con el ska es dudoso y difícil de verificar, pues el acompañamiento musical empleado en estas canciones, que supuestamente podría vincularlas con la música jamaicana, pudo haberse generado sin mediación de esta última, ya que responde a un tipo de configuración rítmica sencilla fácilmente derivable de los patrones acostumbrados en muchas formas de música de baile. En cualquier caso, la búsqueda del mencionado vínculo demuestra un afán por descubrir más repertorio español relacionado con la música popular jamaicana, lo que ha avivado entre los seguidores del primer ska español un interés por distintas manifestaciones de música del momento, motivando comparaciones guiadas por la escucha⁵⁴. Asimismo, la necesidad de homogeneizar conceptualmente tan variado repertorio ha dado lugar recientemente al término unitario “ska ye-ye”; así bautizado popularmente en el mundo hispanohablante, hoy en día se organizan ocasionales actividades destinadas a recordar los primeros acercamientos al género fuera de Jamaica e Inglaterra⁵⁵.

Por otro lado, cabe subrayar el hecho de que iniciativas como la de Don Roy y Los Blues de España, o la de Los de la Torre, sitúan a España en un proceso de asimilación del ska semejante al de países como Italia o los Estados Unidos, donde esta música fue también promovida como

⁵⁴ Ello ha provocado cuestionables identificaciones del estilo jamaicano en diversas canciones publicadas en España. Ejemplo de esto son la instrumental *Éxodo* por los Teen Tops (1962) y *La canción del trabajo* interpretada por Raphael (1966). La primera es una reelaboración del tema principal de la película *Éxodo*, compuesto por Ernest Gold; los Teen Tops emplean una base rítmica en un movimiento incesante y fluido, lo que recuerda intensamente al ska, pero su temprana fecha de aparición sugiere que el grupo se inspiró más probablemente en modelos ligeros de rock y jazz que en la música jamaicana del momento. En cuanto al segundo ejemplo, se trata de un arreglo de *The work song*, tema de jazz compuesto por Oscar Brown Jr. y Nat Adderley; la versión de Raphael es una copia exacta de la del trompetista mexicano, célebre en España, Herb Alpert y su Tijuana Brass (1966), sustituyendo la trompeta solista por un texto cantado. La relación de estas versiones con la música jamaicana es poco sostenible, ya que el acompañamiento rítmico elegido por Herb Alpert y la Tijuana Brass responde sencillamente a uno de los muchos recursos propios del llamado “sonido Tijuana”, que definía un tipo de arreglos instrumentales característicos de este y otros conjuntos; se fundamenta por tanto en unos cánones totalmente ajenos al ska, aunque no se puede negar que musicalmente tenga cierta similitud con él.

⁵⁵ Destacan, entre otras, las ‘Fiestas Ska Ye-ye’ organizadas por Miquel A. Minguet y Antonio R. Selvi en el Swan Club de Benimaclet (Valencia), evento del que hasta la fecha se han realizado ya cuatro sesiones (1-VII-2005, 25-XI-2005, 24-XI-2006, 18-V-2007). También se ha dedicado cierta atención a esta música en programas radiofónicos especializados, como en Soundsystem FM (Ràdio Ciutat Vella, Barcelona) por iniciativa de Xavi Guillaumon y David Vilches; en la radio por internet Upbeat Radio (hoy ya inactiva) llegó a emitirse un programa monográfico titulado “Ska Yeyé Latino de los 60” durante junio de 2003 (una descripción de este monográfico se encuentra en Upbeat Discos: Archivo de Upbeat Radio [documento en línea], *UpBeat.es*, 2006, <<http://upbeat.es/archivo4.html>> [última consulta: 23-VIII-2007]); el 29 de julio de 2007, la radio venezolana Antena Sur FM emitió en su programa “La Revista del Sur” un especial dedicado también al “ska ye-ye”.

divertido baile de moda, siempre asociado a Jamaica, pero inevitablemente occidentalizado, y despojado de toda significación sociopolítica. Al margen del discutido valor musical que hoy en día se atribuye a estas expresiones⁵⁶, tan alejadas del estilo original en lo que podemos considerar variantes históricas y únicas de esta música, hay que tener en cuenta que en la posterior historia del género el ska ha demostrado una marcada susceptibilidad a la fusión y adopción de algunos de sus elementos en muy distintos contextos culturales y musicales, lo que como acabamos de ver fue ya llevado a cabo en la época más temprana de su desarrollo.

Hemos visitado un capítulo poco conocido en la historia del ska, que enriquece el ya de por sí fructífero y crucial panorama de la década de los sesenta, uno de los períodos dorados de la música popular urbana española.

⁵⁶ Son significativas las opiniones aportadas por aficionados en torno al ska de Los de la Torre, calificado de “ortopédico” por RuFFy (seud.): “La Onda Magnífica...” [mensaje en lista de distribución], en Yahoo: *Upbeat Discos...*, mensaje nº 1888, 5-III-2004 [última consulta: 26-VIII-2007]).

Apéndices

• **Discografía citada**

(El soporte de todas las publicaciones es el disco de vinilo; indico únicamente el formato: LP, EP o sencillo)

• *Ska y blue beat inglés*

Ezz Reco & The Launchers: *Blue Beat Dance / King of Kings*, sencillo, con Boyce Grant, Columbia (DB 7217), 1964.

—: *Little Girl / The Bluest Beat*, sencillo, Columbia (DB 7222), 1964.

—: *Jamaican Blue Beat*, EP, Columbia (SEG 8326), 1964. [Contiene las cuatro canciones de los sencillos recién citados]

The Migil 5: *Mockin' Bird Hill*, LP, Inglaterra, Pye (NPL 18093), 1964.

Millie [Small]: *My boy lollipop*, EP, Madrid, Fontana (465 242 TE), 1964. [Edición española]

• *Discos norteamericanos de ska*

Byron Lee & The Ska Kings, et al.: *Jamaica Ska*, LP, EEUU, Atlantic, 1964.

Bobby Jay and The Hawks: *The Ska*, LP, serie *Everybody's doing it*, vol. 2, Warner Bros (1563), 1964.

• *Versiones de Shame & scandal*

The Blues Busters: *In Memory Of Their Best Ska & Soul Hits 1964-1966*, Jamaican Gold (JMC 200.114), 1993. [Contiene *Shame and scandal* (reed.), de 1965]

Peter Tosh and The Wailers: *Shame and Scandal / The Jerk*, sencillo, Inglaterra, Island (WI 215), 1965.

Juan Carlos Monterrey: *Qué familia más original*, EP, Barcelona, Vergara (366 XC), 1965.

Los 3 Sudamericanos: *Qué familia más original / El orangután*, sencillo, Barcelona-Madrid, Belter (07-237), 1965.

Luisita Tenor: *Qué familia más original*, EP, Barcelona, Vergara (379-XC), 1966.

Tomcats: *A tu vera*, EP, Philips (PE 436.388), 1966. [Contiene *Qué familia más original*]

Orquesta Vergara: *Musical Hits*, LP, Barcelona, Vergara (7.111-XN), 1966. [Contiene *Qué familia más original*]

Los 3 de Castilla: *Guantanamo*, EP, Philips (PE 436.386), 1966. [Contiene *Qué familia más original*]

• *Versiones españolas de My boy lollipop, y blue beat editado en España*

Los Antifaces: *Mi chico bombón*, EP, Barcelona-Madrid, Belter, 1964.

Nuri: *Eres mi bombón*, EP, Alma (4004-XC), 1964?.

Dúo Radiant's: *El amor / Eres mi bombón*, sencillo, Madrid, Zafiro (00-71), 1964.

Los Catinos: *Mi vida*, EP, Barcelona, Vergara (252 XC), 1964. [Contiene *Eres mi bombón*]

Los Sonor: *Cuando escucho una guitarra*, EP, Philips (436-316 PE), 1965. [Contiene *Do the bluebeat*]

Louis Neefs: *Iris*, EP, Barcelona-Madrid, Belter (51-938), 1968. [Contiene *Blue beat*]

• *Grabaciones de ska (etiquetadas como tal) editadas en España antes de 1966*

Prince Buster: *Auténtico Jamaica Ska*, EP, Barcelona, Gramófono-Odeón-Sateside (LSE 6020), 1964. [Contiene *30 pieces of silver*, *Tongue will tell*, *They got to go* y *Everybody ska*]

[Edición española reducida de Carlos Malcolm, Prince Buster, Jimmy Cliff, The Richards Brothers: *The Authentic Jamaica Ska*, LP, EEUU, Amy Records (8002-M), 1964]

Los Blues de España: *Lecciones de Ska y de Yenka*, EP, San Sebastián, Columbia (SCGE 80.918), 1964. [Contiene *Ska jamaiquino* y *Bailando el Ska*]

Mango Jones y su Orquesta: *The Ska*, EP, Barcelona, Discophon (27.387), 1965.

Los Yorsy's: *El ska*, sencillo, Madrid, Zafiro-Novola (NO-20), 1965. [Contiene *Qué familia* y *Jamaica Ska*]

Victor Gerard y The Hip City Five (orquestas): *Siempre Arthur Murray*, ed. española de *Arthur Murray presents Discotheque Dance Party*, Madrid, RCA Victor (LPM-2998), 1965. [Contiene *Jamaica ska* por The Hip City Five]

• *Grabaciones vinculadas a Operación sol*

Peppino di Capri: *Operación Sol*, EP, Madrid, Hispavox-Carisch (HCA 357-04), 1966.

Billy Cafaro: *Sunny*, EP, Philips (436 858 PE), 1966. [Contiene *Operación sol*]

Grupo 15: *Operación Sol*, EP, Barcelona, Regal-EMI (SEDL 19.516), 1966.

Luisita Tenor y Francisco Heredero: *Love me, please love me*, EP, Barcelona, Vergara (453-XC), 1966. [Contiene *Operación sol*]

Los de la Torre: *Operación Sol / A palos*, sencillo, Barcelona-Madrid, Belter (07-353), 1966.

—: *Bailando el SKA con Los de la Torre*, EP, Barcelona-Madrid, Belter (51-806), 1967. [Contiene *Marionetas en la cuerda*, *Señor López*, *Hay que vivir* y *Té puedes ir en paz*]

—: *Marionetas en la cuerda / Señor López*, sencillo, Barcelona-Madrid, Belter (07-361), 1967.

—: *Un ninot penjat d'un fil*, EP, Barcelona-Madrid, Belter (51-819), 1967. [Versión catalana de *Marionetas en la cuerda*]

Éxitos, LP recopilatorio, Belter (22.101), 1967. [Contiene *Señor López* por Los de la Torre]

• *Otras publicaciones sonoras mencionadas (por orden de aparición)*

Las 4 Monedas: *Caminando por la calle / Nena*, sencillo, Madrid, Marfer (MP-20088), 1969. [Contiene una versión de *Hold me tight* de Johnny Nash]

—: *Yo creo en Dios / Buena suerte*, sencillo, Madrid, Marfer (MP-20099), 1969. [Contiene una versión de *007 Shanty Town* de Desmond Dekker]

—: *La Araña / Mundo Maravilloso, Gente Bella*, sencillo, Madrid, Marfer, 1970. [Contiene una versión de *Wonderful World, beautiful people* de Jimmy Cliff]

—: *Lo Consigues / Cosas*, sencillo, Barcelona, Belter (07-837), 1970. [Contiene una versión de *You can get it if you really want* de Desmond Dekker]

Los Bravos: *Amor y simpatía / Rudi enamorado*, sencillo, Columbia (MO-709), 1969.

Jorge Querol con Los Go-Go: *Rudi enamorado*, Columbia, 1969. (Reed. en Los Go-Go: *Grabaciones completas y rarezas. Vol. 1*, LP, Cocodrilo Records (JLA 00.0095), 1998)

Prince Buster: *No tengo mucho que decir / Los diez mandamientos*, sencillo, Madrid, RCA Victor (3-10223), 1967.

Los de la Torre: *Fans*, EP, Barcelona-Madrid, Belter (51-737), 1966.

Betina: *La lancha / Mi puerto eres tú*, sencillo, Barcelona, Regal (SCDL 69022), 1967.

Blanca Aurora: *Tú no eres ye-yé*, EP, Madrid, Marfer (M-786), 1968.

Teen Tops: *Éxodo*, EP, Madrid, Fontana (467 265 TE), 1962.

Raphael: *La canción del trabajo*, EP, Madrid, Hispavox (HH 17-389), 1966.

Herb Alpert: *La canción del trabajo*, EP, Madrid, Hispavox (HDA 377-04), 1966.

• **Partituras citadas** (por orden de aparición en el artículo)

Norman Haines: *Rudi enamorado (Rudi's in love)*, arreglo para canto y piano, A. Figueroa (letra esp.), M. Salina (arr.), (junto a Tom Paxton: *Botella de vino (Bottle of wine)*, José A. Martín (letra esp.)), Madrid, Essex Española, 1969.

Huon Donaldson, Slim Henry Brown: *Qué familia más original*, (junto a François Deguel: *Cielo, sol y mar*, Pacho (letra esp.), M. Salina (arr.)), Barcelona, Música del Sur, 1965.

—: *Qué familia más original*, arreglo para canto y piano, M. Salina (letra esp.), [Barcelona, Southern Music Española S. A.], 1965.

Johnny Roberts, Morris Levi: *Eres mi bombón*, C. Mapel (letra esp.), (junto a Hal David, Burt F. Bacharach: *Terminó...*, C. Mapel (letra esp.)), Madrid, Canciones del Mundo, 1964.

Terry Rendall, M. Pike: *Blue beat*, arreglo para canto y piano, Pickering (arr.), Barcelona, Ediciones musicales Belter, 1970.

Giuseppe Faiella, Mario Cenci: *Operación sol*, Julio César Gil Luaño (arr.), (junto a Jorge Domingo, Esperanza Navarro: *Septiembre*), Barcelona, Armónico, 1966.

—: *Operazione sole*, arreglo para canto y piano, Barcelona, Armónico, 1966.

Juan Sánchez: *Me haces sufrir: ritmo-ska*, (junto a Balsin Cams: *Swing en el club: fox-swing*), Madrid, Publicaciones Juan Sánchez, 1966.

Jorge Domingo: *Quiero bailar el ska*, (junto a Jacques Plante, Claude Carrere: *Adiós amor*, Julio César y Gil Luaño (arr.)), Barcelona, Armónico, 1967.

Juan Boldú Ullés: *Bailando ska*, (junto a J. Roldán: *Busco: beguine*),
Barcelona, Publicaciones Roldán, 1967.

Rafael Cuadrat: *Nostalgia en ska*, (junto a José García: *Rock caliente*),
Barcelona, Rafael Cuadrat, 1967.

C. España: *Porqué será: ska*, (junto a Severo Berenguer: *Bossa nova del Brasil:
bossa nova*), Madrid, Canciones de España, 1968.

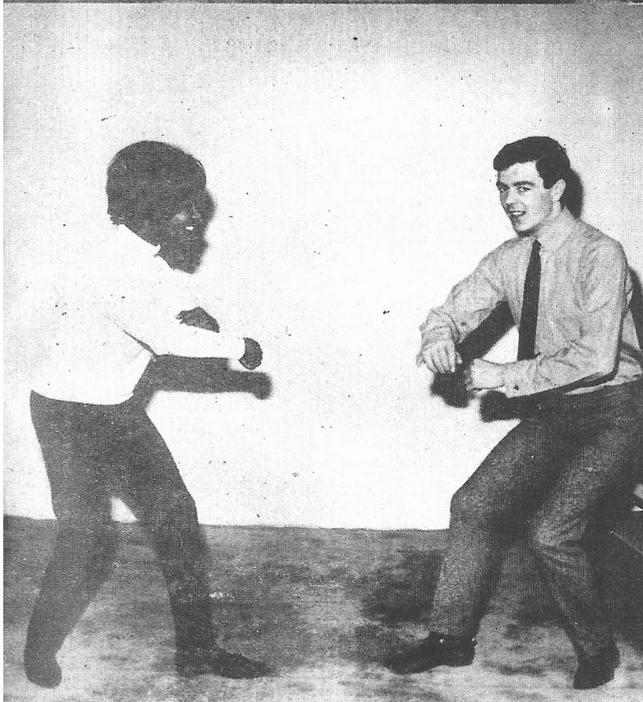
“Millie y el «Blue Beat»”, *Discóbolo*, 15-X-1964, n° 62, pp. 22-23.

OTRO BAILE:

Millie y el “Blue Beat”

La creadora
de
“My Boy Lollipop”
enseña un
nuevo baile





“**L**OS brazos y las manos son muy importantes en este baile, pero es mejor dejar que los guíe la imaginación”, ha dicho Millie, la negrita de Jamaica que triunfó en toda Europa con la canción “My Boy Lollipop” y que ahora pretende imponer un nuevo ritmo, el “Blue Beat”. Para bailarles puede servir el propio disco de Millie. El baile es original de Jamaica, donde lo practican los nativos.

He aquí los pasos fundamentales.

PASO BASICO

Se puede hacer con cualquier pie. Depende de si es chico o chica. Paso a la izquierda con el pie izquierdo. El derecho a tocar el izquierdo. Paso a la derecha con el pie derecho. El izquierdo a tocar el derecho. Repetirse de acuerdo con la música.

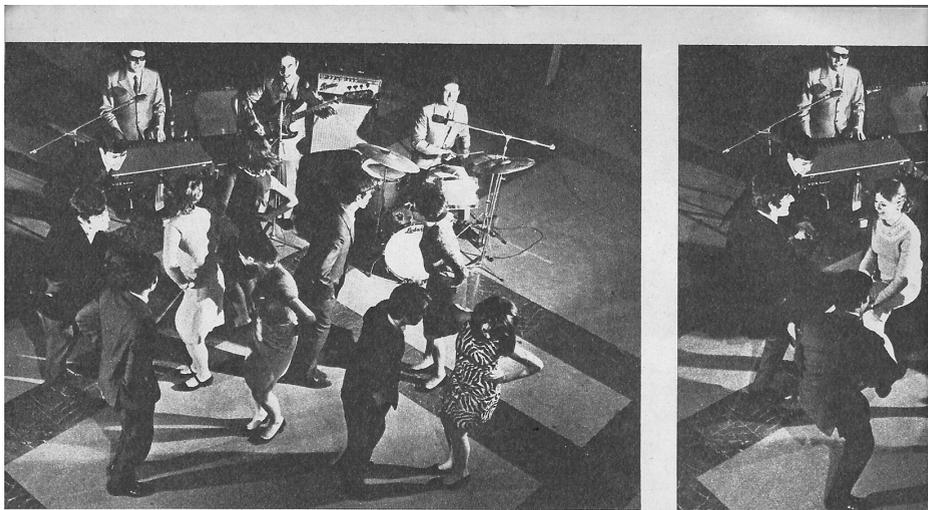
PASO BASICO ADELANTE Y ATRAS

Hacia adelante el izquierdo. Después el derecho a tocar el izquierdo. Hacia adelante el derecho. El izquierdo a tocar el derecho. Repetir de acuerdo con la música adelante y atrás. Es importante mover rítmicamente las caderas adelante y atrás.

Estos pasos fundamentales pueden aderezarse con otros más o menos auténticos. Por ejemplo, se puede cargar el peso en el pie izquierdo y dar pequeños pasos con el derecho haciendo un círculo completo hacia la izquierda, repitiendo después en sentido contrario. También, cruzar la mano derecha sobre la izquierda cuando el cuerpo se incline hacia la izquierda.

Con un poco de paciencia es fácil.

A. Matías: "Los de la Torre lanzan el baile "in" de este verano: El «Ska»",
Fans, n° 103, 15-V-1967, pp. 10-11.



los de la TORRE



Este es el primer movimiento. Os lo muestra Emilio, acompañado por una «fans» del conjunto.



El segundo «paso» os lo enseña Carlos. Al levantar la pierna hay que pensar en el que está delante, para que no reciba el puntapié.



LANZAN EL BAILE "IN" DE ESTE VERANO EL "SKA"



El tercer movimiento os lo enseña Juan. Hay que saber flexionar las caderas. Eso, a las chicas les resulta facilísimo.

Juan es un instrumentista fuera de serie. Sus arreglos son realmente meritorios, tienen clase, suenan distinto. Esto es importante en un conjunto «beat»: dar personalidad a las piezas, ya que de ese modo, aunque se interpreten éxitos de otros conjuntos, son distintos.

Los tres son músicos de verdad. Eso le permite a Juan, el órgano, hacer lo que quiere con las melodías que deciden interpretar. Y sus arreglos pueden ser interpretados sin dificultad por Emilio y Carlos.

Los de la Torre no abandonan jamás el éxito. Cada año se apuntan un nuevo tanto, por lo menos. El año pasado fue «Vuelo 502», que superó con mucho cualquier otra canción del Festival de Mallorca '66.

Después, a primeros de año, lanzaron conjuntamente dos títulos: «Fans» en homenaje a todas sus «fans», la primera canción realmente dedicada a las «fans» que encumbran a los conjuntos, y «Operación Sol», con el nuevo baile «ska».

Las dos canciones aparecieron en el mismo disco y se hicieron la «guerra». «Fans» es la exaltación de las chicas seguidoras de los conjuntos; «Operación Sol», el baile de las «fans», un nuevo movimiento para pasarlo en grande.

Un baile divertido, en el que hay que saber mover el esqueleto con gracia, que han presentado varias veces por televisión, en «Musical». Y que os vamos a explicar, fotográficamente, para que este verano podáis bailar donde queráis, causando sensación.

Carlos, el batería, es la «voz» de Los de la Torre. Es capaz de pronunciar cien palabras por segundo. Es un chico inquieto, dinámico cien por cien, incansable. Mantiene contacto directo con todas sus innumerables «fans». Las conoce a todas personalmente. Creo que hasta recuerda su filiación completa.

Emilio es más pacífico, menos parlanchín. Habla con la guitarra. Es lo suyo.

EL «SKA»

El «ska» es una danza alegre y dinámica. Hay que estar en forma para bailar. Tiene tres movimientos importantes, aunque, como en todo baile, admite la improvisación, la personalidad de cada uno.

1.º Hay que saltar, alternativamente, sobre un pie y sobre el otro, levantando el brazo contrario al pie que se lanza.

2.º Levantar la rodilla y dar una palmada por debajo de ésta.

Y, 3.º Flexionar la cintura, primero a la derecha, después por el centro y luego por la izquierda, como si se realizara un movimiento gimnástico.

La pareja debe ponerse de acuerdo para que los movimientos sincronicen y cuando ella levante la pierna derecha, él debe levantar también la derecha, formando una figura acorde, para dar más belleza a la danza.

Es fácil de aprender, y bailar en conjunto resulta divertido.

A. MATIAS

