

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA
Departamento de Musicología 



**EL SKA EN ESPAÑA: ESCENA ALTERNATIVA, MUSICAL Y
TRANSNACIONAL**
MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR
PRESENTADA POR

Gonzalo Javier Fernández Monte

Bajo la dirección de las doctoras

Victoria Eli Rodríguez
Silvia Martínez García

Madrid, 2012

Universidad Complutense
Facultad de Geografía e Historia



EL SKA EN ESPAÑA: ESCENA ALTERNATIVA, MUSICAL Y TRANSNACIONAL

Tesis doctoral realizada por
Gonzalo Javier Fernández Monte

dirigida por
D^{ra} Victoria Eli Rodríguez
D^{ra} Silvia Martínez García

Programa de Doctorado
*La música en España e Hispanoamérica:
métodos y técnicas actuales de investigación*
Departamento de Musicología

Madrid, 2012

EL SKA EN ESPAÑA:
ESCENA ALTERNATIVA,
MUSICAL Y TRANSNACIONAL

Tesis doctoral realizada por
Gonzalo Javier Fernández Monte

dirigida por
D^{ra} Victoria Eli Rodríguez
D^{ra} Silvia Martínez García

Con el apoyo de las siguientes entidades:
Ministerio de Educación (beca de Formación de
Profesorado Universitario)
Foundation for Iberian Music (The Graduate Center,
The City University of New York)

RESUMEN

El presente trabajo consiste en una revisión histórica y analítica de la escena española del ska, un género de música popular que, en este país, nunca antes había sido considerado objeto de estudio central en un trabajo de carácter académico. El objetivo principal ha sido crear una infraestructura de conocimiento en diversos ámbitos de la materia, considerando tres facetas de la escena skatalítica: en primer lugar, la condición de música *alternativa*, reflejada en una especialización de sus seguidores en torno a la cultura jamaicana, la vinculación de esta música con sectores sociales minoritarios y causas reivindicativas, y el desarrollo de una industria sustentada en medios tales como el fanzine o los recursos de autogestión; en segundo lugar, la faceta *musical*, encarnada por una realidad sonora múltiple y en constante evolución, que ha sido analizada desde un enfoque musicológico, explorando las relaciones entre el desarrollo estilístico y los factores extramusicales descritos anteriormente; y por último la consideración del género como fenómeno *transnacional*, situando el ska español en el desarrollo global de esta música y reflexionando sobre los distintos tipos de unidades geográficas (local, regional, nacional) que se pueden tomar como base para su estudio.

ABSTRACT

This paper is an historical review and analysis of the Spanish scene of ska, a genre of popular music that has never before been a central object of study within an academic work in Spain. The primary objective has been to create an infrastructure of knowledge, composed around different aspects of the subject, taking the arena of ska and considering it from three perspectives: firstly, the state of alternative music reflected in the specialization of its followers around the Jamaican culture, the relationship of this music within minority social groups and causes, and the development of an industry based in media such as fanzine or self-management strategies; secondly, the musical dimension reflected by a multitude of sounds and constant evolution, that has been analyzed from a musicological point of view, exploring the relationship between the stylistic development and the previously mentioned non-musical factors; and thirdly, a reflection upon the genre as a transnational phenomenon, placing Spanish ska in the global development of this genre and considering the different geographic units (local, regional, national) that can be taken as the baseline for the study of the music.

A mi padre, que siempre me vio capaz de lograr
todo aquello que me propusiera.

AGRADECIMIENTOS

Este trabajo ha sido posible gracias al apoyo de:

Mis directoras de tesis, Victoria Eli y Silvia Martínez, que han creído en mi propuesta desde el comienzo y la han acogido con ilusión y profesionalidad.

El Departamento de Musicología de la Universidad Complutense.

La Fundación para la Música Ibérica (City University of New York), en especial su director Antoni Pizà, y los profesores del Graduate Center Jane Sugarman, Peter Manuel, Stephen Blum y Royal Brown.

Mis compañeros de doctorado y de carrera, imprescindibles en los momentos más duros (y también los más agradables) del camino que hemos recorrido juntos. En especial Sabina Sánchez, Fernán del Val, Cristina Díez, Herminia Navarro y Lucía García-Muñoz.

Mis compañeros de congresos, con los que he compartido los intensos primeros años de inmersión en la comunidad científica. Siendo imposible mencionarlos a todos, gracias sobre todo a Miquel Gené, Mireia Pacareu, Bernat Rebes y Sara Revilla por estar ahí en los momentos difíciles.

Todos aquellos que, desde la escena del ska, se han dedicado a divulgar esta cultura desinteresadamente durante las últimas décadas, en especial los que me han ayudado de forma activa en el transcurso de la investigación: millones de gracias a Jaime Bajo (prometo no llamarte *informante* nunca más) y a Xavi Guillamón, junto a Miquel A. Minguet, Carles «Txarly Brown» Closa, David Vilches, Carles Viñas, Alberto «Sobórnez» Oyarbide, Lorenzo «Lalo» Flores, y demás personas que no han dudado en facilitar el acceso a valiosos recursos y fuentes de información.

Mi familia, que siempre me ha apoyado en lo que emprendo: gracias a mis padres, mis hermanos, y mi abuela Piedad.

Jose, que ha sufrido de cerca todo el proceso de la tesis con la máxima paciencia y ánimo posibles. Gracias también a su familia, que ya forma parte de la mía.

Mis amigos los Murcios, los Decrols —una mención especial a Juan Cornide, uno de los principales culpables de que este trabajo esté dedicado al ska—, M^a Ángeles y mis colegas músicos, quienes han reaccionado siempre ante mi proyecto con una sonrisa y alentadoras palabras de ánimo.

Y todos aquellos que en algún momento me han prestado cualquier tipo de ayuda para este trabajo.

Espero haberos correspondido de algún modo con mi esfuerzo, y que leáis estas páginas siendo conscientes de que en ellas hay un poco de todos vosotros.

TABLA DE CONTENIDO


Guía para el manejo de referencias.....	13
INTRODUCCIÓN.....	15
1 FUNDAMENTOS PARA UN ESTUDIO CENTRADO EN EL SKA.....	21
1.1 El ska, objeto de estudio plural.....	21
1.2 Líneas de difusión de conocimiento en torno al ska.....	27
a) Escritos dedicados a la cultura musical jamaicana	28
b) Acercamientos específicos al ska	31
c) Información divulgada por miembros de la escena	37
d) Investigaciones académicas	40
1.3 Planteamiento teórico y metodológico; objetivos.....	42
2 TRAYECTORIA HISTÓRICA DEL SKA EN ESPAÑA.....	51
2.1 Los años 60: bailes de moda y canciones del verano	53
2.2 El ska 2Tone, la Nueva Ola y la Movida.....	58
2.3 Desde los 90 hasta hoy: consolidación de una escena local especializada.....	65
3 ESCENA ALTERNATIVA.....	73
3.1 El ska como integrante de la cultura jamaicana.....	75
a) Asimilación internacional de la cultura jamaicana en los años sesenta	78
b) Apropiación de la cultura jamaicana tras la difusión del reggae	83
3.2 Vinculaciones del ska con minorías sociales.....	88
a) Empleo del ska como instrumento de reivindicación	88
b) Participación del ska en las culturas mod y skinhead	98
3.3 Desarrollo de la escena a través de una industria alternativa	106
a) Colectivos y empresas especializadas	108
b) Opciones de publicación de registros sonoros	114
c) Canales alternativos de difusión: radio, fanzines e Internet	120
3.4 Puntos de conexión con la cultura dominante	133

4	ESCENA MUSICAL	147
4.1	Conformación y asimilación temprana del ska jamaicano	151
	a) Rasgos definitorios del ska jamaicano	151
	b) Planteamiento rítmico del ska	157
	c) Adaptación del modelo jamaicano en el contexto español	163
4.2	Propuestas surgidas a partir del revival británico	173
	a) Renovación del modelo estilístico por la 2Tone	173
	b) Ska español contemporáneo al ska 2Tone (1979-82)	177
	c) El ska en el contexto del «rock radical vasco»	182
	d) Ejemplos adicionales de ska español previo a la década de los noventa	187
4.3	<i>Third wave</i> : diversidad, innovación y vuelta al pasado.....	190
	a) Redefinición del concepto de ska y cuestiones de autenticidad	190
	b) Ska de tercera ola o moderno: distanciamiento del planteamiento jamaicano	197
	c) Propuestas caracterizadas por una cercanía al referente jamaicano	211
	d) Retorno íntegro a la música jamaicana y los años sesenta	227
5	ESCENA TRANSNACIONAL.....	241
	CONCLUSIONES	259
	FUENTES.....	265
	Fuentes escritas	265
	Revistas y fanzines	275
	Abreviaturas	275
	Revistas	276
	Fanzines	277
	Partituras	281
	Fuentes audiovisuales.....	282
	Listado de imágenes	287
	Contenido del CD.....	289
	Apéndices	291

GUÍA PARA EL MANEJO DE REFERENCIAS

En este trabajo se han utilizado fuentes de muy diversa naturaleza. Para facilitar la consulta de las mismas en los listados de fuentes a partir de la citación de referencias en el texto, han sido compartimentadas en las siguientes categorías:

- **FUENTES ESCRITAS:** libros, artículos en revistas científicas y en prensa divulgativa, libretos de publicaciones sonoras, y textos en páginas de Internet.
Las referencias en el texto incluyen el apellido del autor, las primeras palabras del título, el año de publicación y (en su caso) los números de página.
- **REVISTAS Y FANZINES:** para una referencia rápida a volúmenes de publicaciones periódicas, así como a artículos concretos en los frecuentes casos en que el autor es anónimo, se han utilizado abreviaturas (consúltese la lista en el cap. Fuentes).
Las referencias en el texto incluyen la abreviatura, el volumen, el año de publicación y (en su caso) los números de página.
- **PARTITURAS:** las referencias a partituras son análogas a las de las fuentes escritas, indicando que se trata de una partitura solo cuando, de otro modo, se podría generar confusión.
Las referencias en el texto incluyen el apellido del autor, las primeras palabras del título y el año de publicación.
- **FUENTES AUDIOVISUALES:** discografía y videografía. De igual forma que las partituras, solo se indica que la referencia alude a una publicación audiovisual cuando pueda haber lugar a confusión.
Las referencias en el texto incluyen el nombre del artista, el título de la canción (en su caso), las primeras palabras del título del álbum (salvo cuando se trate de un sencillo) y el año de publicación.

 Este icono remite a las audiciones incluidas en el CD adjunto (formato mp3).

INTRODUCCIÓN

El ska es, ante todo, música. Con esta afirmación, quizá en apariencia innecesaria, pretendo iniciar una reflexión que afecta de manera directa a las intenciones, metodología, desarrollo y conclusiones de este trabajo. Todavía hoy se sobreentiende una limitada atención hacia el fenómeno sonoro al consultar un estudio centrado en un estilo o género de música popular urbana. El caso del ska, si bien muy poco abordado a nivel académico, no ha constituido hasta ahora una excepción, pues las escasas fuentes que tratan con cierta extensión esta música tienden a centrarse en los fenómenos de tipo social, cultural y político. Ciertamente es que estos aspectos son determinantes para analizar los complejos procesos, usos y significados de esta música en los diversos contextos culturales donde se ha desarrollado. No obstante, muchos de ellos son difíciles de comprender si no se tiene en cuenta el componente sonoro. El ska, con sus numerosas variantes, ha estado definido por una serie de cualidades musicales que han condicionado de forma definitiva la historia e imagen de este género, logrando que sobreviva al paso de los años (en ciertos casos contra todo pronóstico) y suscite un interés creciente en aquellos que se acercan a esta música, incluyendo tanto a estudiosos como a nuevas generaciones de fans. Muchos seguidores han aludido al inigualable poder de invitación al baile que caracteriza al ska, y a su capacidad para transformar la tragedia en celebración a través del movimiento, virtudes conseguidas mediante estrategias sonoras que a mi juicio no deben ser obviadas si se quieren entender cuestiones de importancia central en la historia de esta música.

Para abordar un estudio sobre el ska sin perder de vista esta idea es necesario conciliar dos esferas cuya convivencia en el mundo académico es aún conflictiva: la de lo sonoro y la de lo extramusical. Sin esta última, cualquier visión del ska sería incompleta. Pero la parte sonora se ha de conocer y analizar igualmente para comprender y dar sentido a fenómenos de tal relevancia como la continua sucesión de altibajos en la presencia del ska en el mercado, su facilidad de fusión con otras músicas, o el valor que le atribuyen sus seguidores. Es por ello que en este trabajo he procurado tener presente en todo momento la música. Cada vez que la dinámica de la investigación me ha desviado de este camino sin notarlo, la asistencia a un concierto en directo me ha hecho recordar lo que es realmente el objeto de estudio: ante todo una música para ser escuchada y bailada, en suma para ser disfrutada. Toda consideración del ska (u otros tipos de música) que no tiene esto en cuenta tiende a convertirse en un retrato pobre de algo que está lleno de vida. La lectura de este trabajo pierde la mayor parte de su sentido si no se conoce la música, y por tanto ha de ir acompañada de las audiciones musicales pertinentes (¡sin olvidar la posibilidad irremplazable del concierto en vivo!) que recuerden al lector la verdadera naturaleza de la materia.

He considerado interesante estructurar el resto de este preámbulo a partir de las tres preguntas que me han planteado con más frecuencia al comentar que me encontraba realizando un trabajo de tesis sobre el ska en España.

¿Y qué es el ska?

Expresada con timidez y precedida de comentarios tipo «perdona mi ignorancia», es sin duda la cuestión que mejor refleja la limitada y desigual inserción de esta música en el conocimiento público. Si bien he observado que su formulación no varía significativamente en función de la edad, sexo o profesión del interlocutor, sí lo hace de forma drástica en función de su procedencia. Cuando ha surgido la conversación en el contexto madrileño, la pregunta solía surgir en gran parte de los casos; no así cuando transcurría en Barcelona o Nueva York, donde todos, cuando menos, conocían el término *ska* y sabían que se refiere a un tipo de música.

A lo largo de su historia, el ska ha ocupado muy diversos contextos culturales y geográficos, situándose alternativamente en distintos planos de lo *underground* y lo *comercial*. De forma paralela el ritmo de ska, como recurso musical, ha permeado en varios terrenos de la música popular, incluyendo contextos donde su historia era desconocida. Muchos de los que proclaman no saber lo que es el ska en realidad lo han bailado repetidas veces en bares y discotecas durante los años sesenta, ochenta o incluso en las últimas décadas, pues esta música continúa vigente en la actualidad y se manifiesta a través de una discografía en constante crecimiento, una afición comprometida y un número importante de bandas y promotores en permanente actividad.

¿Vas a hablar de Ska-p?

Tras esta arriesgada pregunta subyace una gran controversia que ha impregnado diversos aspectos de la investigación. El ska ha sido acogido en multitud de terrenos estilísticos como el jazz, el rock, el punk o la música *sixties*, generando distintas opiniones sobre «qué es y qué no es (o debería ser) el ska», qué significados implica o cómo ha de ser interpretado, y hasta qué punto se ha de ser consecuente con los orígenes de esta música enraizada en la cultura jamaicana. Complejos criterios ideológicos y de autenticidad han llevado a muchos a situar al grupo Ska-p al margen de la escena skatalítica española por no considerarlo representativo de la misma, a pesar de ser el grupo más conocido y de mayor éxito más allá de las fronteras nacionales. A propósito de ello, y estableciendo una interesante correspondencia con la primera de las preguntas aquí comentadas, declaró David de la banda madrileña Skarlatines que «en Madrid tú preguntas a alguien si conoce el ska y te dirá que los Ska-p son muy buenos y, en cambio, aquí [en Cataluña] no, el primer grupo que te nombrarán no serán los Ska-p»¹. La manifestación de una duda semejante a si Ska-p debiera o no ser incluido en un análisis de la historia española del ska pone de manifiesto la importancia del citado componente ideológico en el terreno de la afición y el conocimiento en torno a este género.

¹ Citado en T nº 6, 1999, p. 11.

¿Cómo te las arreglas si no existe información sobre el tema?

La presuposición de que las fuentes de información son escasas o se reducen al testimonio oral encubre en realidad la existencia un notable corpus informativo que, al igual que la música estudiada, se encuentra en un plano underground, que pasa desapercibido a primera vista. Existe gran cantidad de información escrita relativa a la historia del ska tanto dentro como fuera de España, pero no se encuentra en los canales de información más evidentes o clásicos para la investigación académica, ni en los más accesibles para el gran público. Los seguidores del ska y otros géneros populares de origen jamaicano se han esforzado en divulgar estas músicas y darlas a conocer dejando un buen número de narraciones y datos sobre su historia. Buena parte del presente trabajo ha consistido en la búsqueda, recopilación, ordenación y análisis de la información depositada en estas fuentes. Hablamos de documentos que han desempeñado un papel de suma importancia en el desarrollo y la pervivencia del género, y ahora resultan de inestimable valor como referencia básica para su conocimiento científico-académico.

Estos son solo algunos de los aspectos que caracterizan la historia del ska en España, una escena multifacética caracterizada por su importante grado de participación en un amplio rango de ámbitos culturales: desde el culto a la música popular jamaicana hasta la ideología de los colectivos skinhead y mod, desde los bailes de moda de los sesenta hasta el pop de los ochenta, desde los contextos reivindicativos del punk y el rock hasta el refinamiento estilístico del jazz. Todo ello acrecentado por el alcance internacional del ska y su desarrollo en curso desde hace medio siglo, hechos que confirman su importancia en la industria musical actual, como ya ha sido advertido por estudiosos de distintas nacionalidades que, junto al mío, aportan su granito de arena en el conocimiento de esta música.

Para abordar la tarea de análisis de tan complejo universo, se ha escogido un marco teórico enfocado en las relaciones que existen entre los factores socioculturales y los estrictamente musicales, un tipo de propuesta que, en mi opinión, se encuentra aún en fase de maduración en el terreno académico de la música popular. Se habrá alcanzado un logro importante si este planteamiento sirve de inspiración para futuros estudios aplicados a otros tipos de música.

Durante el transcurso de mi investigación se han presentado fragmentos de la misma en el entorno científico encontrando apoyo por parte de diversas instituciones, entre ellas el Ministerio de Educación y la Sociedad de Etnomusicología (Sibe), así como la Fundación para la Música Ibérica (City University of New York), donde tuve el privilegio de realizar una estancia por cortesía de su director, el Dr. Antoni Pizà, durante el primer semestre del curso 2009-2010. Este trabajo también ha sido promovido más allá del entorno académico gracias al interés manifestado por algunos miembros de la escena skatalítica, destacando en este sentido las colaboraciones de Jaime Bajo y Xavi Guillamón, además del respaldo de la Asociación Cultural Reggae, que me brindó la

oportunidad de realizar un blog en línea y de participar en el Festival Europeo de Reggae *Rototom Sunsplash* en 2011.

Para muchos, nuestro primer acercamiento al ska ha sido a través de la música, escuchada sin conocimiento previo de las implicaciones sociales e ideológicas presentes en su historia. El atractivo de esta propuesta sonora nos ha incitado a indagar y desenterrar un mundo fascinante que solo se encontraba al alcance de los que han mostrado interés por ella de forma activa. Con este trabajo quiero brindar al lector la oportunidad de descubrir el ska (o profundizar en su historia si ya lo conoce) continuando la labor de divulgación que aficionados, promotores y artistas llevan realizando desde hace varias décadas para mantener viva esta música.





1 FUNDAMENTOS PARA UN ESTUDIO CENTRADO EN EL SKA

1.1 El ska, objeto de estudio plural

Al abordar cualquier trabajo en torno al ska se ha de tener en cuenta que nos referimos a un fenómeno múltiple. El término *ska* alude a una serie de expresiones culturales que han alcanzado una importante expansión en varios niveles:

- A nivel cronológico, hablamos de un género que abarca ya más de medio siglo de antigüedad. Las primeras manifestaciones del ska datan de finales de la década de 1950, y salvando algunas intermitencias en su desarrollo, se puede trazar una evolución continuada del género hasta el día de hoy.
- A nivel geográfico, se trata de una expresión originada en un territorio muy localizado —Jamaica— y posteriormente divulgada a países de todo el mundo, en los que ha llegado a ser asimilado en el seno de cada cultura local. La interacción entre los diversos territorios que han adoptado el ska permite además considerar la existencia de una red internacional en el cultivo de esta música.
- A nivel cultural y conceptual, en torno al ska se han generado multitud de significados e implicaciones de diversa naturaleza (social, política, cultural, artística, sonora). Al mismo tiempo, la manifestación original ha derivado en buen número de variantes, así como fusiones con otros géneros, que presentan vinculaciones con distintas realidades sociales y musicales.

Con ánimo de situar apropiadamente el objeto de estudio, y localizar las directrices generales de su compleja evolución, realizaré una exposición de las principales áreas cronológicas y conceptuales de la historia del ska.

En el conocimiento común sobre el ska se acepta la distinción en tres etapas que popularmente se conocen como «olas» (*waves*). En la Figura A he representado el modo en que frecuentemente se visualiza el desarrollo de cada ola según su localización espacial y temporal; tómese este esquema únicamente como referencia preliminar, pues más tarde volveré a él para reflexionar sobre su validez.

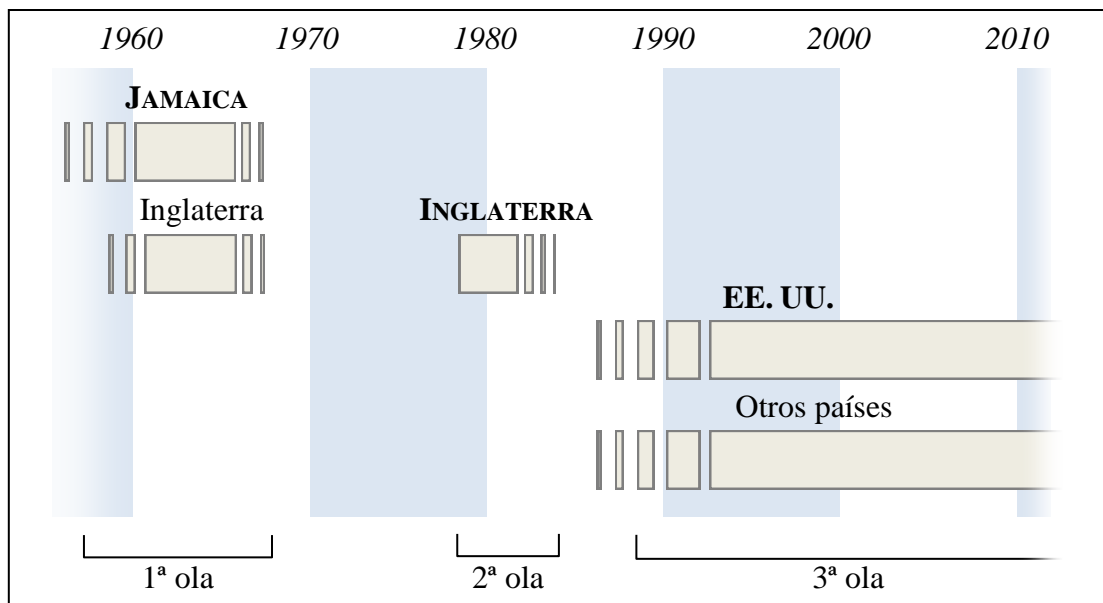


Figura A — Visión general del desarrollo cronológico y geográfico del ska

La primera ola constituye la manifestación más temprana de esta música: su creación en Jamaica a finales de la década de 1950 a partir de otros estilos como el *rhythm and blues (R&B)* y el *jazz*, hasta su posterior transformación en el *rock steady* y el *reggae*, ya en la segunda mitad de los sesenta. En esta etapa el ska jugó un papel primordial en la cultura jamaicana, convirtiéndose en expresión identitaria de la nación y sentando las bases para la conformación del reggae. En 1979 comenzó la segunda ola del ska, un *revival* orquestado por bandas británicas de la era post-punk. Este período recibe el nombre de «ska Two Tone»², por el sello discográfico a través del cual los Specials y otros grupos se encargaron de difundir la nueva corriente. Hacia 1982 este movimiento perdió fuerza pero había dejado establecidos nuevos valores y significados que repercutirían de forma decisiva en posteriores desarrollos del género. La tercera ola, de límites más inconcretos, se corresponde con un cultivo heterogéneo del ska en diversas partes del mundo, desde la década de los 90 (aunque con precedentes en la anterior) y, a falta de una variación drástica que permita considerar su finalización, podría decirse que continúa desarrollándose en la actualidad.

Es importante tener en cuenta que las tres olas, así como las transiciones entre una y otra, son cualitativamente muy distintas. En la primera etapa se contempla el ska como una fase en la evolución estilística y discográfica de la música popular urbana jamaicana. Es aquí donde se forman las bases del planteamiento musical (sonoro) del estilo y su asociación con la etiqueta «ska». Se llevó a cabo una velada difusión internacional, además de un cultivo paralelo del género en Inglaterra por parte del sector jamaicano emigrado. El final de esta primera época está marcado por la evolución hacia

² Admite varias grafías: «Two Tone», «2 Tone», uniendo ambos términos (ej. «TwoTone») o conectándolos mediante un guión (ej. «2-Tone»).

el rock steady en torno a 1966, y a partir de entonces el ska se puede considerar abandonado hasta el revival de la 2Tone. Esta última iniciativa consistió en una recuperación intencionada de algunos elementos del antiguo ska (incluyendo rasgos interpretativos, repertorio y ciertos significados extramusicales, así como la misma denominación *ska*), integrándolos en un contexto musical y sociopolítico completamente nuevo: el de la Inglaterra de finales de los 70 y principios de los 80. La nueva «moda» del ska, si bien tuvo una corta duración, dejaría establecido un germen a partir del cual fueron tomando forma posteriores impulsos del género.

Durante los años 80 se fue gestando lo que más tarde se llamaría «tercera ola», mediante la iniciativa de algunas bandas en distintas zonas del mundo. La transición entre las dos últimas olas se manifiesta por tanto con cierta continuidad, sin producirse entre ellas una ruptura tan drástica como la existente entre la época jamaicana y el revival de la 2Tone. El último período se manifiesta como una expresión plural y de difícil delimitación, debido a la expansión internacional del ska, su diversidad estilística, y la carencia de un foco central definitivo (como Jamaica en la primera ola o el contexto del punk británico en la segunda). No hay una fecha o lugar determinados donde se pueda localizar el comienzo o hegemonía de la *third wave*, aunque Estados Unidos se identifica frecuentemente como sede principal de este movimiento (véase la discusión al respecto en el capítulo 5). En cualquier caso, el término *third wave* suele emplearse con un significado amplio, refiriéndose en general al ska desarrollado tras el revival británico hasta hoy.

La pluralidad estilística patente en el desarrollo del ska ha generado algunas propuestas de subdivisiones. La Figura B muestra dos de ellas, que introducen importantes matices en la visión global de las tres olas. Aun cuando la primera ola no suele fraccionarse en subgéneros, Georg Demcisin aporta una subdivisión de la misma que resulta interesante como muestra de las evoluciones experimentadas por el estilo jamaicano durante esta etapa: *Jamaican shuffle boogie*, *Rastafari influences*, *downtown ska*, y *uptown ska*³. No es el propósito de este trabajo profundizar en la época jamaicana del ska, pero conviene tener presente la diversidad estilística de este repertorio, disponible para los grupos que más tarde se inspirarán en la época temprana e intentarán imitar sus signos distintivos. Interesa añadir que la primera ola se concibe siempre como un fenómeno localizado en Jamaica e Inglaterra, sin contemplar una posible división que tome en cuenta el ska realizado más allá de estos focos geográficos principales durante los años 60, pues apenas ha sido estudiado. Estas iniciativas constituyeron tipos de ska diferentes al jamaicano que, hasta el momento, no han motivado la consideración de posibles subdivisiones clasificatorias, con la significativa excepción del término *ska-yeyé*, que será comentado al tratar el caso español.

³ Demcisin: *Tracing the Roots of Ska...*, 2008.

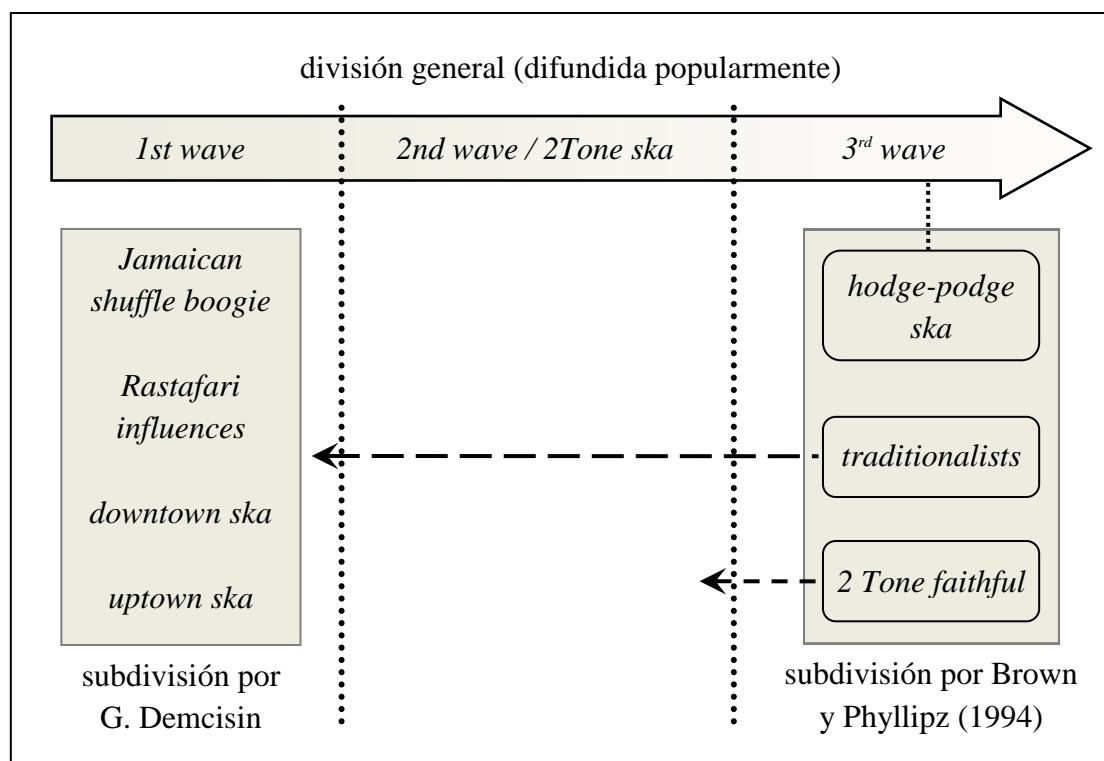


Figura B — Subdivisiones estilísticas generales

El último período del ska es difícil de caracterizar debido a las múltiples variantes que se han generado en torno a esta música a lo largo y ancho del globo. En este aspecto resulta de especial interés la aportación de Brown y Phyllipz, quienes proponen una división del último período en tres áreas generales⁴. Hay que matizar que estos autores, en su artículo, se refieren únicamente al ska estadounidense. Aun así, considero que su visión tripartita del ska de la tercera ola es acertada y resulta de gran utilidad para un estudio de estas características: no solo es aplicable al ska cultivado en la misma época por el resto de países, sino que además resume de forma inteligente las numerosas tendencias del período más complejo y múltiple del estilo, en función de la actitud empleada por los creadores de cada una de estas tendencias. Dos de ellas se corresponden con el procedimiento de imitación o continuación de las tradiciones más tempranas: los «tradicionalistas» (*traditionalists*) desvían la mirada hacia el ska clásico, y los «fieles a la 2Tone» (*2 Tone faithful*) hacia el revival británico; he representado este fenómeno en el diagrama mediante flechas de trazos. La categoría restante, «ska batiburrillo» (*hodge-podge ska*), es la idea que se suele identificar con el término *ska third wave*, y en ella los autores engloban todas aquellas variantes del género que no se fundamentan en la imitación sistemática de una época precedente. Nótese que la idea de *hodge-podge ska* consiste en una definición abierta, elaborada por eliminación, que realmente incluye un gran número de ramificaciones de esta música. En principio se

⁴ Brown; Phyllipz: «The quintessential, definitive article...», 1994.

refiere a una actitud opuesta a la imitación, es decir, la creación de propuestas estilísticas nuevas a partir de la fusión del ska con distintas músicas.

Otros autores han detectado, al referirse a la tercera ola del ska, una distinción semejante entre la tendencia de rescatar sonidos del pasado y la de innovar mediante planteamientos sonoros novedosos. Neil Strauss afirmó que «hoy en día se tocan muchos estilos de ska, pero la escisión principal se da entre las bandas que intentan mezclarlo con música punk y hardcore y los tradicionalistas que vuelven la mirada hacia Jamaica en pos de un sonido más puro»⁵. En el caso del ska mexicano también se observa este fenómeno, tal como explica Edgar Morín:

[En el contexto mexicano se distinguen] dos estilos: uno ortodoxo, en el que sobresalen o influyen sonidos de Jamaica o de la época two tone inglesa, y otro más libre, donde el ska puede ser base rítmica, beat, o tan sólo uno de los ingredientes sonoros cada vez más inclasificables que no dejan de generar ruido en una industria donde las etiquetas prácticamente son la base para vender⁶.

Este último apunte nos conduce a un interesante concepto vinculado a la *third wave*, que ha sido también comentado por Brown y Phyllipz: el tratamiento del ska como base rítmica que se puede fundir con cualquier otro tipo de música, dando lugar a nuevas propuestas sonoras. Es una idea capital para comprender la evolución del ska en las últimas décadas: el ska no se concibe siempre como género, sino también como recurso musical o elemento sonoro (tomando principalmente su planteamiento rítmico) aplicable a otras realidades musicales.

El *Ska 3rd Wave*, en su mayor parte, es un batiburrillo de estilos musicales que incorpora el ska como elemento. [...] Es en este revuelto cajón de sastre de la *3rd Wave* donde el ska funciona como soporte y como elemento más que como el foco y fuerza principales de la banda⁷.

La posibilidad de aplicar un ritmo identificable como «ska» a otras realidades musicales ha acompañado al género desde sus comienzos, y ha sido objeto de mención en numerosas ocasiones. No es un procedimiento privativo de la tercera ola, pues fue fundamental en la conformación del primer ska jamaicano, construido a partir de procedimientos de fusión. El revival británico también se forjó partiendo de esta idea; así, Dale Turner se refirió a la 2Tone como un estilo híbrido, un «movimiento de fusión del pop británico y el ska jamaicano»⁸. Volviendo a la tercera época, el mismo autor

⁵ «There are many different styles of ska being played today, but the main schism is between the bands that try to blend it with punk and hardcore music and the traditionalists who look back to Jamaica for a purer sound». Strauss: «The Sound Of New York...», 1995. Todas las traducciones de textos en inglés son mías.

⁶ Morín M.: «Músicas mestizas», 2000, p. 146.

⁷ «3rd Wave Ska, for the most part, is a hodge-podge of musical styles that incorporates the ska as an element. [...] It is in this 3rd Wave hodge-podge bowl of porridge that the ska functions as a crutch and as an element rather than as the main focus and force behind the band». Brown; Phyllipz: óp. cit., p. 2.

⁸ «British-pop / Jamaican-ska fusion movement». Turner: *Ska guitar*, 1999, p. 15.

habló precisamente de «bandas que incorporan el ska dentro de su crisol musical»⁹ (es clara la conexión con el «*hodge-podge ska*» de Brown y Phyllipz), insistiendo en el marcado eclecticismo que caracteriza a las bandas de ska de este período. La metáfora del crisol (*melting pot*) también ha sido empleada por Walsh (citando al músico de ska Robert «Bucket» Hingley¹⁰) y por Augustyn, quien titula con esta expresión su capítulo sobre la *third wave*¹¹.

La naturaleza «fusionable» del ska también ha sido observada por Sara Martínez García y Edgar Morín, en referencia al caso mexicano. Martínez se refiere al ska como «forma musical híbrida»¹², y en su artículo titulado precisamente «Músicas mestizas», Morín también hace alusión a la «condición mestiza o híbrida» del ska¹³, acuñando el sugerente concepto de «ska mosaico»:

Tal constante mestiza que hoy día predomina en buena parte de la música popular contemporánea es el resultado de múltiples viajes [...], que han mediado bienes internacionales con diversas tradiciones sonoras, estéticas y culturales. Dicho mestizaje ha arrojado algo así como géneros mosaico, un estilo o base musical que sobresale, pero al mismo tiempo entretejido con una considerable variedad de sonidos¹⁴.

En la crónica del ska mexicano donde participan estos dos autores, la fusión del ska con otros estilos aparece como idea recurrente; se refleja en dos listados de bandas locales¹⁵ que han sido clasificadas, en su mayoría, según distintos híbridos del ska con otras músicas, con denominaciones como «ska-punk», «ska - ritmos latinos», o el más impreciso «ska-fusión», entre otras muchas. El empleo de este tipo de etiquetas se ha hecho muy común en las últimas décadas.

La realidad múltiple y diversa en que se ha convertido el ska ha generado mucha discusión en torno a cuestiones taxonómicas (en referencia a las numerosas etiquetas estilísticas relacionadas con el ska) y de autenticidad. En resumidas cuentas, tras varias décadas de uso «la palabra ska ha pasado a significar muchas cosas»¹⁶. Las ideas aquí expuestas serán ampliamente exploradas a lo largo del trabajo.

⁹ «[...] bands that incorporate ska into their musical melting pot». Turner: óp. cit., p. 28.

¹⁰ Walsh: *Behind the Pale Veil...*, 2002, p. 68.

¹¹ Augustyn: *Ska: An Oral History*, 2010, p. vii y 175.

¹² Martínez García: «El ska algo más que música», 2000, p. 136.

¹³ Morín M.: «Músicas mestizas», 2000, p. 145.

¹⁴ *Ibíd.*

¹⁵ Analco; Zetina: *Del negro al blanco...*, 2000, p. 114 y 121.

¹⁶ «[...] the word ska has come to signify many things in America». Walsh: óp. cit., p. 88. La cita con que Walsh se refiere a Estados Unidos es extensiva al contexto internacional.

1.2 Líneas de difusión de conocimiento en torno al ska

Contrariamente a lo que podría parecer tras una primera búsqueda de información, se ha escrito mucho acerca del ska, si bien algunas de las múltiples facetas de su historia han sido exploradas bastante más que otras. Podemos distinguir varias líneas de conocimiento, cuya información difiere tanto en el enfoque teórico e ideológico como en el propósito de su divulgación y el tipo de fuente empleada para ello. De momento dejaremos de lado las fuentes primarias más directas (música en vivo y grabada, así como el testimonio oral) para examinar todos aquellos documentos escritos destinados a difundir conocimiento sobre la materia.

Nos enfrentamos a un terreno muy poco explorado a nivel académico, y al que sin embargo existen numerosos acercamientos en distintas esferas, a menudo de manera tangencial desde el estudio de otras músicas o fenómenos culturales. Especialmente indicativa de la trayectoria *underground* de esta música en diferentes culturas es la abundancia de información escrita por miembros de la escena, y difundida a través de medios tales como los fanzines o Internet. Por otro lado, la palabra escrita y publicada con medios editoriales plenos ha otorgado también un lugar al ska en forma de artículos, libretos de discos, libros de referencia e incluso monografías de diversos tipos, aunque en general como materia secundaria, abordada desde el análisis de fenómenos más globales (o de mayor alcance) como el reggae, el punk o la historia de la cultura jamaicana. Es de hecho esta última área la que hasta ahora ha concentrado la mayor parte del interés por el ska en publicaciones impresas, debido a su indiscutible valor sociológico, cultural y político. No está de más añadir que la mayoría de estas fuentes son en lengua inglesa, aunque existen algunas importantes excepciones.

Cabe destacar que el ska ha ido generando un interés creciente en la academia durante los últimos años, a nivel muy localizado en distintos países donde se cultiva este género. En este sentido, el presente trabajo es pionero en el ámbito español, y comparte intereses con otras investigaciones, algunas de ellas muy recientes o aún en curso, desarrolladas en lugares como México, Argentina o Estados Unidos. Las primeras publicaciones de estos trabajos han abierto un área de conocimiento científico especializado en fase de maduración. En las siguientes páginas analizaré estas distintas líneas de conocimiento y el tipo de fuentes que han generado.

a) *Escritos dedicados a la cultura musical jamaicana*

Existe un amplio corpus de conocimiento en torno a la música popular jamaicana que merece ser considerado en primer lugar. Constituye el tipo de documentación más accesible para cualquier interesado en un acercamiento a la historia del ska, aportando información detallada sobre el contexto, orígenes y difusión temprana del género. Debido al papel desempeñado por el ska en la cultura jamaicana¹⁷, todo estudio en torno a esta música se encuentra inevitablemente ligado a una revisión de dicha cultura. En los documentos dedicados a su estudio, el ska es considerado una fase transitoria en un proceso de evolución de la música popular jamaicana, proceso que culminaría con la conformación del reggae en la segunda mitad de la década de 1960. La enorme presencia internacional adquirida por el reggae en años sucesivos suscitó el comienzo de una línea de estudios relativos a dicha música, motivando cierto interés por el ska como su antecesor directo. No obstante, tal privilegio atribuido al ska ha entorpecido en gran medida su valoración como estilo autónomo, ya que su condición de precursor del reggae tiende a enfocar en este último el centro de atención, quedando el ska en segundo plano. Analco y Zetina lo expresaron en el año 2000 al explicar que «El ska, al ser antecedente directo del reggae, ha tenido serias desventajas históricas, ya que el reggae cobró mayor importancia y trascendencia. En términos bibliográficos, el ska solo es mencionado de pasada y los reflectores siempre son dirigidos al reggae»¹⁸.

Este fenómeno ha sido patente desde los primeros estudios dedicados al reggae. Son significativas las palabras que Michael Manley, dirigente del Partido Nacional del Pueblo (People's National Party, PNP), plasmó en la introducción de una de las primeras publicaciones dedicadas al reggae como fenómeno internacional; al referirse al mento, el ska y el rock steady, Manley afirmó: «Pero aún estábamos en una transición. Entonces todas las piezas encajaron con el reggae»¹⁹. Con ello identificó a dichos estilos como pasos previos a la conformación del reggae, producto ya plenamente identificativo de la cultura y sociedad jamaicanas. En cualquier caso, el protagonismo adquirido por el reggae no es injustificado, pues representa la culminación de un proceso (iniciado en la época del ska) que transformaría de forma decisiva la vida política de Jamaica, su industria y su imagen internacional. Y más allá de su centralidad como fenómeno identitario de la cultura jamaicana, el reggae también ha logrado trascender las fronteras de Jamaica y alcanzar cierta repercusión en el ámbito social y cultural de otros países. En consecuencia, la cultura musical jamaicana, y el reggae en particular, se ha convertido en un tema de interés recurrente en estudios de carácter sociológico y económico. Es comprensible, por tanto, que la atención dedicada al ska en este tipo de documentos otorgue especial énfasis a las significaciones sociales, culturales y políticas del género.

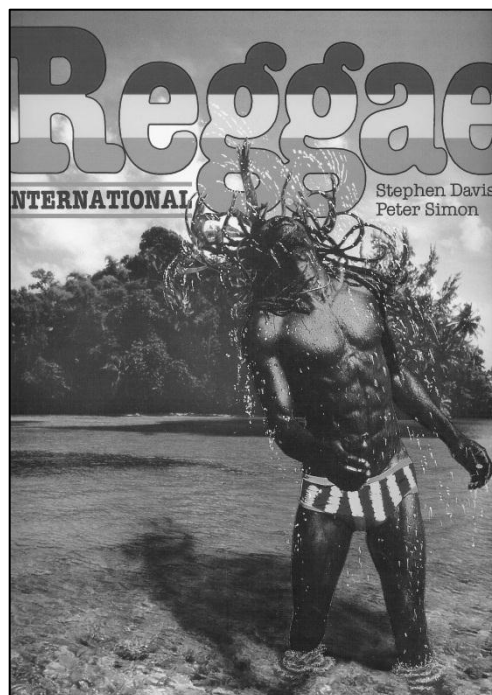
¹⁷ Las referencias a la participación del ska en la cultura jamaicana y sus repercusiones sociopolíticas, mencionadas en este apartado, están desarrolladas en el capítulo 3.1.

¹⁸ Analco; Zetina: *Del negro al blanco...*, 2000, p. 8.

¹⁹ «*But we were still in transition. Then it all came together with reggae*». Manley, en Davis; Simon: *Reggae bloodlines...*, 1977, p. 11.

Las primeras publicaciones dedicadas a dar a conocer la compleja y rica cultura del reggae surgieron al calor de su eficaz divulgación durante los años 70, aunque el tema ya había despertado interés con anterioridad. Garth White y Pamela O’Gorman fueron dos de los primeros expertos reconocidos, cuyos artículos más precoces se remontan a 1967 y 1972, respectivamente²⁰. También se mostró interesado de forma temprana Dick Hebdige, quien dedicó un capítulo de su tesis a analizar diversos aspectos e implicaciones de la cultura musical jamaicana²¹. En lo tocante a las publicaciones monográficas, quizá la pionera fue *Reggae, a people’s music* de Kallyndyr y Dalrymple, publicada en Londres y sin fechar. Es un folleto de 38 páginas que contiene una breve historia del ska y el reggae desde sus orígenes hasta 1973 (posible fecha de edición del libro), incidiendo sobre su recepción en Gran Bretaña.

No obstante, los primeros libros dedicados al reggae que han llegado a tener un impacto duradero son los de Stephen Davis y Peter Simon. Estos dos autores publicaron en 1977 *Reggae Bloodlines*, y unos años más tarde coordinaron una recopilación de artículos escritos por diversos estudiosos de la materia: *Reggae International*, de 1982. La aparición de *Reggae International* revela una importante consolidación en la difusión de los principales conceptos, significados y procesos asociados al reggae. Este libro aborda el desarrollo de la música popular jamaicana comenzando por su más remoto pasado histórico, y en este recorrido se observan ya las bases de todo conocimiento posterior sobre el reggae, fundamentadas en su trascendencia social, cultural, religiosa y política. La participación de Michael Manley en su introducción, a la que me he referido más arriba, es indicativa del apoyo que el gobierno de Jamaica manifestó hacia esta música como valiosa forma cultural local triunfante en el extranjero. Esta obra demuestra el grado de proyección mundial que el reggae había manifestado ya a comienzos de los años 80, y de hecho el libro surge como respuesta a este fenómeno, tal como explican Davis y Manley en sus primeras páginas²². Aparte de estas cuestiones, intrínsecamente relacionadas con la historia y difusión del ska, el libro incluye un capítulo dedicado al ska 2Tone por Dick Hebdige, que debido a su carácter autónomo merecerá un comentario aparte más adelante.



La publicación de *Reggae International* fue una respuesta a la popularidad mundial que esta música había alcanzado a principios de los años 80

²⁰ White: «Rudie, Oh Rudie!», 1967. O’Gorman: «An approach to the study...», 1972.

²¹ Hebdige: «Reggae, Rastas & Rudies...», 1974.

²² Davis; Simon: óp. cit., p. 9 y 11.

Los libros de Davis y Simon constituyen los primeros pasos de una prolífica área de conocimiento en torno a la cultura y sociedad de la Jamaica contemporánea, divulgada a través de un número creciente de publicaciones. Algunas crónicas de la cultura musical jamaicana han logrado una notable difusión. Podemos citar, entre otros, los trabajos de Robert Witmer (sus artículos «African roots...», 1977, y «‘Local’ and ‘Foreign’...», 1987), Chris Potash (*Reggae, Rasta, Revolution...*, 1997), Chuck Foster (*Roots Rock Reggae...*, 1999), Chang y Chen (*Reggae routes...*, 1998), Lloyd Bradley (*Bass Culture...*, 2000), Chris Salewicz (*Rude boy...*, 2000; o *Reggae explosion...*, 2001, donde es coautor junto a Adrian Boot), David Katz (*Solid Foundation...*, 2003), y Jérémie Kroubo Dagnini (*Les origines du reggae...*, 2008).

También cabe destacar algunos libros de carácter enciclopédico, como el popular *The Rough Guide to Reggae*, por Barrow y Dalton (1997); *The Virgin Encyclopedia of Reggae*, de Colin Larkin (1998); *Caribbean Popular Music: An Encyclopedia of Reggae, Mento, Ska, Rock Steady, and Dancehall*, por David Moskowitz (2005); o *L'encyclopédie du Reggae. 1960-1980*, de Yannick Maréchal (2005). Existe además un conjunto de obras que tratan sobre la presencia del reggae en Inglaterra, como *Black culture, white youth...*, de Simon Jones (1988); *Boss sounds...*, de Marc Griffiths (1995); *Tighten Up!...*, de Michael De Koningh y Marc Griffiths (2003); o *Young Gifted and Black...*, por De Koningh y Cane-Honeysett (2003). Muchos de los libros aquí citados gozan de una importante divulgación en la actualidad, y han servido como referencia en numerosos estudios relacionados con el reggae y la cultura jamaicana.

La documentación dedicada a la cultura del reggae contiene valoraciones y descripciones relativas al ska, encaminadas por lo general a justificar y comprender un período crucial de los orígenes de la cultura popular jamaicana moderna. En estas fuentes encontramos información sobre el ska jamaicano de mediados de siglo, y ocasionalmente se incluyen menciones a manifestaciones posteriores del género, aunque solo aquellas en que existe una relación directa con la cultura jamaicana. Son ignoradas, por tanto, muchas derivaciones del estilo posteriores a la 2Tone. Si bien estas fuentes no inciden directamente en el ska cultivado en España, el tipo de información que suministran constituye una referencia obligada para la comprensión del desarrollo del ska más allá de Jamaica. Los seguidores de esta música, incluyendo tanto a músicos como al público, vuelven constantemente su mirada hacia el ska originario, inspirándose y heredando recursos y significados propios del ska de los sesenta, actitud que constituye el principal caracterizador de algunas de las corrientes. Estos elementos son recuperados y adaptados al nuevo contexto, y es preciso tenerlos en cuenta para manejar cuestiones relacionadas con el concepto de autenticidad o los fenómenos de revival.

b) *Acercamientos específicos al ska*

Las fuentes dedicadas al reggae han ido creciendo en número y con ello han ganado cierta homogeneidad. Por el contrario, aquellas que centran su punto de mira en el ska son aún poco abundantes y presentan menor cohesión entre sí. Disponemos no obstante de una serie de escritos que aportan variadas visiones sobre esta música, desde recorridos históricos en países concretos hasta descripciones pedagógicas para la interpretación de música ska. En esta ocasión el enfoque no está necesariamente centrado en la sociología o los aspectos culturales, pudiendo variar en función de cada autor. Por otro lado, al centrar las miras en el ska adquieren mayor atención diversas manifestaciones de esta música que apenas han sido tratadas en los trabajos sobre reggae, interesados casi únicamente por el ska jamaicano. Dado el carácter particular y único de cada una de estas publicaciones, comentaré por separado algunas de ellas.

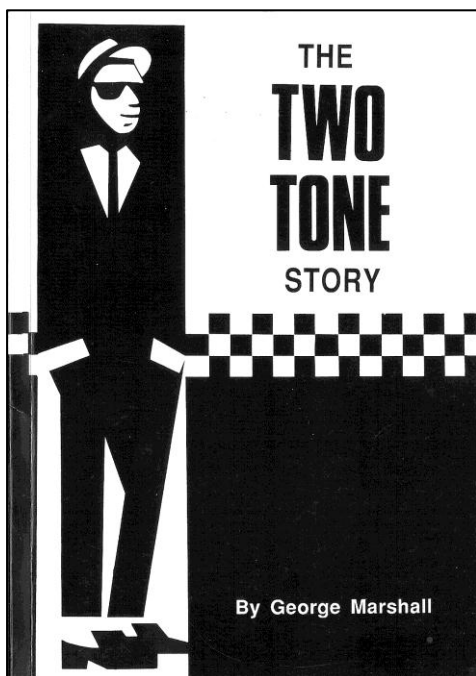
Entre los trabajos dedicados específicamente al ska, el terreno más explorado ha sido probablemente la época de la 2Tone. En el ya mencionado *Reggae International* se incluye un artículo dedicado a esta etapa, elaborado por Dick Hebdige²³. Dicho texto fue reutilizado como capítulo completo del libro *Cut 'n' Mix: Culture, Identity and Caribbean Music*, del propio Hebdige, publicado en 1987 y del que existen varias reediciones. Este sociólogo estudió el 2Tone británico en el seno de su investigación sobre las subculturas, extensamente documentada en su afamado libro *Subculture: The meaning of style*, de 1979; publicada por tanto tres años antes que *Reggae International*, donde por cierto se menciona esta obra como sello de calidad del autor. En este estudio analiza desde un punto de vista sociológico los significados y procesos de ciertos estilos urbanos encarnados por distintos sectores juveniles de la posguerra británica. Son fundamentales en su enfoque los conceptos de *estilo (style)* y *subcultura (subculture)*. Hebdige se refiere con el término *estilo* a una manifestación constituida por una multiplicidad de elementos, de los que la música es tan solo un componente más, entre otros como el vestuario o la actitud; por lo tanto, no debe confundirse con el término más específico de *estilo musical*. En su trabajo, Hebdige considera una serie de subculturas como grupos sociales caracterizados por la creación y empleo de estilos definidos. En el artículo que nos ocupa, titulado «Ska Tissue: The Rise and Fall of 2 Tone», Hebdige exploró diversas facetas del revival británico, haciendo hincapié en el papel central desempeñado por Jerry Dammers, «el hombre que planeó la 2 Tone»²⁴, en la ideación y puesta en práctica de este movimiento.

Continuando en el contexto de la 2Tone, existe un conjunto creciente de monografías que aportan gran cantidad de información pormenorizada sobre esta segunda ola del ska. Su enfoque es a menudo histórico-periodístico, en cualquier caso con una tendencia a lo divulgativo. Un precedente temprano es *The 2-Tone Book for Rude Boys*, de Barry Miles, publicado en 1981, y por tanto en plena fase avanzada del movimiento. Ya en 1990 George Marshall publicó *The Two Tone story*, que hoy se reconoce como el primer acercamiento retrospectivo a la 2Tone. Siguió la estela de

²³ Hebdige: «Ska Tissue...», 1982.

²⁴ «the man who masterminded 2 Tone». Hebdige: óp. cit., p. 159.

Marshall autores como Richard Eddington (*Sent from Coventry...*, 2004), Dave Thompson (*Wheels out of gear...*, 2004) y Paul Williams (*You're wondering now...*, 2009), entre otros. Horace Panter y Neville Staple, componentes de los Specials, han contribuido a engrosar el conocimiento escrito sobre la 2Tone a través de libros donde narran sus experiencias en primera persona²⁵.



La portada del libro de Marshall es una muestra de la iconografía blanquinegra propia de la 2Tone

Este grupo de publicaciones demuestra la consistencia y autonomía atribuibles a la 2Tone, en contraste con el ska jamaicano de los 60 cuyo interés, como hemos visto, radica para muchos en su conexión histórica con el reggae. Dicho de otro modo, aunque el ska 2Tone tiene siempre presente la historia de la música jamaicana, no se considera ya subordinado a ella. Aun así, es importante señalar que ninguno de estos trabajos examina el desarrollo de la música 2Tone fuera de Inglaterra y/o posterior al período de vigencia de la corriente original británica, extinta poco después de comenzar la década de 1980. Las repercusiones subsiguientes ejercidas por este tipo de ska, o su adopción en contextos culturales no británicos, tienden a ser desestimados. En cualquier caso, los trabajos acerca de la 2Tone nos ayudan a comprender el funcionamiento de los valores y significados vinculados a esta corriente, que serán adoptados en el contexto español.

De la línea de divulgación enfocada en la cultura del reggae, que ya hemos revisado, existe un trabajo que he preferido comentar aparte por su enfoque distinto y original, de especial interés para el estudio del ska. *Aux sources du reggae: Musique, société et politique en Jamaïque*, del sociólogo y politólogo francés Denis-Constant Martin, fue publicado en la revista *Jazz Magazine* entre 1979 y 1980, y editado como libro por primera vez en 1982. Martin aborda el fenómeno del reggae, por entonces ya divulgado con éxito en el mercado internacional, pero cuya imagen había experimentado una importante deformación durante este proceso; el autor se propone por tanto explicar todos aquellos signos vinculados al reggae para hacer esta música más comprensible al público occidental. Para ello trata de desentrañar los significados de la música popular jamaicana tomando como punto de partida la música, el fenómeno sonoro, y desgranando a partir de él cada una de las influencias culturales que intervinieron en su creación. El autor explica en el prefacio su planteamiento teórico, fundamentado en el procedimiento semiótico del Análisis Simbólico, y otorgando al objeto sonoro un lugar de importancia central:

²⁵ Panter: *Ska'd For Life...*, 2008. Staple; McMahon: *Original Rude Boy...*, 2010.

Este método de análisis consiste en hallar primero en el lenguaje musical «elementos» («signos») o procesos, dinámicas de las que es posible establecer que se corresponden a nivel simbólico con procesos o representaciones de procesos sociales.

[...]

Más concretamente, el análisis simbólico debe partir del texto musical para enlazarlo [...] a las interacciones de las estructuras sociales y estudiar cómo se construyen y cómo funcionan esas correspondencias²⁶.

La propuesta de Martin, que él aplica en general al reggae, aporta un acercamiento innovador a las cualidades sonoras del ska jamaicano. Constituye uno de los primeros planteamientos sólidos de análisis musical del reggae y estilos relacionados, manejando además de forma sugerente los procesos de fusión cultural por los cuales se genera un producto musical nuevo y representativo de una entidad social concreta. A pesar de ello, la línea de investigación de Martin no parece haber tenido continuidad, y permanece desapercibida para muchos autores, quizás por la falta de una traducción al inglés²⁷. En cualquier caso, constituye un valioso punto de vista que he tenido presente a lo largo de este trabajo.

El musicólogo Georg Demcisin, de la Universidad de Viena, también aportó un enfoque novedoso a la investigación sobre el ska en su libro *Tracing the Roots of Ska: A Musicological and Music-Sociological Approach* (2008). Tomando de nuevo como objeto de estudio el ska jamaicano, su trabajo inclina la balanza hacia una línea de investigación más centrada en el análisis musical, aunque sin ignorar los aspectos extramusicales, para cuyo estudio se apoya en la Teoría de Transmisión Cultural. En palabras del autor, este planteamiento «constituye el único acercamiento científico al ska del que tengo noticia con un enfoque interdisciplinario consciente»²⁸. De forma parecida a Martin, Demcisin insiste en lo necesario de considerar las dos esferas, musical y extramusical, así como su interrelación, pues «ambas áreas principales se complementan mutuamente y muestran conexiones que las entrelazan»²⁹.

El objetivo del musicólogo austriaco consistió en detectar las influencias específicas que el mento y el rhythm and blues ejercieron en la conformación del estilo jamaicano. Para ello, el autor lleva a cabo un análisis sistemático de la participación de cada instrumento (salvo la voz) en una muestra representativa de grabaciones. Una vez realizada la transcripción y análisis consigue concretar, mediante la comparación de rasgos compositivos e interpretativos, el tipo de influencia ejercido entre las distintas

²⁶ «Cette méthode d'analyse consiste d'abord à trouver dans le langage musical des "éléments" (des "signes") ou des processus, des dynamiques dont il est possible d'établir qu'ils correspondent au niveau symbolique à des processus ou à des représentations de processus sociaux. [...] Plus concrètement, l'analyse symbolique doit partir du texte musical pour le relier [...] aux interactions des structures sociales et étudier comment se bâtissent et comment fonctionnent ces correspondances». Martin, *óp. cit.*, p. 14 y 17.

²⁷ En cambio es altamente apreciada por autores como Joseph Heathcott, quien la describe como una «historia crítica del reggae aún sin superar» («yet unsurpassed critical history of reggae», Heathcott: «Urban Spaces and Working-Class Expressions...», 2003, p. 186).

²⁸ «constitutes the only scientific approach to ska I am aware of with a conscious interdisciplinary focus». Demcisin: *óp. cit.*, p. 6.

²⁹ «Both main areas complement each other and feature interlocking connections». *Ibid.*

tendencias. Las conclusiones alcanzadas por Demcisin demuestran que a través de una metodología como esta se puede, en efecto, precisar con mayor exactitud el tipo de aportaciones de cada estilo en la creación de un género híbrido como el ska jamaicano. El procedimiento de análisis permite, además, verificar ideas y afirmaciones de índole musical que, habiéndose propagado a lo largo de los años en las narraciones sobre la materia, no habían llegado a ser debidamente comprobadas³⁰. En definitiva, es una muestra atípica de metodología de análisis aplicada a la música jamaicana, que he tenido en cuenta a la hora de revisar y comparar entre sí las distintas manifestaciones del estilo en España y el extranjero.

Añado a esta serie de libros dedicados a las escenas más conocidas del ska uno de reciente aparición: *Ska: An Oral History*, de Heather Augustyn, publicado en septiembre de 2010. Su autora, corresponsal del periódico *The Times of Northwest Indiana*, llevó a cabo una serie de entrevistas a personajes centrales de la historia del ska; el libro recopila sus testimonios, en un recorrido histórico vertebrado por las palabras de estas grandes figuras. Como resultado, estamos ante la primera monografía dedicada al ska y que además reúne información extensa sobre las tres épocas (jamaicana, revival británico y *third wave*). Aunque, una vez más, toda la atención sobre la tercera ola se centra en Estados Unidos, se trata de un interesante recorrido a través de la visión histórica más difundida del ska en la actualidad: como un género que transcurre a lo largo de estas tres etapas mediante la iniciativa de artistas que se van pasando el testigo.

Las fuentes que hemos revisado hasta ahora comparten entre sí una actitud narrativa encaminada a la divulgación de tipo periodístico o científico, ya esté dirigida a públicos especializados o noveles. Existen publicaciones de diferente planteamiento, entre ellas algunos libros de carácter práctico y pedagógico que incluyen otra clase de información relativa al ska. Los libros *Popular Music in the 20th Century*, de Colin Cripps (1988), y *Rock music styles: a history* (1^a ed. de 1990), de Katherine Charlton, pertenecen a esta categoría. Están dedicados a examinar las características de diversos estilos populares incluidos en lo que, de forma genérica, se puede denominar la vasta familia del rock. En ellos el ska y el reggae son tratados como estilos diferenciados y autónomos frente a muchos otros como el blues, el jazz, el rock'n'roll, el soul, el heavy o el rap. Es una muestra del modo en que los géneros de origen jamaicano han sido asimilados en la cultura occidental: han pasado a constituir una de las muchas familias que integran la compleja red estilística en que ha derivado la música popular de las últimas décadas.

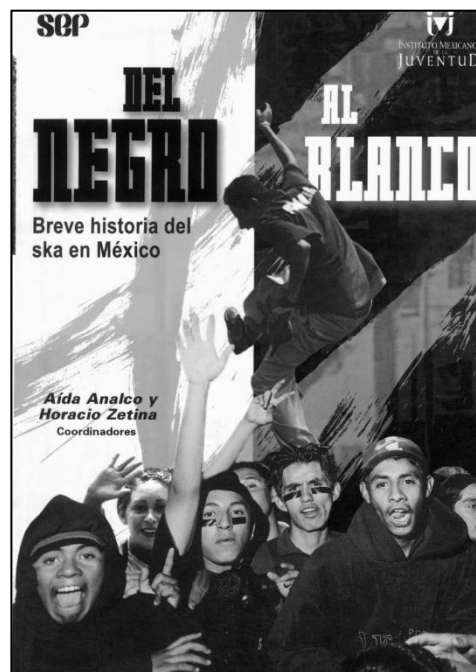
Los trabajos de Cripps y Charlton abordan un proceso de categorización de estos géneros o estilos a partir de definiciones fundamentadas en la diferenciación de rasgos musicales característicos. Esta actitud responde a su planteamiento pedagógico, ya que

³⁰ Demcisin se enfrenta a la idea difundida de que los «progenitores» del ska fueron principalmente el mento, el r&b estadounidense y el jazz. «Debido a la falta de investigación científica que respalde esta suposición, mi idea era analizar cada estilo musical y deducir desde ellos las raíces del ska» («*Due to a lack of scientific research endorsing this assumption, my idea was to analyze each music style and deduce from them the roots of ska*», óp. cit., p. 5). Sus conclusiones relativas a la escasa influencia de los rasgos interpretativos del mento en la conformación del ska muestran el alcance que puede tener este planteamiento.

el propósito de los autores es proporcionar al lector una serie de pautas para reconocer cada uno de los géneros explicados y saber diferenciarlos auditivamente. Con este fin suministran en primer lugar las bases históricas de cada estilo, y seguidamente proponen algunos ejercicios de análisis auditivo o interpretación que ayuden al lector a interiorizar el tipo de música en cuestión. Este enfoque puede aportar nuevos matices al conocimiento sobre el ska y el reggae. En primer lugar, promueve la búsqueda de una correspondencia entre la historia sociocultural del estilo y sus rasgos estilísticos, equiparando la importancia de ambas esferas en mayor medida que las publicaciones revisadas con anterioridad (exceptuando quizá las de Martin y Demcisin). Y por otro lado ayudan a determinar el lugar que estas músicas ocupan en una cultura mayor, caracterizada por el consumo de múltiples estilos de música popular. Presentan fluidez a la hora de detectar vinculaciones entre géneros, y permiten reflexionar sobre el funcionamiento del concepto de ska en la mentalidad del consumidor de dichas músicas. En definitiva, son fuentes cuya finalidad principal es guiar a través del complejo proceso de categorización estilística, una cuestión que será abordada de forma recurrente al examinar el desarrollo del ska en España.

El enfoque pedagógico también es característico de los manuales de interpretación instrumental. Algunos métodos prácticos incluyen capítulos sobre ska, entre ellos los de guitarra *Ska guitar* por Dale Turner (1999) y «Ska Guitar 101» de la web Cyberfret.com, por Shawn Bradshaw y otros (1999 o posterior); los de bajo *Building Bass Lines* por Chuck Archard (1998), *Reggae Bass* por Ed Friedland (1998), y *Mastering Electric Bass* de David Overthrow (2000); y los métodos de batería *The Drummer's Bible* por Mick Berry y Jason Gianni (2004), y *Jamaica* de Pete Sweeney (2009). Estas fuentes contienen descripciones de la participación de cada instrumento en distintas corrientes estilísticas relacionadas con el ska, incluyendo esquemas en partitura de los patrones rítmicos y/o melódicos que se consideran típicos de cada una. El punto de vista interpretativo, estrictamente sonoro y descontextualizado de las implicaciones extramusicales, revela los rasgos estilísticos que se han mantenido como definitorios a lo largo del desarrollo de esta música.

A esta breve —pero variada— lista bibliográfica hemos de añadir el libro *Del negro al blanco: Breve historia del ska en México* (2000), publicación del Instituto Mexicano de la Juventud (una de las entidades que en ese país apoyaron el desarrollo del ska), coordinada por Aida Analco y Horacio Zetina. Es una de las únicas monografías, editadas en papel (sin contar las publicaciones con medios editoriales limitados, como los fanzines), que se dedican por entero al desarrollo del ska en



El Instituto Mexicano de la Juventud llevó a cabo uno de los primeros estudios monográficos en torno al ska

países distintos a Jamaica e Inglaterra, mérito que comparte con el libro de Daniel Flores sobre la escena argentina, comentado más adelante. *Del negro al blanco* es una publicación de carácter divulgativo que revela el fuerte impacto ejercido por esta música en la cultura musical mexicana, particularmente en ciertos sectores juveniles de los años 90. El planteamiento del libro es de tipo periodístico, incluyendo numerosas entrevistas a grupos. Al recorrido documental histórico-cronológico se suman cuatro artículos independientes que muestran distintas visiones del fenómeno. La aportación de cada autor está definida por su formación, abarcando los terrenos de las ciencias de la comunicación, el periodismo y la sociología. Este libro aborda por tanto los principales puntos de interés para un estudio del ska en la cultura. Aunque centrado en la situación mexicana, incluye diversas reflexiones sobre el género así como algunas referencias al caso español, resultando todo ello de utilidad para una comparación entre las distintas escenas del ska.

Existen publicaciones con recorridos históricos similares del desarrollo del ska en otros países, como el libro *La manera correcta de gritar: Ska, 2-tone y rude boys en la Argentina*, ideado por Daniel Flores; la crónica «French Ska Story» por Boutellier, aparecida en el fanzine francés *Skaneews*; o el conjunto de artículos «My History of American Ska», por David Hillyard. Estos documentos se inscriben más bien en el siguiente corpus informativo a considerar: las fuentes generadas por aficionados y seguidores de esta música con intención de propagarla y mantenerla viva, que comentaré en el siguiente apartado.

c) *Información divulgada por miembros de la escena*

Las fuentes que he citado hasta ahora constituyen trabajos de investigación y docencia realizados desde el ámbito científico, periodístico y/o académico, y difundidos a través del comercio de publicaciones escritas. De forma paralela, durante las últimas décadas se ha llevado a cabo, en diferente plano, otro tipo de difusión de conocimiento en torno al ska. Me refiero al discurso colectivo generado por aquellos miembros de la escena que se han encargado de transmitir información relativa a esta cultura musical.

Si bien este tipo de divulgación es común a toda expresión de música popular, en el caso del ska ocupa un lugar de especial importancia debido a su condición de «cultura alternativa». Las dificultades experimentadas por esta música en cuanto a su difusión cultural y su presencia en los medios ha motivado múltiples iniciativas de divulgación de conocimiento por parte de sus seguidores, dando lugar a un nutrido suministro de información que sirve de complemento a las investigaciones «oficiales» u académicas. Este tipo de iniciativas se ha materializado de diversas formas:

- A través de la comunicación oral. De enorme importancia en el desarrollo de un género popular como el ska, la comunicación verbal ha permitido una transmisión de conocimiento mediante la conversación directa o a través de recursos como la difusión radiofónica. Las fuentes orales son de indudable valor al tratarse de una cultura viva, en que gran parte de sus protagonistas son aún accesibles en la actualidad.
- Mediante la elaboración de fanzines y páginas web. Estos recursos han suplido la falta de información escrita y además han permitido crear redes de comunicación (que en el caso de Internet supera toda restricción geográfica), desempeñando una labor esencial en el mantenimiento de la escena.
- La participación en publicaciones de prensa y en libretos de discos, así como la edición de recopilaciones sonoras, son otros tipos de labor divulgativa llevada a cabo por seguidores del ska.

Aparte de la repercusión que han tenido este tipo de iniciativas en la cultura del ska (que analizaré con mayor detalle en el capítulo 3.3), han dado lugar a una gran cantidad de documentos que aportan una visión muy valiosa para este estudio, pues sus creadores pertenecen al ámbito cultural que pretendemos estudiar: son los mismos músicos, promotores e incluso el público, cuyas acciones dan forma a la escena del ska.

En este caso el afán de propagar conocimiento no nace del interés científico, pedagógico o periodístico, sino desde una motivación personal de gusto por el ska. Su contenido es por tanto de naturaleza subjetiva y muy variada, si bien ciertos enfoques, intereses y planteamientos son más abundantes que otros. Por ejemplo, el formato periodístico es común en los fanzines, donde son recurrentes los recursos informativos tales como las entrevistas, reportajes, reseñas discográficas y bibliográficas, y crónicas de conciertos y festivales. Pero en estos documentos también son frecuentes las descripciones de tipo histórico, muchas veces tomadas directamente de las

publicaciones «oficiales» sobre la materia. En contraste, la presencia de análisis de tipo musical es prácticamente nula.

La subjetividad se traduce a menudo en la perpetuación de tópicos, la parcialidad de ciertas valoraciones o ideas, y la presencia de opiniones amplificadas por el entusiasmo del autor. Aun teniendo esto presente, el componente subjetivo no debe confundirse con una falta sistemática de rigor o seriedad en su planteamiento. De hecho, algunos de los escritos que han sido divulgados en fanzines y páginas de internet presentan un destacable trasfondo documental. En este sentido, no deseo trazar una línea de separación entre este tipo de fuentes y las que ya hemos revisado. Quizá se distingan entre sí por responder a distintas motivaciones o planteamientos (y en ocasiones tal distinción no existe o no está del todo clara), pero en cualquier caso la información no es necesariamente más fiable o estricta en unas u otras; simplemente es de distinta naturaleza.

Los documentos producidos desde la escena se pueden considerar fuentes primarias y por tanto los comentaré cuando proceda al abordar el caso español. No obstante procede reseñar aquí algunos, correspondientes a otros ámbitos geográficos, cuyo enfoque ha resultado especialmente útil para mi estudio, y que ya he mencionado con anterioridad: el artículo «The quintessential, definitive article on 3rd wave ska: The HereNow of Ska», por Brown y Phyllipz, el libro de Daniel Flores *La manera correcta de gritar: Ska, 2-tone y rude boys en la Argentina*, y el texto de David Hillyard «My History of American Ska». Esta selección constituye un pequeño muestrario del tipo de fuentes surgidas desde la perspectiva de los protagonistas de la escena.

Albino Brown y Tazy Phyllipz son los responsables del programa radiofónico Ska Parade (hoy SP Radio One) que, emitido en California desde principios de los años 90, ha ejercido una importante labor en la propagación estadounidense del ska *third wave*. Estos dos promotores publicaron su artículo en el libreto de un disco recopilatorio asociado a dicho programa: *Step on it: the best of The Ska Parade radio show*; el texto aparece también en la página web Attempted Ska Page³¹. Los autores comentan que su propósito era explicar una manifestación musical de la que entonces apenas se había escrito. En efecto, «The HereNow of Ska» supone una revisión temprana sobre el fenómeno de la tercera ola en Estados Unidos, incidiendo en la distinción entre tres corrientes o tendencias generales y en la idea del ska como recurso sonoro aplicable a otros géneros o estilos (véase apartado 1.1 y 4.3). Dichos conceptos han sido desarrollados en posteriores visiones de la última etapa del ska, y son adaptables al estudio de esta música en contextos distintos al estadounidense.

El libro de Daniel Flores³² representa una excepción particularmente afortunada del tipo de fuentes que estamos considerando. Flores, músico de ska argentino, partió de la idea de trasladar a la hoja impresa testimonios aparecidos en el foro de Internet *Satellite-in-Blog*. Este planteamiento ha dado lugar a una publicación muy original y cuyo punto de vista resulta inusual para un documento impreso de temática relacionada con el ska, máxime si consideramos que no se trata de un fanzine o una revista. *La manera*

³¹ Brown; Phyllipz: «The quintessential, definitive article...», 1994.

³² Flores: *La manera correcta de gritar...*, 2008.

correcta de gritar contiene buen número de participaciones en el foro por parte de diversos protagonistas de la escena del ska argentino, convenientemente seleccionadas y ordenadas con objeto de reconstruir la evolución de esta música en Argentina desde el surgimiento del ska en Jamaica hasta el cambio de siglo. Las inevitables lagunas en el recorrido histórico se han rellenado con entrevistas adicionales, completando el conjunto con breves comentarios y resúmenes del recopilador. De forma parecida al libro de Analco y Zetina sobre el ska en México, el trabajo de Daniel Flores constituye una excelente muestra del desarrollo del ska en un país no incluido entre los primeros impulsores de esta música (Jamaica e Inglaterra) y, lo que es más, revela cómo han percibido este desarrollo sus propios seguidores y protagonistas. En este recorrido por el ska en Argentina encontramos además importantes puntos en común con el caso de España, lo que convierte a dicha fuente en una referencia obligada para el presente trabajo.

«My History of American Ska» es un conjunto de artículos que el popular saxofonista californiano de ska David Hillyard fue publicando durante 2008 en el blog de su página de Myspace. El texto completo forma una crónica de la historia del ska en Estados Unidos desde el punto de vista personal de este músico. El formato de blog ha permitido, además, la incorporación de comentarios por parte de los lectores, enriqueciendo de forma significativa el testimonio individual de Hillyard. Aparte del atractivo que presenta este tipo de información, es una muestra de que aún no existe un discurso «oficial» o definitivo acerca de la historia del ska de la tercera ola, incluso en el caso de Estados Unidos, una de las regiones que están generando mayor cantidad de estudios al respecto. A falta de una divulgación efectiva por vía escrita, los mismos protagonistas de la escena trazan sus propias narrativas sobre el tema, construyendo un conjunto de aportaciones de información textual que de momento no han logrado la trascendencia propia de las publicaciones impresas.

d) *Investigaciones académicas*

Si dejamos a un lado los estudios centrados en la cultura jamaicana (que, como hemos visto, manifiestan por el ska un interés parcial), la presencia del ska en el ámbito científico es muy discreta. Durante mi investigación he tratado de localizar artículos, tesis e investigadores dedicados específicamente a esta música, y aunque he observado una ausencia de escuela o tendencia en su estudio, también he llegado a encontrar algunos ejemplos aislados interesantes. Varios de los escritos que ya he comentado son fruto de investigaciones académicas: autores como Hebdige, Martin o Demcisin examinan distintas facetas del ska siguiendo metodologías y propósitos de carácter científico. Adicionalmente, existen artículos y trabajos de tesis que revelan un aumento en el interés hacia esta música en la última década.

Del ámbito estadounidense podemos destacar dos trabajos de tesis de Maestría en Humanidades (*Master of Arts*): *A Historic Exploration of the Minstrelization of Ska*, por Robert Walsh de la Universidad de Wisconsin-Madison (2002), y *Mexican Ska: Youth Identity and Expression*, por Magdelana Mae Red de la Universidad de Texas en Austin (2003). Ambos trabajos se centran en el «boom del ska» (*Ska Boom*) acontecido respectivamente en Estados Unidos y México durante los años 90, aunque con enfoques e intereses sensiblemente distintos, divergencia que es indicativa del tipo de impacto que el ska ha ejercido en la sociedad y cultura de ambos contextos.

Walsh examina las profundas transformaciones experimentadas en la interpretación, imagen y consumo del ska en su traslado al *mainstream* cultural por parte de la industria occidental. La primera parte del trabajo consiste en un resumen del papel ejercido por el ska en la sociedad jamaicana, así como en la cultura británica de los años 60 y 70, para resaltar el conjunto de significados vinculados a esta música antes del final de la etapa 2Tone. A continuación examina el *Ska Boom* estadounidense, elaborando una intensa crítica hacia el proceso de *minstrelization*³³ perpetrado por la industria y un amplio sector de las bandas y el público asociados a él. Según Walsh, la falta de fidelidad a las raíces del ska y el desconocimiento de su historia dan lugar a versiones grotescas y frívolas de esta música, olvidando sus valores y significados socioculturales originarios; y este fenómeno alcanza su apogeo cuando el ska deja de pertenecer al ámbito *underground*, «donde [el ska] se encuentra más cómodo»³⁴. En este trabajo de tesis encontramos nutridas reflexiones en torno a cuestiones de autenticidad, versionado y cultura aplicados al ska posterior a la 2Tone, una faceta de esta música cuya presencia en escritos académicos es aún notablemente escasa.

A su vez, Magdelana M. Red revisó la importancia del ska mexicano como medio de expresión de la juventud pobre y de clase obrera. Tal como explica la autora, el enfoque es multidisciplinar, centrado fundamentalmente en los estudios culturales y la teoría de subculturas. Se trata de un acercamiento muy similar al del libro de Analco y

³³ Concepto comentado en el capítulo 3.1.b.

³⁴ «Now that ska has returned to the underground where it is most comfortable». Walsh: óp. cit., p.

Zetina (este último autor, de hecho, colaboró directamente en el trabajo de Red), abordando temas de identidad, política y cultura.

Aunque no es fácil encontrar aportaciones especializadas en revistas científicas, existen algunas excepciones. Ejemplo de ello son un par de artículos que me han parecido especialmente interesantes por presentar enfoques poco comunes. «Urban Spaces and Working-Class Expressions across the Black Atlantic: Tracing the Routes of Ska», de Joseph Heathcott, fue publicado en 2003 por la revista *Radical History Review*, editada por la Duke University de Durham (Carolina del Norte). Este trabajo aborda la creación y difusión del ska jamaicano con un enfoque más amplio de lo habitual. Superando la visión tradicional que contempla a Jamaica e Inglaterra como ejes estáticos en la creación del género, examina los flujos de las clases trabajadoras de la sociedad negra a través del Atlántico como un factor determinante para su desarrollo. La participación del contexto estadounidense cobra mayor atención de lo acostumbrado, acercando este trabajo en cierta medida a la tesis de Walsh.

Por su parte, el artículo de Paul Kauppila «“From Memphis to Kingston”: An investigation into the origin of Jamaican ska», de 2006, pertenece a la revista *Social and Economic Studies*, editada por la jamaicana University of the West Indies. Kauppila aborda nuevamente los inicios del ska en Jamaica y la conformación del sonido característico que daría autonomía al género. Distintas teorías han tratado de explicar el porqué de la inclinación hacia el *offbeat* en las interpretaciones jamaicanas; este artículo resume y analiza dichas teorías aportando una visión ampliada de la relación entre el fenómeno sonoro, la identidad cultural y los mecanismos de la industria.

Las aportaciones que he reseñado aquí sobresalen ante la notable ausencia de investigaciones referidas al ska cultivado en la mayoría de países. Confiemos en que estas lagunas se vayan reduciendo en el futuro como resultado de las mismas motivaciones que me han llevado a emprender el presente trabajo.

1.3 Planteamiento teórico y metodológico; objetivos

La propuesta de una investigación acerca del ska en España ha generado desde sus inicios ciertas cuestiones complejas en torno al enfoque teórico y metodológico. En primer lugar se ha de tener en cuenta la ausencia de investigaciones académicas que afronten directamente la materia. Esta falta de precedentes despliega un terreno virgen en el ámbito científico, pero no en el conocimiento popular, el del aficionado o el seguidor que han manejado desde hace años el tipo de información que ya he comentado en páginas anteriores, a través de la comunicación oral y de recursos como el fanzine. Disponemos entonces de una infraestructura de conocimiento no científico (y a veces muy subjetivo) que aconseja un refuerzo drástico de la visión global del fenómeno. Por lo tanto, he preferido incidir en el enfoque panorámico (i.e. la amplitud geográfica —el ámbito nacional— y temporal —desde el surgimiento del género hasta hoy—), la revisión de ideas y conceptos fundamentales (ej. definiciones, caracterizaciones estilísticas), la ordenación masiva de información (elaborando catálogos y bases de datos), y el replanteamiento de las trazas generales de conocimiento relativo a la historia local del ska.

Partiendo de esta idea he sido reticente, en principio, a detenerme en estudios de caso que podrían aportar una visión demasiado parcial de la polifacética realidad en que se ha convertido el desarrollo del ska en España. Cuando se han tenido en cuenta casos particulares, ha sido con el propósito de entender la situación general; se trata, pues, de un método inductivo. Por otra parte he querido hacer hincapié en aquellas fuentes que, sin abordar directamente la materia, establecen vías de aproximación tangencial al marco cultural correspondiente (como la historia del reggae, o el desarrollo del ska en otros países), examinando los distintos tipos de enfoque empleados para su estudio, con objeto de descubrir qué clase de información aporta cada uno o cuáles pueden ser relevantes al aplicarlos al caso español.

De la revisión de fuentes que hemos llevado a cabo se desprende una primera reflexión fundamental: el tipo de acercamiento teórico y metodológico empleado está en gran parte condicionado por una serie de factores inherentes a la manifestación concreta del ska que se pretende estudiar. En principio podemos distinguir entre dos tipos de enfoque: el que tiende a situar en primer plano los factores extramusicales (sociológicos y económicos, entre otros) y el que por contraste está centrado en el hecho sonoro (manejando rasgos estilísticos con ayuda del análisis musical).

La sociología demuestra un notable y creciente interés por el ska, pero concentrándose únicamente en aquellos contextos en que funciona como música representativa de un núcleo social delimitado, minoritario y/o conflictivo, en cualquier caso sociopolíticamente significativo. Así, el ska jamaicano de los 60, el ska 2Tone como subcultura juvenil británica, e incluso el ska portado como bandera de un sector juvenil mexicano, han sido tratados con cierta profusión desde un punto de vista sociológico. Este tipo de estudios apartan la mirada de ciertos aspectos que socialmente no parecen significativos, como las cualidades sonoras, aunque en ocasiones éstas despiertan interés cuando se relacionan directamente con los procesos de identidad

social (por ejemplo, al hablar de la conformación de un *sonido típicamente jamaicano*). Asimismo, los trabajos motivados por un interés sociológico abordan el ska jamaicano como participante de un proceso que culmina en un fenómeno de mayor relieve a los ojos de la sociología, el reggae, despojando sistemáticamente al ska de los 60 de todo protagonismo posible. Este hecho se atenúa cuando la mirada se posa en algún tipo de ska que no esté subordinado históricamente al reggae, como en el caso del ska 2Tone o el ska estadounidense de finales de siglo.

Contrastando con estos estudios, encontramos otras aproximaciones e intereses por el ska cuyo enfoque, no eminentemente sociológico, genera resultados y focos de atención muy distintos. Los libros de carácter pedagógico, tanto práctico-interpretativo (los métodos de interpretación instrumental) como teórico-conceptual (los libros de referencia sobre estilos de música popular moderna) no abordan ya el ska como un fenómeno significativo a nivel social sino como un género o estilo musical definido por rasgos sonoros, junto a otros igualmente caracterizados. En consecuencia, las descripciones y categorizaciones que encontramos en ellos incluyen una importante dosis de análisis musical, y un intento por determinar de forma absoluta las cualidades sonoras de cada vertiente del estilo. Es en tales fuentes donde el ska de la 3ª ola recibe una mayor atención, algo comprensible teniendo en cuenta que este tipo de ska, al manifestarse de modo masivo en distintos países del mundo (lo que implica un contexto enormemente heterogéneo), ya no se caracteriza por ser representativo de sectores sociales reducidos, sino en todo caso por pertenecer a una industria global, incluso cuando en muchos contextos solo forma parte del área *underground* de esta industria.

Por otro lado, en los discursos aportados por miembros de la escena generalmente se obvia la caracterización musical (lo cual no quiere decir que sus autores otorguen poca importancia a la música en sí) en favor de un enfoque periodístico y sociológico. En esta ocasión, la elección del objeto de estudio no responde a su grado de significación sociológica, sino al gusto que estos seguidores profesan hacia la cultura musical que pretenden divulgar. Esta motivación adicional ha hecho posible el estudio de ciertos aspectos y manifestaciones del ska que en otro tipo de fuentes han sido obviadas por considerarse poco relevantes.

Ante esta diversidad de propuestas posibles para un estudio del ska, se impone una decisión respecto al enfoque más apropiado para abordar el caso de España, cuestión que ha ido madurando a lo largo del trabajo. Cada uno de los enfoques comentados, distinguibles por estar más orientados hacia lo extramusical o hacia lo sonoro, aporta distinto tipo de información, y para comprender ciertos fenómenos es necesario combinarlos, tal como demuestran trabajos como los de Martin o Demcisin³⁵, quienes inciden repetidamente sobre esta idea en sus escritos.

Desde el comienzo del proceso de investigación se puso de manifiesto la importancia de los factores extramusicales para entender el desarrollo de un género como el ska. Por otro lado, mi formación de musicólogo me llevó a mostrar en todo momento un interés por el objeto sonoro, actitud que, por tratarse de un estudio sobre

³⁵ Martin: *Aux sources du reggae...*, 1995. Demcisin: *Tracing the Roots of Ska...*, 2008.

música popular, en principio parecía tener difícil justificación o enfrentar problemas de planteamiento demasiado controvertidos. En congresos y otras actividades científicas donde he ido exponiendo mi trabajo, se ha evidenciado una tendencia a inscribirlo sistemáticamente dentro del terreno de la etnomusicología, por el mero hecho de que el objeto de estudio es un estilo de música popular urbana. Sin entrar en el manido debate sobre el empleo de los términos *musicología* y *etnomusicología*, es importante advertir que este último aún lleva implícita una consecuencia: la presuposición de que el marco teórico y los intereses principales de la investigación pertenecen a ámbitos como la sociología, la antropología o los estudios culturales. Este tipo de enfoque suele otorgar poca importancia al fenómeno sonoro, según la idea de que el valor de un género popular (y la justificación de su estudio) no reside en éste mismo sino más bien en su función sociocultural³⁶. Sin embargo, algunos aspectos de esta última no se pueden explicar salvo mediante un análisis de las cualidades sonoras. Al menos en el caso del ska, que es el que aquí interesa, la información recabada demuestra que la percepción del hecho sonoro ha ocupado un lugar central en los procesos de creación, difusión, valoración y disfrute de esta música desde los comienzos de su historia. Ello ha motivado un empleo reiterado de los recursos de escucha y análisis musical, no solo en este sino en otros trabajos relacionados con el ska, tal como hemos observado a lo largo de la revisión de fuentes.

Planteo por lo tanto una propuesta multidisciplinar que aborde el tema desde distintos flancos. En consecuencia, no he partido de un marco teórico previo construido sobre una serie de presupuestos de índole sociológica; el planteamiento ha ido tomando forma desde la revisión de los trabajos que ya he comentado, examinando cómo cada enfoque y cada base teórica han sido aplicados al estudio del ska. En relación a esto es destacable la variedad de disciplinas académicas en que se encuentran enmarcados sus autores: etnomusicólogos como Robert Witmer; historiadores y periodistas musicales como Stephen Davis o David Katz; sociólogos como Dick Hebdige o Denis-Constant Martin (este último también politólogo y lingüista); musicólogos como Georg Demcisin. Este planteamiento múltiple ha permitido cumplir el propósito de abordar la historia del ska en España desde una perspectiva amplia, dejando establecidos los cimientos de una materia que carecía de estudios previos, con ánimo de facilitar una base para futuras investigaciones centradas en estudios de caso concretos o con enfoques más específicos.

He tomado la noción de *escena* como unidad básica en la delimitación del objeto del estudio. Este concepto, empleado en el ámbito periodístico desde los años 40 y en el académico desde los 90³⁷, ha arraigado en la cultura popular hasta convertirse en un término de uso común. Su elección para este trabajo ha estado motivada en parte por el

³⁶ Hablamos de temas largamente discutidos en la historia de la musicología y en gran parte ya superados, aunque con secuelas evidentes. Aún son minoritarias las propuestas de análisis de música popular que otorguen cierto protagonismo al hecho sonoro. Y a menudo este enfoque se ve obstaculizado por el continuo cuestionamiento de la validez de las herramientas disponibles para el análisis musical. En mi opinión, sería más productivo que las largas disquisiciones metodológicas dejaran paso a una mayor cantidad de estudios prácticos que hagan ver hasta dónde se puede llegar con este tipo de planteamiento.

³⁷ Véase Peterson; Bennet: «Introducing Music Scenes», 2004, p. 2-3.

interés de encontrar puntos de contacto con el discurso propio de los seguidores del ska, que han hecho suyo el término al hablar de una «escena skatalítica española»³⁸ o categorías similares.

Cohen, Peterson y Bennett aportaron consideraciones en torno al concepto de *escena* que pueden servir para introducir algunas de las ideas fundamentales trabajadas en la presente investigación. Sus definiciones aproximadas del término constituyen buenos puntos de partida en este sentido:

Quizá el término se aplica con más frecuencia a grupos de personas y organizaciones, situaciones, y eventos involucrados en la producción y consumo de géneros y estilos musicales concretos³⁹.

El concepto «escena musical» [...] se emplea cada vez más por investigadores académicos para designar los contextos en que grupos de productores, músicos y fans comparten colectivamente sus gustos musicales comunes y se distinguen de otros⁴⁰.

Es común en ambas definiciones la consideración de un colectivo como actor principal de todo lo que implica una escena, aunque dicho colectivo no *es* la escena, pues también forman parte de ella las actividades, productos, ideologías, y otros elementos vinculados al género en cuestión. Además, se trata de grupos sin una delimitación nítida (la vinculación a través de un género musical puede ser flexible e imprecisa) ni estable (la pertenencia de una persona a una determinada escena puede ser subjetiva, admitir distintos grados de intensidad o variar con el tiempo). En estos aspectos, el concepto de «escena» se distingue claramente del de «comunidad».

Conviene realizar aquí un inciso para aclarar por qué no he utilizado en este trabajo los términos *subcultura* y *contracultura* en lugar de *escena*. Cohen explicó que la noción de *subcultura*, al igual que la de *comunidad*, se refiere a «grupos que son homogéneos, ceñidos, enraizados, y confinados localmente»⁴¹, cualidades que constriñen la flexibilidad propia de lo que se entiende por *escena*. Peterson y Bennett mencionaron otros dos inconvenientes del término *subcultura*: primero, que la misma palabra presupone la existencia de una cultura compartida por todos, dentro de la que estaría situada la subcultura (añadamos que el prefijo *sub-* imprime además en esta última una controvertida posición jerárquica de inferioridad); en segundo lugar, la presuposición de que todas las acciones de un sujeto perteneciente a una subcultura están regidas por la misma, algo que no sucede con la identidad asociada a una escena

³⁸ «Skatalítico» es el adjetivo común en castellano para designar pertenencia o relación con el ska.

³⁹ «The term is perhaps most often applied to groups of people and organizations, situations, and events involved with the production and consumption of particular music genres and styles». Cohen: «Scenes», 1999, p. 239.

⁴⁰ «The concept “music scene” [...] is increasingly used by academic researchers to designate the contexts in which clusters of producers, musicians, and fans collectively share their common musical tastes and collectively distinguish themselves from others». Peterson; Bennett: óp. cit., p. 1.

⁴¹ «groups that are homogeneous, bounded, rooted, and locally confined». Cohen: óp. cit., p. 247.

(*scene identity*), pues el sujeto tiende a adoptarla o desecharla según las circunstancias del momento⁴².

El concepto de *contracultura* entraña un inconveniente parecido, pues designa un tipo de iniciativa que surge como oposición o enfrentamiento hacia una realidad cultural mayor⁴³; esta situación no es representativa de la escena skatalítica, al menos no de toda ella, como se discutirá a lo largo del capítulo 3. Sin embargo, en dicho capítulo he empleado los términos *mainstream* y *cultura dominante*, en contraposición con los de *underground* o *cultura alternativa*, porque resultan útiles para examinar la participación del ska en la industria cultural española.

Tal como sugirieron Peterson y Bennett⁴⁴, los límites de una escena tienden a ser imprecisos. En nuestro caso, se ha tomado el ska como núcleo de la misma y España como delimitación geográfica general. Pero esto no quiere decir que en ella no intervengan otros tipos de música, o que comprenda tan solo lo que sucede dentro de las fronteras políticas del país; de hecho, como se irá viendo, su estudio no sería posible sin tener en cuenta otras realidades estilísticas y geográficas. Tampoco quiero dar a entender que exista una única escena del ska en España, caracterizada por la inclusión de una serie de elementos y el descarte de otros; hablamos más bien de una realidad múltiple, cuya definición cambia en función del enfoque considerado en cada momento.

En aras de una exploración lo más completa posible de la escena skatalítica española, el trabajo se ha estructurado en tres facetas de la misma, representadas por los adjetivos *alternativa*, *musical* y *transnacional*. Los análisis de estos tres aspectos o áreas de interés han sido expuestos en capítulos separados, aunque teniendo presente en todo momento que se refieren a distintas visiones de un mismo fenómeno, y por tanto se encuentran siempre en mutua relación.

A los capítulos que tratan sobre las tres áreas comentadas precede uno que he denominado TRAYECTORIA HISTÓRICA DEL SKA EN ESPAÑA. Es un capítulo en esencia descriptivo donde se expone en líneas generales el desarrollo de esta música siguiendo un orden cronológico. Pretende servir de guía para el resto del trabajo, aportando una visión de conjunto que ayude a situar las reflexiones siguientes cuya estructuración responde ya a criterios temáticos y no temporales. Está elaborado a partir de una recopilación y ordenación sistemática de datos históricos, que incluyen la aparición de bandas, las publicaciones discográficas significativas, la realización de conciertos y festivales, la consolidación de empresas y grupos sociales, y la aparición de artículos en prensa, entre otros. Muchos de estos datos han sido extraídos de publicaciones periódicas, mediante el vaciado de una selección de revistas de música popular (para la época de los sesenta y el cambio de década 70-80) y de fanzines de temática relacionada con el ska (para la época de los noventa en adelante)⁴⁵. La consulta de monografías

⁴² Peterson; Bennett: óp. cit., p. 3.

⁴³ Al menos en su traducción al castellano que, como bien apunta Luis Racionero, tergiversa el significado que el prefijo *counter-* aporta al término anglosajón original *counterculture* (Racionero: *Filosofías del underground*, 2010, p. 10).

⁴⁴ Óp. cit., p. 12.

⁴⁵ Consúltense los listados de revistas y fanzines consultados en el cap. Fuentes. El corpus de fanzines ha sido descrito en el cap. 3.3.c.

sobre música popular española ha ayudado a definir el contexto cultural correspondiente a cada período.

El capítulo ESCENA ALTERNATIVA está dedicado a aquellos factores de tipo social, político, ideológico y mercantil, en definitiva extramusical, que han definido el modo en que el ska ha sido recibido, asimilado, cultivado, difundido y comercializado en España. La revisión bibliográfica ha incluido todos aquellos libros y artículos que aportan información de este tipo aplicada al ska (donde destacan las monografías dedicadas a la cultura musical jamaicana en general), así como textos relativos al contexto cultural español. Las publicaciones periódicas cuya consulta se menciona más arriba han probado ser de especial utilidad.

La información extraída del análisis de documentos escritos se ha complementado con el trabajo de campo que, de forma paralela, he ido realizando desde el principio de la investigación. Este trabajo ha consistido en la interacción con miembros de la escena, así como en la observación y participación activa en conciertos y festivales. Atendiendo a los propósitos de la investigación, he buscado el contacto con aquellas personas que han destacado en su labor como promotores y difusores del género, con preferencia por la conversación abierta (frente al cuestionario o la entrevista dirigida) y la compartición de vivencias (por ejemplo, la asistencia a conciertos), cuya experimentación en primera persona ha reforzado de modo considerable mi comprensión de las mismas, además de haber resultado notablemente enriquecedora a nivel personal. Merece especial mención el trabajo realizado con Jaime Bajo y Xavi Guillamón⁴⁶, que han participado activamente en la búsqueda de información y con quienes he llevado a cabo un contacto periódico desde el comienzo de la investigación. De esta forma he tenido la oportunidad de ir adquiriendo una familiarización con el modo en que el ska se concibe y se vive desde el punto de vista de sus seguidores.

Las cuestiones que he tratado de resolver en el capítulo sobre la condición «alternativa» del ska se pueden resumir en los siguientes objetivos:

- Analizar cómo se ha llevado a cabo la difusión y comercialización de esta música, examinando los principales recursos y formas de organización social y empresarial que han llevado a cabo sus seguidores para mantener en funcionamiento la escena.
- Explorar el funcionamiento de los vínculos entre el ska y determinadas ideologías políticas y/o sectores sociales.
- Determinar cuál es el papel del ska en la cultura española, y cómo se relaciona con otros géneros y realidades culturales.
- Averiguar por qué el ska es un género tan desconocido en diversos ámbitos sociales españoles, y a qué se debe su escasa presencia en los medios de masas.

⁴⁶ Destacados divulgadores y conocedores de la escena en los entornos madrileño y barcelonés, respectivamente. Sobresale su experiencia como entrevistadores, críticos, coleccionistas y comunicadores, con una larga trayectoria en el caso de Guillamón desde que fuera cofundador del programa radiofónico *Sound System FM* en 1989.

En el capítulo denominado ESCENA MUSICAL he abordado los aspectos relacionados con el hecho sonoro. El ska es un género musical que, además de estar sujeto a una serie de implicaciones socioculturales, tiene entidad como manifestación sonora, y este hecho también determina de forma drástica su recepción, difusión y demás procesos de integración en la cultura.

El recurso central para la elaboración de este capítulo ha sido el análisis auditivo. Cobra así protagonismo el documento sonoro, sobre todo en forma de grabaciones aunque no de manera exclusiva: la escucha en directo ha resultado útil para detectar elementos ausentes en el registro grabado, como los recursos visuales empleados por el grupo o la respuesta del público. De los primeros períodos de desarrollo del ska, menos prolíficos, se han analizado aquellos ejemplos de mayor trascendencia en la escena por su visibilidad en la industria, por constituir un punto de inflexión significativo en el cultivo de esta música o por convertirse en emblema de un determinado movimiento o tendencia estilística. Durante el último período, que comienza en los años noventa, la discografía española de ska alcanza unas dimensiones de difícil manejo, lo que ha motivado la selección de un muestrario representativo de las principales tendencias tras la escucha del repertorio íntegro de una serie de bandas destacadas. Los criterios para su selección están detallados en el apartado correspondiente. El análisis de los ejemplos se ha realizado de forma sistemática a partir de grabaciones discográficas, apoyadas por ediciones de música impresa en el caso de algunas canciones de los años sesenta.

El procedimiento de análisis no ha sido empleado con la finalidad de elaborar meras descripciones del objeto sonoro, sino como recurso para explicar y matizar algunos de los fenómenos explorados en el resto de la investigación. Por ello, el análisis musical se ha puesto en correspondencia con otros tipos de información. De las fuentes que ya he comentado, han adquirido aquí mayor relevancia las que incluyen trabajos de análisis musical y/o transcripciones instrumentales; además he tenido en cuenta referencias de tipo estilístico y valoraciones relacionadas con la percepción auditiva por parte de seguidores de esta música, tanto escritas (en artículos y entrevistas a grupos) como a través de la conversación directa.

Los objetivos principales planteados en este capítulo son:

- Examinar cómo funcionan los procesos de categorización en la identificación de distintas vertientes del ska, y qué rasgos estilísticos se consideran característicos de cada una de ellas.
- Precisar qué tipos de ska se han producido en el ámbito español, qué prácticas o rasgos asimilados desde el ska extranjero han prevalecido en el ska local y cuáles en cambio se han desechado o han adquirido menor relieve.
- Valorar la relación del ska español con otros tipos de música popular, examinando qué influencias mutuas se han producido entre ellos.
- Detectar las cualidades interpretativas y compositivas que influyen en los criterios de calidad y autenticidad.

El último capítulo previo a las conclusiones, ESCENA TRANSNACIONAL, se centra en una realidad inherente a la historia del ska que también condiciona su desarrollo y

pervivencia en la cultura española: su notable expansión a nivel geográfico. El propósito principal ha sido situar la presente investigación, de enfoque local, en relación a la presencia internacional de la cultura del ska.

La escasez de investigaciones impide una comparación metódica o uniforme con el resto de países: todavía faltan muchos estudios a nivel local; y por otro lado, el desarrollo transnacional del ska a partir de los años ochenta aún no ha sido revisado desde una perspectiva suficientemente amplia en el plano geográfico, de modo que solo disponemos de algunas visiones aisladas, correspondientes a escenas como las de Estados Unidos, México, Argentina o Francia. Por esta razón he preferido elaborar un capítulo ensayístico, fundamentado sobre algunos datos pertenecientes a dichos estudios, y opiniones de algunos miembros de la escena española. Se ha realizado en primer lugar una valoración de las divergencias que presenta la escena española a nivel autonómico, seguida de un análisis de las colaboraciones e intercambios con escenas extranjeras, para finalizar con una revisión del modelo histórico aplicado a la escena skatalítica global.

En este capítulo se han planteado los siguientes objetivos:

- Determinar, a grandes rasgos, qué desigualdades existen en la escena dentro del ámbito español, localizando las regiones donde más ha proliferado el ska.
- Examinar las relaciones de la escena española con el extranjero, a través del impacto internacional de algunas bandas y las colaboraciones entre músicos de distintas nacionalidades.
- Explorar las principales similitudes y diferencias de la historia del ska en España respecto a la de otros países, teniendo en cuenta el condicionamiento de cada contexto cultural.
- Precisar el tipo de participación o el posicionamiento de la escena española en la historia global del ska.



2 TRAYECTORIA HISTÓRICA DEL SKA EN ESPAÑA

La recepción y el cultivo del ska en España transcurre a través de una serie de transformaciones en la cultura, sociedad y política de los últimos cincuenta años, algunas de ellas locales, otras de carácter internacional. En las siguientes páginas realizaremos un recorrido panorámico del desarrollo del ska en el Estado, que ayudará a situar sus principales etapas evolutivas en relación al contexto cultural de cada momento.

El período inicial de asimilación del género se corresponde con la «primera ola» del ska en Jamaica, desde donde esta música se dio a conocer en distintos países durante los años centrales de la década de 1960. Esta época estuvo profundamente marcada por la revolución musical que, con el beat inglés como punta de lanza, transformó drásticamente ciertos valores, prácticas y dinámicas de la música popular. El ska se vio afectado además por fenómenos tales como la explosión de los bailes de moda y el surgimiento de las canciones del verano, enmarcados en el caso de España por el llamado movimiento ye-yé. Sin llegar a superar el estatus de moda pasajera, este primer ska vio limitado su período de vida a unos pocos años, antes de quedar desechado como baile efímero del pasado.

Desde finales de los años 60 y hasta la llegada del revival británico del ska, España vivió el final de la Dictadura franquista y los primeros años de la Transición. Durante este período de indudable trascendencia política no existe producción alguna en torno al ska: tanto en España como en el resto de lugares donde la cultura jamaicana había comenzado a abrirse paso en el panorama de la música popular, esta cultura se manifestaba a través del reggae. Sin embargo, cuando la 2Tone abrió al mundo una nueva ventana hacia el ska España se encontraba inmersa en el siguiente hito de su historia cultural: los años de la «nueva ola» y la gestación de la «movida madrileña».

Después de esta etapa y hasta la actualidad no existe una división en períodos significativos a nivel cultural y musical tan evidente como las anteriores. Durante la Two Tone se había generado un interés por el ska que ya nunca se abandonaría por completo, aunque en la década de los 80 aún no se observa un conjunto de bandas especializadas que hicieran patente la consolidación de una escena local. Habría que esperar hasta los años 90 para que esto ocurriese, coincidiendo con la emergencia de la «3ª ola» del ska en distintas partes del mundo. Países como Estados Unidos y México vivieron un *boom* del ska que alcanzaría su culminación en los últimos años del siglo, para decaer posteriormente en mayor o menor medida, según el caso. Aunque en España el ska no experimentó el mismo movimiento drástico en su relación con el *mainstream*

del mercado cultural, se observa una importante consolidación en los medios de creación (actividad de las bandas), difusión (canales como la radio, los fanzines, Internet, o el mercado discográfico) y consumo (conciertos, festivales) de esta música. En definitiva, podemos hablar de una escena local especializada que se mantiene en un plano poco protagonista, pero de continua actividad, hasta el día de hoy. A continuación examinaremos con más detalle cada uno de los períodos comentados.

2.1 Los años 60: bailes de moda y canciones del verano

La recepción del ska en España durante su etapa jamaicana constituyó la primera fase de investigación del presente trabajo, y sus resultados están expuestos en mi artículo «Ska jamaicano y su adopción en España durante la década de 1960» (2008). Se trata de una materia poco conocida, por diversas razones. Aquellos que vivieron la época recuerdan a duras penas el discreto cultivo del ska, que en cualquier caso no llegó a contarse entre los géneros más populares. Por otro lado, la ausencia de estudios sobre la historia del ska en contextos distintos al jamaicano y el inglés ha afectado especialmente a la visión del ska de los años 60, debido a la falta de cohesión que existió entre el mercado del ska en su lugar de origen y el de aquellos países donde fue adoptado⁴⁷. No obstante, esta faceta inexplorada de la historia del ska ha despertado interés entre círculos de aficionados de diversos países, que intentan rescatar manifestaciones de ska local del pasado, durante largo tiempo olvidadas.

Para llevar a cabo este trabajo de reconstrucción del ska en la España de los sesenta he consultado los siguientes tipos de fuente: crónicas de la música popular española (de autores como Pepe García Lloret, Gerardo Irlés, Jesús Ordovás, Álex Oró y José Ramón Pardo⁴⁸), revistas de música joven (*Discóbolo*, *Fonorama* y *Fans*⁴⁹), material discográfico, música impresa, e información recopilada por seguidores del ska y accesible a través de fanzines, páginas web y contacto personal.

La recepción del ska en España no se hizo efectiva hasta mediados de la década de 1960. En años anteriores el ska ya había tomado forma en Jamaica y su industria discográfica local, de reciente nacimiento, comenzaba a crecer a grandes pasos. Pero aún no se había iniciado una promoción de esta música en el extranjero, salvando el caso de Inglaterra, a consecuencia del sector inmigrante jamaicano afincado en Londres. La música jamaicana no llegaría a tener presencia en el mercado español hasta muy avanzada la década, a raíz de la fascinación que el soul despertaría hacia la música de las comunidades negras. Hasta entonces, pocas evidencias pudieron hacer frente a la sólida identificación del calypso, popularizado durante los años 50, como estilo caribeño por excelencia⁵⁰.

No obstante, en los años centrales de la década ciertas manifestaciones del ska lograron filtrarse en la cultura española y generar un discreto interés hacia esta música

⁴⁷ Aunque existe la misma carencia de estudios locales referidos a otros períodos, a partir de los años 80 existe cierto grado de homogeneidad en el mercado del ska que permite ubicar la información con mayor facilidad. Revisaré esta idea varias veces durante el transcurso del trabajo.

⁴⁸ García Lloret: *Psicodelia, hippies y underground...*, 2006. Irlés: *¡Sólo para fans!...*, 1997. Ordovás: *Historia de la música pop española*, 1987. Oró: *La legión extranjera...*, 2001. Pardo: *Historia del pop español*, 2005.

⁴⁹ Consúltese la relación completa de números en el cap. Fuentes.

⁵⁰ La acostumbrada consideración del calypso como música representativa del Caribe pudo provocar ciertas interferencias en la recepción del ska, como se deriva de algunos artículos donde se establecen comparaciones entre ambos tipos de música, adquiriendo el ska y otros estilos valoraciones desfavorables (véase la descripción que se hace del limbo en FO n° 9, 1964, p. 39; o la reseña del disco *Auténtico Jamaica Ska* en FO n° 10, 1965, p 67).

por parte de intérpretes, compositores y público. El inicio de esta asimilación temprana del ska se sitúa en 1964, año clave para la difusión internacional del estilo musical jamaicano. La canción «My boy lollipop», arreglada por Ernest Ranglin y cantada por Millie Small (intérpretes jamaicanos que imprimieron cierto toque de ska al rhythm and blues interpretado originalmente por Barbie Gaye⁵¹) ascendió en marzo al segundo puesto de las listas inglesas, donde se mantuvo 18 semanas⁵². Este *hit* se dio a conocer en buen número de países, a través de la grabación de Millie así como de múltiples versiones locales, convirtiéndose en el primer gran éxito internacional del repertorio discográfico jamaicano... si bien se trataba realmente de una producción inglesa, dirigida al público occidental y sensiblemente distanciada del estilo que imperaba en la isla caribeña. El mismo verano Edward Seaga, Ministro de Cultura jamaicano, orquestó la presentación del ska como baile característico de Jamaica en la Feria Mundial de Nueva York (*New York World's Fair 1964/1965*), insertándolo en el escenario de los bailes de moda que hacían furor tanto en América como en Europa.

Estos primeros logros tuvieron repercusiones en territorio español. «My boy lollipop» entró en el mercado (Fontana editó el disco y Canciones del Mundo la partitura⁵³) y fue versionada por algunos artistas locales: con el título de «Eres mi bombón» por Nuri, el Dúo Radiant's, Los Catinos y Los Diástole; y más tarde titulada «Mi chico bombón» por Los Antifaces⁵⁴. Millie Small hizo su aparición en las revistas de música joven⁵⁵, pero ni ella ni su grabación llegaron a asociarse con un estilo de música llamado «ska»; se identificaron en cambio con el «blue beat». Este último término sirvió en Inglaterra como denominación alternativa para el estilo jamaicano, y ha pasado al conocimiento popular como un sinónimo de «ska», aunque específicamente referido al que se hacía en Londres durante esta época. Sin embargo, en otros países europeos (incluido España), el blue beat se tradujo en un estilo de baile independiente al ska propiamente dicho; todas las fuentes consultadas omiten este hecho, que podría constituir un interesante objeto de investigación.

Si bien en España el blue beat no debió de contarse entre los bailes más extendidos, pudo haber tenido cierta presencia en las pistas de baile tal y como sugieren dos artículos aparecidos en la prensa musical: uno en *Discóbolo* (citado unas líneas más arriba), que evidencia su vinculación con Millie Small, y otro en *Fans*⁵⁶. Al menos dos canciones fueron publicadas en el ámbito nacional: «Do the bluebeat», grabada en 1965 por el grupo madrileño Los Sonor⁵⁷ (versión de un original de Barkan y Raileigh popularizado el año anterior por la cantante neozelandesa Dinah Lee), y «Blue beat», compuesta por Terry Rendall y M. Pike, de la que en España se publicó la interpretación

⁵¹ Barbie Gaye: «My Boy Lollypop» / «Say You Understand», 1956.

⁵² Gambaccini; Rice; Rice: *British Hit Singles*, 1993, p. 196.

⁵³ Millie [Small]: *My boy lollipop* (EP), 1964. Roberts; Levi: «Eres mi bombón» (partitura), 1964.

⁵⁴ Nuri: *Eres mi bombón* (EP), 1964?. Dúo Radiant's: «El amor» / «Eres mi bombón», 1964. Los Catinos: *Mi vida* (EP), 1964. Los Diástole: *Los Diástole* (EP), 1964. Los Antifaces: *Mi chico bombón* (EP), 1966.

⁵⁵ «Millie y el “Blue Beat”», 1964. Hopkins: «La voz de oro del Caribe: Millicent Small», 1967.

⁵⁶ «Así se baila: el “blue beat”», 1966.

⁵⁷ Los Sonor: *Cuando escucho una guitarra* (EP), 1965.

del cantante belga Louis Neefs (1968), así como la partitura⁵⁸. Ambas canciones parecen seguir el modelo compositivo establecido por «My boy lollipop» y otras de factura inglesa, sensiblemente distinto al que se considerara definitorio del ska. En cualquier caso, no hemos encontrado documentos en la España de la época donde se manifieste la vinculación entre el blue beat y el ska, por lo que todo hace pensar que ésta simplemente se desconocía.

El ska como tal estuvo presente en la cultura española entre 1964 y 1968, en calidad de baile de moda, al igual que el blue beat. Hasta 1966 distinguimos una fase temprana caracterizada por la aparición de algunas publicaciones discográficas y artículos donde el ska ya se concibe como género con nombre propio. Las primeras grabaciones editadas en España en que se observa esto son, según tenemos constancia, dos EPs de 1964: *Auténtico Jamaica Ska* (por Gramófono-Odeón-Side) y *Lecciones de ska y de yenka* (Columbia)⁵⁹. La primera es una versión reducida del LP *The Authentic Jamaica Ska*⁶⁰ editado ese mismo año en Estados Unidos, y recopila interpretaciones del cantante jamaicano Prince Buster. Intérprete que, por cierto, pudo haber actuado en España ese mismo año, aunque las evidencias no son concluyentes⁶¹. La segunda de las publicaciones citadas, *Lecciones de ska y de yenka*, constituye el único trabajo editado de Los Blues de España y contiene cuatro canciones de nueva creación, dos de ellas etiquetadas como ska, las primeras que conocemos escritas por un compositor local, Rodrigo Martínez Sáez (con el seudónimo de Don Roy)⁶². El ska tuvo cabida en otras publicaciones tempranas, todas de 1965: el sencillo *El ska* (Zafiro-Novola) por Los Yorsy's, dúo mexicano residente en España; el EP *The Ska* (Discophon) por Mango Jones, publicación parcial de un LP estadounidense; y el LP *Siempre Arthur Murray* por las orquestas Victor Gerard y The Hip City Five (RCA Victor), otra importación de Estados Unidos, muestrario de bailes de moda que incluye una versión de «Jamaica ska», canción emblema del género al otro lado del Atlántico.

Estas iniciativas no lograron superar las dificultades necesarias para la inserción del ska en la cultura española, tal como se deriva de los comentarios aparecidos en las revistas de la época⁶³. Esta situación cambió en 1966, año en que vio la luz la canción italiana «Operazione sole» del afamado cantante Peppino di Capri⁶⁴. La composición de Peppino gozó de buena acogida en España, adquiriendo una rápida popularidad como

⁵⁸ Louis Neefs: *Iris* (EP), 1968. Rendall; Pike: «Blue beat» (partitura), 1970.

⁵⁹ [Prince Buster]: *Auténtico Jamaica Ska* (EP), 1964. Los Blues de España: *Lecciones de Ska y de Yenka* (EP), 1964.

⁶⁰ Carlos Malcolm et ál.: *The Authentic Jamaica Ska* (LP), 1964.

⁶¹ En una entrevista realizada por Xavi Guillamón a Prince Buster el 3/4/2004, el cantante aseguró haber tocado en Madrid, y quizá también en Barcelona, aunque de momento no hemos encontrado documentos que confirmen estas actuaciones.

⁶² Las dos canciones, «Ska jamaíquino» y «Bailando el Ska», están registradas en la Sociedad General de Autores y Editores (SGAE) a nombre de Rodrigo Martínez Sáez y Augusto Algueró Algueró.

⁶³ La recepción del ska durante estos años se puede vislumbrar en las reseñas de *Auténtico Jamaica Ska* en DI n° 64, 1964, p. 15 (por Federico Halpern), y en FO n° 10, 1965, p. 67. También es significativo de la torpeza en la asimilación del género el confuso artículo firmado por John Harold en F n° 78, 1966, p. 19.

⁶⁴ Publicación española: Peppino di Capri: *Operación Sol* (EP), 1966.

canción del verano y dando lugar a distintas versiones de intérpretes locales, con el título de «Operación sol». La versión más conocida fue la del trío barcelonés Los de la Torre⁶⁵, que aprovecharon la ocasión para declararse representantes del ska e impulsar esta música durante el año siguiente.

La campaña de promoción del ska realizada por Los de la Torre con el apoyo de la revista *Fans* tuvo resultados mucho más visibles que los anteriores intentos aislados de dar a conocer el género jamaicano. A través de grabaciones, artículos y apariciones en televisión, Los de la Torre y *Fans* divulgaron una idea del ska semejante a la de los bailes de moda contemporáneos, asignándole unos pasos de baile y un carácter lúdico y superficial⁶⁶. El grupo barcelonés consiguió establecer esta música como uno de los bailes del verano de 1967, representado por su EP *Bailando el SKA con Los de la Torre*, que contiene éxitos del momento arreglados a imagen y semejanza de «Operación sol», presumiblemente el único modelo tenido en cuenta para estos arreglos. Algunos compositores locales mostraron interés por el género al menos hasta el año siguiente, aunque sin lograr una continuación palpable de su efímero éxito. Muestra de ello son las partituras de cinco canciones calificadas de ska, conservadas en la Biblioteca Nacional, pero de las que no hemos encontrado grabación alguna⁶⁷.

Los últimos años de la década en España fueron el escenario de una nueva etapa en la asimilación de la cultura «negra», motivada por el nuevo interés en el soul, que relevó hasta cierto punto al beat como estilo predilecto de las generaciones jóvenes. Las ediciones locales de discografía jamaicana adquirieron una continuidad que nunca antes habían tenido; así, desde 1969 son frecuentes las publicaciones de los intérpretes jamaicanos de mayor éxito internacional, como Desmond Dekker y Jimmy Cliff. En Jamaica el ska había cedido ya terreno al rock steady y el reggae, y a partir de este momento la cultura musical jamaicana comenzó a gozar de una difusión ininterrumpida que iría creciendo durante los años siguientes, no solo en España sino a nivel global. Este período coincide con el cultivo del reggae en Jamaica, y el ska no volverá a ser recordado hasta que, diez años más tarde, un conjunto de bandas inglesas lo rescaten del pasado.

El ska español de los 60 debió de tener una repercusión bastante limitada, tanto en la cultura del momento como en la historia del género. No hemos encontrado referencias al mismo en ningún documento correspondiente a la siguiente etapa, lo que hace pensar que las iniciativas de Los Blues de España y Los de la Torre llevaban tiempo olvidadas para cuando comenzó el revival. Por otro lado, cronistas de primera línea como Ordovás y Pardo tampoco mencionan en sus obras estas manifestaciones tempranas del ska⁶⁸. En cambio Irlés sí recuerda esta música como uno de los

⁶⁵ Los de la Torre: «Operación Sol» / «A palos», 1966. También fue publicada la partitura, tanto para conjunto como arreglada para piano y voz, esta última ostentando en la portada una fotografía de Los de la Torre (ambas referencias Faiella; Cenci: «Operación sol», 1966).

⁶⁶ Véase el artículo de Matías: «Los de la Torre lanzan...», 1967.

⁶⁷ Boldú Ullés: «Bailando ska», 1967. Cuadrat: «Nostalgia en ska», 1967. Domingo: «Quiero bailar el ska», 1967. España: «Porqué será: ska», 1968. Sánchez: «Me haces sufrir: ritmo-ska», 1966.

⁶⁸ Ordovás: *Historia de la música pop española*, 1987. Pardo: *Historia del pop español*, 2005.

numerosos bailes de moda que inundaron la cultura musical del momento⁶⁹. En cualquier caso, el ska cultivado en la España de los 60 se ha convertido en un episodio aislado de la historia local del género. Con el tiempo ha devenido en objeto de culto y motivo de curiosidad para aficionados a la música jamaicana, que en años recientes bautizaron el fenómeno como «ska-yeyé».

Se incluyen reflexiones sobre el modo en que el ska fue asimilado en la España de los sesenta en los capítulos 3.1 y 4.1, abordando respectivamente cuestiones de tipo ideológico y musical.

⁶⁹ Irlés: *¡Sólo para fans! ...*, 1997.

2.2 El ska 2Tone, la Nueva Ola y la Movida

En 1979 vio la luz en Inglaterra la primera publicación del sello 2 Tone Records, el single con los cortes «Gangsters» por The Specials y «The Selecter» por la banda homónima. De esta forma quedaría inaugurada una nueva etapa en la historia del ska, que derivará en la creación de un mercado global, así como la asignación de nuevos significados y valores a esta música; en definitiva, una nueva imagen del ska que en gran medida continúa vigente hoy en día. Esta «segunda ola» del ska emergió por iniciativa del conjunto The Specials, de la ciudad de Coventry (Inglaterra), bajo una serie de circunstancias culturales, musicales y sociopolíticas que están extensamente documentadas en los escritos dedicados a la 2Tone, y que han sido comentadas en el capítulo 3.2.

El ska 2Tone tuvo cierto alcance internacional durante el breve período en que estuvieron en activo sus grupos fundadores⁷⁰, incurriendo en las escenas de países europeos y americanos a través de las publicaciones del sello, así como de las giras de estos grupos. Aún no disponemos de estudios que informen sobre el grado de repercusión que tuvo en cada país, pero en aquellos lugares donde este género se ha desarrollado con posterioridad, el ska de la 2Tone parece haberse mantenido como punto de partida o referencia temprana para la asimilación local de esta música, lo que sugiere que de algún modo dejó huella en la cultura popular de cada uno de estos enclaves. Para revisar el caso de España ha resultado especialmente reveladora, una vez más, la consulta de revistas sobre música popular (*Popular 1*, *Vibraciones*, *Sal Común*, *Disco Actualidad* y *Rock Especial*⁷¹); también se pueden encontrar algunas alusiones al ska en monografías sobre música de la época por autores como Feijoo, Carrero y Palau, Elena López, y Pablo Martínez⁷².

El contexto cultural de la España coetánea al período de influencia de la 2Tone presenta un importante punto en común con la situación de los años sesenta: fueron años de intensa transformación, absorción de tendencias, redefinición de los significados y prácticas culturales así como de su papel en el agitado ámbito social y político del momento. En definitiva, un hito en la historia cultural del país, identificado esta vez por la asimilación de la «nueva ola»⁷³ y la posterior materialización de lo que sería llamado «la movida». En el terreno político, el período que nos ocupa constituye un estadio avanzado de la Transición, que desembocará en eventos de trascendencia histórica como las elecciones de 1982, en que el gobierno de la Unión de Centro

⁷⁰ Aunque 2 Tone Records no cerró sus puertas hasta 1986, ya en 1982, consumido el empuje inicial de grupos como The Specials, The Selecter o The Beat, la música publicada por el sello fue derivando hacia un estilo más orientado al pop, quedando diluida la idea original —tanto a nivel estilístico como estético— centrada en el ska.

⁷¹ Consúltese la relación completa de volúmenes revisados en el cap. Fuentes.

⁷² Feijoo; Carrero; Palau: *Guía Esencial de la Nueva Ola Española*, s/f. López Aguirre: *Del txistu a la telecaster...*, 1996. Martínez Vaquero: *¡Ahora! No Mañana...*, 2009.

⁷³ No se confunda el fenómeno internacional de la «nueva ola» (*new wave*) con las «olas del ska» que hemos estado mencionando hasta ahora.

Democrático (UCD) sería relevado por el Partido Socialista Obrero Español (PSOE), o la entrada de España en la Comunidad Económica Europea, ya en 1986.

La absorción de la «nueva ola» tuvo lugar durante los últimos años de la década de los 70 y primeros de la siguiente. El término anglosajón *new wave*, inicialmente vinculado al punk, acabó designando una tendencia más general que impregnó el panorama del pop-rock. Aunque no se presta a una caracterización nítida, se definía en parte por una recuperación del carácter directo y de fácil escucha propio del pop de los sesenta, huyendo así de las complejidades alcanzadas por el rock progresivo en los setenta, de difícil digestión para el público. La variedad de propuestas que florecieron al calor de la «nueva ola» se manifiesta en la «infinitud de efímeros apelativos destinados a enmarcar lo inabarcable, que no es otra cosa que un estallido de creatividad sin parangón»⁷⁴. En España, este abanico de formas de expresión fue adaptado a un marco ideológico gobernado por las ansias de libertad y por la mentalidad de la nueva generación democrática, potenciando al mismo tiempo una fuerte industria cultural juvenil⁷⁵. Inglaterra volvía a ser uno de los referentes principales para la búsqueda de expresiones modernas y de actualidad, circunstancia que, unida a todo lo anterior, facilitó la entrada del ska 2Tone en la cultura española, donde fue absorbido con prontitud y fluidez al igual que el resto de expresiones emparentadas con el punk. Hablamos por tanto de un tipo de asimilación muy distinta a la del ska de los años 60, que había penetrado en la cultura local de forma accidentada, intermitente e indirecta.

El período de desgaste que el ska promovido por la 2Tone experimentó en los primeros años de la década coincide cronológicamente en España con una fase de evolución del fenómeno iniciado con la *new wave*. Se impuso el término de «movida» como designador de un movimiento heterogéneo, que integraba cada vez un mayor número de expresiones artísticas, signo de hedonismo y modernidad. Este movimiento comenzó a ser potenciado desde el terreno político, en parte mediante las iniciativas del alcalde de Madrid, Enrique Tierno Galván, y ya en la segunda mitad de la década de los 80 se puede hablar de la Movida como un fenómeno institucionalizado. Aunque este proceso supone una nueva etapa para la música popular española, no hemos de pensar que las repercusiones que pudiese haber tenido el ska durante los años de la 2Tone hubieran de perderse, pues dichas transformaciones responden a una evolución de las prácticas y valores establecidos durante estos años, y no a una ruptura con ellos. En consecuencia, no existe una falta de conexión en el desarrollo de esta música entre el período del revival y el siguiente (ya en los años 90) semejante al que hemos observado después de la época jamaicana. Tanto en España como fuera de sus fronteras, el ska había penetrado con eficacia en la cultura occidental, integrándose en ella esta vez de forma permanente (incluso tras cesar la actividad de los grupos británicos de ska que habían servido de referencia), en contraste con la desaparición que esta música había experimentado durante los años 70. Este fue quizás el mayor logro de la 2Tone. De forma paralela el reggae, ya firmemente arraigado, había permitido una asimilación

⁷⁴ Guillot: *Historia del rock...*, 1997, p. 87.

⁷⁵ Estas cuestiones han sido exploradas ampliamente en Fouce: *El futuro ya está aquí...*, 2006.

eficaz de la cultura musical jamaicana, cristalizando en un ámbito de culto que iría adquiriendo fuerza con el tiempo (véase cap. 3.1).

Entre 1980 y 1982, principalmente, en las revistas consultadas aparecen con cierta frecuencia artículos y reseñas discográficas relacionados con el revival del ska. Críticos de primera línea como Jaime Gonzalo, Ignacio Julià, Jesús Ordovás y Diego Manrique dieron cuenta de las características del movimiento, así como de la trayectoria y discografía de sus principales bandas. The Specials, The Selecter, The Beat, Bodysnatchers, Madness y Bad Manners tuvieron espacio en estas publicaciones, y sus discos fueron editados en España por sellos como Chrysalis, RCA y Columbia, con cierto éxito⁷⁶. Por otra parte, la 2Tone adquirió una rápida fama como ejemplo de sello independiente, dato importante si tenemos en cuenta el fuerte impacto que comenzaban a ejercer las *indies* en la industria musical, que representaban una alternativa a la labor, frecuentemente criticada, de las grandes compañías discográficas.

El ska 2Tone fue asimilado en España con pleno conocimiento de las circunstancias de su ideación por parte de los Specials, así como todos aquellos significados extramusicales (estética visual, actitudes de denuncia social) que había adquirido en Inglaterra; así se evidencia en algunos artículos de Ordovás, Manrique, Beltrán Astor y Elias Igartua⁷⁷. Los críticos eran además conscientes de su origen como expresión jamaicana y su relación con el reggae. En cambio, no hay alusiones al ska cultivado en la España ye-yé ni a ninguno de sus artistas. Conviene apuntar que el reggae ya se encontraba inmerso en la cultura popular española, donde gozaba de un puesto destacado, sobre todo en la figura de Bob Marley⁷⁸. Durante estos años abundan las noticias relativas al reggae en la prensa musical española, motivadas en parte por la actuación de Marley en Barcelona en verano de 1980, de enorme éxito⁷⁹, así como por su muerte varios meses después. Son frecuentes los reportajes dedicados a este artista, pero no se descuidó la información relativa a otras figuras de renombre de la escena jamaicana del reggae, como Desmond Dekker, Peter Tosh, Prince Buster, Toots & the Maytals o Jimmy Cliff. También son numerosas las reseñas de publicaciones discográficas de reggae, muchas de ellas editadas en España por el sello Ariola.

⁷⁶ Una evidencia de ello son las listas de éxitos de *Disco Actualidad*. Entre mayo y agosto de 1980 aparecen en las listas los primeros álbumes de Specials y Madness: *Specials* (oscilando entre el puesto 16º y el 5º) y *Un paso adelante* (entre los puestos 10º y 28º). En mayo también se contemplan los singles «A message to you Rudy» de Specials (puesto 10º) y «Un paso adelante» de Madness (puestos 14º y 5º). Entre diciembre de 1980 y febrero de 1981 encontramos el segundo álbum de Specials, *More Specials* (puestos 22º y 15º) y el de Madness, *Absolutely* (puestos 30º y 12º). Véase DA n^{os} 2-6 y 11-13; p. 2 en todos los casos.

⁷⁷ Ordovás, J.: «La locura del ska», en *Vibraciones* n^o 67, abril 1980, p. 10 (sección «Zúm»). Manrique, Diego A.: «The Specials: revivalistas con una misión», en *Disco Actualidad* n^o 3, 15-31 de mayo 1980, p. 24. Beltrán Astor, Jordi: «The Beat: café con leche», en *Vibraciones* n^o 82, julio 1981, p. 26-28. Elias Igartua, Pedro: «Specials/The Beat», en *Disco Actualidad* n^o 18, noviembre 1981, p. 22-25.

⁷⁸ Examinando una vez más las listas de *Disco Actualidad*, entre octubre y noviembre de 1980 el álbum de Bob Marley *Uprising* ascendió a los puestos 1º y 4º, y su single «Could you be loved» al 4º y 8º. Véase DA n^{os} 8-9, p. 2 en ambos casos.

⁷⁹ Véanse por ejemplo las reseñas en *Disco Actualidad* (DA n^o 5-6, 1980) y en *Vibraciones* («Los Conciertos del Año», 1980, p. 25).

La presencia de la 2Tone en España se vio reforzada mediante la actuación de algunas de sus bandas en el país; tenemos constancia de los conciertos ofrecidos por The Specials, The Beat y Bad Manners, así como la participación en persona de Bad Manners y Madness en la televisión nacional. Los Specials actuaron en la plaza de toros Monumental de Barcelona en octubre de 1980, junto a The Murphy Federation, Urge, y The Boys. El evento fue planteado como «festival de nueva ola británica»⁸⁰, y a juzgar por las reseñas y comentarios encontrados⁸¹ pasó sin pena ni gloria como un proyecto quizá demasiado ambicioso, considerando el reducido número de asistentes que acudieron a la plaza: cerca de ochocientos según Jaime Gonzalo, unos mil según Jordi Tarda y José María Esteban, y en torno a 2000 según el bajista de Specials Horace Panter⁸². Cifras humildes si se comparan con los 18.000 que habían presenciado la actuación de Bob Marley en el mismo emplazamiento⁸³.

La Televisión Española se interesó por las bandas británicas de ska y acogió a Madness y a Bad Manners en programas como *Aplauso* (véase cap. 3.4). Estos últimos ofrecieron además un concierto en la sala madrileña Marquee, el 20 de octubre de 1980. Las reseñas⁸⁴ coinciden en el ambiente animado y bullicioso del evento, en que el conjunto londinense logró «un llenazo de fábula, cosa increíble si tenemos en cuenta que el concierto había sido muy poco difundido por la publicidad y la prensa»⁸⁵. Al año siguiente Bad Manners volvió a España para tocar en San Sebastián, Bilbao, Santander y Madrid⁸⁶.

El grupo de Birmingham The Beat participó en un festival de rock organizado por los Comités Antinucleares con motivo de las Jornadas Internacionales contra la central



El cartel del concierto barcelonés de Specials incluía un discreto logo de la 2Tone, y rezaba: «La Nueva Ola / desde Inglaterra / Toda la música de ahora para la gente de ahora / The Great British Beat»

⁸⁰ Véase la reseña en *Popular 1*: Tarda; Esteban: «Nuevas olas...», 1980, p. 64.

⁸¹ Tarda; Esteban: óp. cit. Gonzalo: «Ska en el desierto», 1980. «Los Conciertos del Año», 1980, p. 27.

⁸² Panter: *Ska'd For Life...*, 2008, p. 251.

⁸³ Según la reseña en DA nº 5-6, 1980.

⁸⁴ En *Disco Actualidad*: Cuellar: «Ska a tope...», 1980. En *El País*: Costa: «El impacto...», 1980. En *ABC*: Cuesta: «Bad Manners, en Marquee», 1980.

⁸⁵ Cuellar: óp. cit.

⁸⁶ Según un anuncio aparecido en *ABC*, 13/3/1981, p. 64. El concierto en la capital, que tuvo lugar en el Frontón Madrid el 16 de marzo de 1981, fue reseñado en el mismo periódico por Cuesta: «Bad Manners: la violencia...», 1981.

nuclear de Lemóniz, y celebrado en Aixerrota (Getxo, Vizcaya) en agosto de 1981. En este festival The Beat compartió escenario con grupos como Leño, Bloque, Magdalena, Niko Etxart y The Stormy Monday Blues Band, entre otros. El evento congregó a unas 12.000 personas⁸⁷. Aunque Elías Igartua comenta «el despiste de una gran parte del público» debido a que «el grupo no es muy conocido, al menos por estas tierras»⁸⁸, López Aguirre declara que durante este concierto «muchos jóvenes quedaron contagiados para siempre por el ska-punk de los británicos The Beat»⁸⁹.

Durante el período de vigencia de la 2Tone y los años siguientes (en general la década de los ochenta), el ska fue integrándose poco a poco en varios frentes de la cultura musical española. Aunque por el momento no se detectan formaciones especializadas o enteramente dedicadas a esta música, comenzaron a ser frecuentes las inclusiones de algún tema con ritmo de ska en el repertorio de grupos especializados en otros estilos. Entre ellos se encuentran grupos «nuevaoleros» y en general incluidos en el *mainstream* de la Movida, clasificables a grandes rasgos como grupos de pop-rock, aunque en algunos casos con reminiscencias de punk y rock urbano. Algunos de ellos alcanzarían gran popularidad en la cultura española, como Ejecutivos Agresivos, Tequila, Seguridad Social u Hombres G. Este empleo esporádico del ska se puede considerar un precedente o primer estadio del interés que hacia esta música han mostrado muchos grupos situados al margen de una escena especializada en ska o música jamaicana.

De forma paralela, el ska formó parte de contextos culturales más minoritarios, incluyendo el del «rock radical vasco», así como el de las culturas mod y skinhead. En estos terrenos la presencia del ska no era ya casual sino que constituía uno de los intereses centrales en cuestiones de música y cultura. También comienzan a registrarse las primeras muestras de empleo del ska como herramienta de protesta social y política. Todo ello será explorado durante los siguientes capítulos.

Aunque la presencia del ska en la cultura española de los años ochenta fue más bien discreta y desigual, el interés por esta música no llegó a perecer en ningún momento de la década. Se adjunta a continuación un listado de canciones y álbumes de ska de factura española registradas durante este período. Obsérvese que el cultivo de esta música no se concentra en los primeros años (correspondientes a la 2Tone), sino que se distribuye durante gran parte de la década.

⁸⁷ López Aguirre: *Del txistu a la telecaster...*, 1996.

⁸⁸ Elías Igartua: «Specials/The Beat», 1981, p. 24.

⁸⁹ López Aguirre: óp. cit.

Relación de canciones y álbumes de ska españoles durante la década de 1980

1979	Pep Laguarda: canción ska en álbum inédito <i>Plexison Impermeable</i> ⁹⁰ .
1980	Ejecutivos Agresivos: «Mari Pili» / «Stereo».
	Los Cardiacos: «Salid de noche», en sencillo junto a «Chicas de “Burda”».
1981	Stukas: «Mercado persa» (versión de la popular composición de Ketèlbey), en álbum <i>Hazañas Bélicas</i> . «Cañones de Navarone» (versión de The Specials), sin publicar ⁹¹ .
	Tequila: «Salta!», en álbum <i>Confidencial</i> ; y en sencillo «Salta!» / «Ya soy mayor».
1982	Los Elegantes: «Toma anfetás» (versión de «Too much pressure» de Selecter), sin publicar ⁹² .
	Ilegales: «Hola mamoncete», en álbum <i>Ilegales</i> .
	Mogollón: «Secuestro en el portal», en VV. AA.: <i>Navidades Radioactivas</i> .
	PVP: «El coche de la plas», en álbum <i>Miedo</i> ; posteriormente en sencillo «El coche de la plas» / «Descontrol», remezcla de la canción que incluye sección de vientos.
1984	Las Chinas: «Te espío» (versión de Ejecutivos Agresivos), interpretada en la película de Antonio Mercero <i>La Próxima Estación</i> ; en VV. AA.: <i>Banda sonora original...</i>
	Seguridad Social: «Comerranas», en álbum <i>En desconcierto</i> ; y en sencillo «Comerranas» / «Energía mental».
1985	Hertzainak: «Arraultz bat pinu batean», en álbum <i>Hertzainak</i> .
	Decibelios: «Voca de Dios», en álbum <i>Caldo de pollo</i> .
1985	Farmacia de Guardia: «Soy un cadáver», en álbum <i>Servicios de urgencia</i> ; y en sencillo «Ella es demoledora» / «Soy un cadáver».
	Kortatu: «El último ska [de Manolo Rastaman]», en recopilatorio de Kortatu, Cicatriz, Jotakie y Kontuz-Hi!; reaparecerá en los álbumes <i>Azken guda dantza</i> (1988) y <i>Kortatu</i> (solo en la reedición de 1998).
	«Sarri Sarri» (versión de «Chatty Chatty» de Toots and the Maytals), en álbum <i>Kortatu</i> .
	Decibelios: «Ningún nombre de mujer», en álbum <i>Oi!</i>
	Recopilatorio <i>Skalherria punk</i> , con canciones de Vómito, Txorromorro, Korroskada y Virus de Rebelión.

⁹⁰ Diego Manrique testifica la existencia de esta canción en V n° 66, 1980, p. 17.

⁹¹ Luis Segarra comenta que esta versión formaba parte del repertorio del grupo (RE n° 8, 1982, p. 16).

⁹² Hay información sobre ella en Martínez Vaquero, p. 58; y en el foro «El San Juan Evangelista...», entrada de ModernWorld (seud.), 14/12/2009.

	Hombres G: «Visite nuestro bar», en álbum <i>La cagaste... Burt Lancaster</i> ; y en sencillo «Visite Nuestro Bar» / «En La Playa».
1986	Potato, Tijuana in Blue: varias canciones ska en la publicación compartida por ambos grupos. Decibelios: varias canciones ska en su álbum <i>Vacaciones en el Prat</i> .

	Potato: álbum <i>Punky Reggae Party</i> .
1987	Los Toreros Muertos: «En mi portal», en álbum <i>Por Biafra</i> . Scooters: «Toma anfetás» (versión de Too much pressure de Selecter al estilo de Los Elegantes), en sencillo junto a «Chile».

El ska español de los años ochenta se puede considerar como un período de germinación de la escena especializada que comienza a detectarse en la década siguiente. Las principales líneas estilísticas en torno el punk-rock y al pop quedaban ya inauguradas, así como la adopción de esta música por parte de la cultura skinhead, añadiendo el precedente de la escena vasca como primer contexto cultural sociológicamente significativo donde el ska tuvo una participación recurrente. Fue también durante estos años cuando se fraguaron bandas como Potato, Dr. Calypso, Skatalà o Guaqui Taneke (futuros Malarians), importantes referentes del período posterior. De este modo quedaba el terreno sembrado para el surgimiento de una escena skatalítica más consolidada.

2.3 Desde los 90 hasta hoy: consolidación de una escena local especializada

La última etapa es, con diferencia, mucho más prolífica que las anteriores en cuanto se refiere a producción, consumo y en general inserción en la cultura de la música ska en España. Se puede afirmar que es durante estos años cuando la escena del ska alcanza una cohesión y una especialización que nunca antes había tenido en este país, así como una prolífica interrelación con sus homólogos extranjeros. La veintena de años que comprenden la reafirmación del ska en la cultura española y su desarrollo hasta nuestros días es difícil de reducir a períodos más pequeños. Es arriesgado aventurar que la escena española ha llegado a una situación estable (aunque opino que en cierto modo así es), pero tampoco es observable ningún punto de inflexión o variación drástica similar a la que delimita las épocas anteriores. Aun así, estoy lejos de sugerir que el desarrollo del ska en España durante estos años haya sido homogéneo o no presente ciertas evoluciones decisivas, tanto en niveles estilísticos como culturales.

La información escrita relativa a este período se concentra en fanzines y en internet, dos de los principales canales de divulgación informativa y cohesión social de la escena. El desarrollo del ska local transcurre en paralelo con el impulso de la «tercera ola» en numerosas regiones del planeta, y en este sentido cabe destacar el permanente contacto entre España y otros países, principalmente europeos, compartiendo intérpretes, discos, eventos y canales de información en torno al ska. El contacto a nivel internacional ha provocado ciertas semejanzas en la evolución de esta música entre España y otros países. Dicha evolución podría sintetizarse de la siguiente forma:

- Tras las diversas incursiones en el ska por parte de bandas no especializadas, hacia finales de los ochenta se detecta una primera generación de grupos dedicados más específicamente a recuperar el legado de la 2Tone.
- Durante la década siguiente el interés por el género fue en aumento, propiciando una participación cada vez mayor en los medios, así como la aparición de sociedades, comercios, discográficas, empresas de difusión (distribuidoras, promotoras) y locales dedicados o especialmente interesados en el ska y/o en general en los estilos de origen jamaicano. Esto irá acompañado de una multiplicación de las tendencias estilísticas derivadas del ska.
- Un incremento drástico en el número de bandas y en la programación de conciertos y festivales condujo a un relativo clímax del género en los años inmediatamente anteriores al cambio de milenio; en países como Estados Unidos o México este clímax se traducirá en una definitiva presencia del ska en el *mainstream*.
- A partir de entonces la actividad tornará a ser menos evidente, decreciendo en apariencia el número de bandas y entidades interesadas en el ska, aunque operando de forma continuada en un plano quizá más *underground*. Esta última década es difícil de caracterizar en este sentido, y requeriría un trabajo de investigación más profundo. En cualquier caso, superado el supuesto clímax la escena en torno al ska,

lejos de desaparecer por completo, alcanzó una situación de relativa estabilidad hasta hoy.

El proceso que acabo de resumir es fruto de una primera visión panorámica del desarrollo del ska en España durante las dos últimas décadas, rara vez llevada a cabo, y por tanto está muy abierta a matizaciones posteriores. No obstante, considero que representa un punto de partida bastante representativo de la realidad española respecto al panorama internacional, pues guarda importantes puntos en común con la situación en otros lugares. Aun cuando la historia del ska presenta cierta autonomía en cada país y región, la consideración del desarrollo internacional del ska como una evolución «en bloque» ilustra adecuadamente la cohesión que, por primera vez a nivel mundial, demostró la escena del ska a partir de estos años. Todo esto será ampliado en el cap. 5.

La caracterización de la cultura musical española posterior a la Movida está menos explorada y definida que los períodos anteriores; su inmediatez cronológica demanda aún futuras visiones de conjunto. De entrada es significativa la ausencia de un hito o momento de transformación con límites definidos equiparable al beat de los sesenta o al movimiento en torno a la Movida en los ochenta. A propósito de ello, Guillot comenta que «La frontera entre los ochenta y los noventa no sabe de rupturas radicales ni movimientos convulsionantes. [...] el rock entra en la última década del siglo XX marcado por la indefinición y el cruce de influencias»⁹³. Estas valoraciones no implican, por supuesto, un estancamiento creativo. La diversidad estilística que ya fuera un rasgo representativo de otras épocas se traduce de nuevo en una multiplicidad de tendencias, distintas áreas de la cultura musical popular que operan con cierta independencia mutua frente a la industria y la sociedad, aunque en constante interacción a través de la hibridación y el mestizaje. Así se deriva de las fugaces revisiones a la escena española desde los 90 por Diego Manrique y Jordi Bianciotto⁹⁴, quienes examinan cada familia de estilos por separado, sugiriendo desarrollos paralelos en que ninguna de ellas sobresale claramente frente a las demás. En resumidas cuentas, el panorama musical español del nuevo siglo se presenta en forma de «un paisaje complejo y fragmentado», citando a Bianciotto⁹⁵. Por otro lado, no hay que olvidar la drástica evolución en los procesos de difusión y comercialización impulsada por los avances tecnológicos (la reproducción digital, Internet), cómplice de una globalización cada vez mayor del mercado musical.

En España, la música ska se desarrolló a través de este panorama como una propuesta más entre la vorágine de tendencias populares. Su implicación en la cultura dominante o mayoritaria es geográficamente desigual, pero en el mejor de los casos no ha llegado a superar completamente la condición de cultura alternativa, si bien tampoco ha permanecido relegada por entero a la esfera *underground* (véase discusión al respecto en cap. 3.4).

⁹³ Guillot: *Historia del rock*, 1997, p. 94.

⁹⁴ Manrique: «¡Boom! ¡Crash! ¡Boom!», 2001. Bianciotto: *Guía Universal del Rock...*, 2008, p. 257-260.

⁹⁵ Óp. cit., p. 260.

En 1989 ya se encontraban en activo los primeros fanzines estatales especializados en ska: *FBI* y *Skaville Barcelona*, ambos confeccionados en la Ciudad Condal. En fecha cercana aparecieron, entre otros, el malagueño *Bluebeat*, *Nite Klub* de Vitoria, *Onda Jamaicana* de Valencia, *James Bond 007* de Sabadell, y *Black & White* de Pamplona, todos ellos inaugurados antes de 1992. Esto evidencia el comienzo de una nueva oleada de interés hacia el ska en distintas zonas del Estado, incluso cuando todavía no podemos hablar de un corpus relevante de bandas especializadas a nivel local. Los primeros volúmenes de estos fanzines están en gran parte dedicados a informar sobre bandas extranjeras, así como festivales de ska y reggae en diversas partes del mundo⁹⁶; encontramos incluso algún artículo monográfico sobre la escena de otros países⁹⁷. No obstante, durante estos años *FBI* y *Onda Jamaicana* dedicaron ya espacio a algunas bandas nacionales, como Skatalà, Dr. Calypso, Banana Boats, Guaqui Taneke y Jah Macetas, la mayoría en activo desde varios años antes. *FBI* informaba además sobre la realización de fiestas temáticas y pequeños festivales en Barcelona⁹⁸. Buena parte de la información disponible sobre estos primeros años está muy localizada en el territorio catalán; este espacio cultural y geográfico albergará la escena más potente a nivel estatal y constituye un enclave representativo de los comienzos de la nueva etapa del ska en el Estado.

Todavía en diciembre de 1989, en *FBI* se celebraba un «muy notable ascenso» de las ventas de discos relacionados con el ska, aunque los sellos locales aún no parecían mostrar interés por esta música⁹⁹. En el extranjero ya existían compañías discográficas especializadas como Moon Ska (fundado en 1983 en los Estados Unidos y traspasado a Europa en 1998, ha sido uno de los sellos especializados más importantes del mundo), Pork Pie (principal sello alemán dedicado al ska, desde 1989), o las inglesas Gaz's Rockin' Records, Unicorn y Staccato; no mucho más tarde se sumará a los «grandes» sellos europeos de ska el italiano Gridalo Forte (fundado en 1991).

En esta fecha ya existían discos recopilatorios que reunían a bandas de distintos países, muestra del grado de cohesión internacional que comenzaba a poseer el mercado del ska. Algunos de los primeros, que se convertirían en series de varios volúmenes, fueron *Skankin' 'round the world* (vol. 1 de 1988) y *Ska... Ska... Skandal!* (Pork Pie, vol. 1 de 1989), aunque ya en 1989 *FBI* alude a «múltiples recopilaciones de ska mundial actual»¹⁰⁰, anhelando la participación de alguna banda española en dichas

⁹⁶ Las menciones a estos festivales en fanzines anteriores a 1992 incluyen el afamado Festival Internacional de Ska de Londres (*FBI* n^{os} 1-2, 5 y 7; *SB* n^o 1); el Skankin' 'Round the X-mas Tree en Übach-Palenberg, Alemania (*FBI* n^o 3); el Sydney Ska Festival (*FBI* n^o 5); el Festival de Ska en Burdeos (*FBI* n^o 9); el Merry SKA-mas en Sheffield (*JB* n^o 2); el Stuttgart Ska Festival (*FBI* n^o 9; *MAD* n^o 2); o el Reggae Japansplash en Nagoya (*FBI* n^o 10).

⁹⁷ En *FBI* fueron comunes este tipo de artículos; los primeros se referían a la escena italiana (*FBI* n^o 1), la estadounidense (*FBI* n^o 6) y la australiana (*FBI* n^o 8).

⁹⁸ Por ejemplo, las fiestas de presentación de fanzines o publicaciones discográficas, donde podían actuar grupos en directo; o eventos más ambiciosos como el 1^{er} Latin Reggae Festival, en la sala Zeleste, donde actuaron Dr. Calypso, Jah Macetas, Potato y Mango Bongo (reseñas de este último en *OJ* 1, 1991; y *FBI* 10, 1991).

⁹⁹ *FBI* n^o 3, p. 2.

¹⁰⁰ *FBI* n^o 2, p. 10.



La discografía skatalítica española fue inaugurada con la publicación del recopilatorio *Latin Ska Fiesta* por el sello barcelonés Sock It

publicaciones. En 1990 nació en España un sello dedicado al ska, por iniciativa del equipo responsable de *FBI*: Sock It Records, cuyos primeros lanzamientos consistieron en recopilatorios destinados a dar a conocer bandas de ska local: *Latin Ska Fiesta* (1990) y *Latin Ska Fever* (1991)¹⁰¹.

La incipiente situación del mercado discográfico de creación local en torno al ska no impidió que la internacionalidad del género se dejara notar en otro ámbito: el del concierto en vivo. La circulación transnacional de intérpretes dedicados al ska o al reggae ya era común, y en estos primeros años *FBI* daba cuenta de las visitas a España de diversos artistas de destacado

reconocimiento internacional, como Bad Manners, Maroon Town, Desmond Dekker y Laurel Aitken¹⁰².

La escena del ska en España se fue afianzando poco a poco durante la primera mitad de los 90. Por entonces se encontraban en activo diversas sociedades interesadas en ska o manifestaciones relacionadas, como la Donostia Rude Boy Society, el Jamaican Music Fan Club (Bilbao), el Rude Cat's Klub (Madrid), el Klub Skatalítico Vallecano (Madrid), o la Ska Brothers Society (Sabadell). Es significativa además la inclusión del ska entre los intereses principales de las comunidades *skin* locales, destacando en este sentido los colectivos SHARP (véase capítulo 3.2). El número de bandas creció, si no drásticamente, sí lo necesario para empezar a considerar la existencia de una escena especializada visible; en cualquier caso, *FBI* ya proclamaba en 1990 que dicho año «será recordado como el de la explosión skatalítica en la Península Ibérica (también en las islas)»¹⁰³. Dr. Calypso y Malarians (ex-Guaqui Taneke) continuaban en activo, llegando a convertirse en las principales referencias estatales del género; a ellos se sumaron otras bandas de renombre como Little Feet & His Goldfingers, Skarabajos, Komando Moriles, Discípulos de Otilia, Mount Zion, Ska-p o La Thorpe Brass.

En respuesta a las necesidades discográficas de tales bandas, se fue fraguando un primer núcleo de sellos locales dedicados al ska: Al·leluia, Capitá Swing, Colour Songs y Plastic Disc fueron los más destacados; es también notable la actividad de distribuidoras como Valencia Ska Productions. Por otro lado, algunos comercios de discos empezaron a apostar por los sonidos de origen jamaicano; tal es el caso de las tiendas Record Shack (Barcelona), Rasta Shop (Bilbao), Negril (Valencia), o Beltza

¹⁰¹ Una breve historia del sello Sock It se encuentra en Gallart: «Sock It Records...», [s/f].

¹⁰² Véase por ejemplo *FBI* n^{os} 1 y 3-7. A partir de 1991 las reseñas de actuaciones de intérpretes extranjeros abundan en el repertorio de fanzines.

¹⁰³ *FBI* n^o 7, 1990, p. 17.

Records (Donostia). Ciertos bares y locales de conciertos se fueron sumando a esta preferencia. Las fiestas temáticas eran cada vez más comunes, y empezaban a organizarse eventos de mayor calibre, como la Acampada Skatalítico-Reggae en Sabadell (1991), o los festivales anuales Reggus y U-Zona Reggae (Tarragona y Barcelona, respectivamente), que significarán el comienzo de una tradición festivalera con sobrada cabida para la música ska. Respecto a los canales de información, el fanzine continuó siendo un medio dominante mientras Internet comenzaba a adentrarse en la cultura, aún de forma discreta. Ante la escasa atención dedicada por los medios de masas hacia los ritmos jamaicanos, algunas radios libres y comunitarias apostaron por la emisión de programas especializados, tales como *Un Ritmo Legendario* (Valencia), *Frenoskático* (Madrid), *Onda Jamaicana* (Valencia), *Sound System FM* (Barcelona) o *L'Illa del Tresor* (Barcelona).

Con un cultivo del ska cada vez más sólido, España empezaba a integrarse en el panorama mundial. Eran ya frecuentes las visitas de intérpretes extranjeros, tanto europeos como estadounidenses. Por otro lado, la creciente presencia del ska en países de habla hispana provocó un nuevo interés por el ska en castellano, reflejado en el recopilatorio *100% Latin Ska* publicado por la estadounidense Moon Ska en 1995, donde algunas bandas españolas comparten espacio con intérpretes de otras partes del mundo (véase cap. 5).

En la colección de fanzines consultados se evidencia un apogeo de la escena desde 1997 hasta recién empezado el siglo XXI. La actividad «fanzinera» alcanzó una situación estable y rica tanto en el número de documentos como en su regularidad y contenido, y gracias a ello disponemos de mucha información acerca de estos años. Algunos de los fanzines incluyen revisiones de escenas locales a nivel provincial o estatal, destacando en este aspecto el volumen monográfico *Historia del ska ibérico* (nº 0 de *Don Drummond's Spirit*, 1998). No obstante, ésta será la última etapa floreciente del fanzine, pues coincide con los años de normalización de Internet, que terminará por asumir las funciones desempeñadas hasta entonces por la prensa marginal.

El número de entidades especializadas es una muestra del crecimiento que la cultura del ska había alcanzado ya en España, con sellos como Brixton, Liquidator y Ska Town, promotoras como Abdeneggus Reggae Shack y Super Ska Shooter, o distribuidoras como Rude Productions. La difusión radiofónica del ska creció de forma considerable, y a los colectivos mencionados más arriba se sumaron otros como la Delicias Crew (Zaragoza), la Free Rude Association (Zaragoza), la Asociación Cultural Reggae (Ciudad Real) o la Associació de Llunàtics i Amics de l'Ska (Barcelona). A su vez, algunos comercios dedicaron un interés duradero por la música jamaicana, como es el caso de las tiendas Daily Records (Barcelona), Brixton Denda (Getxo) o La Caverna (Madrid); este interés también se observa en bares y salas de conciertos como la sala Zeleste (Barcelona), el Café Antzokia (Bilbao), o el Studio One Bar (Tarragona) la sala Sol (Madrid).

La aparición de nuevas bandas había adquirido un ritmo estable, y en estos años surgieron nombres como la Amusic Skazz Band, Skalariak, Skaparrapid, la Gran Orquesta Republicana, Skarlatines, Los Calaveras, Moonrakers, Skatobeat, Starlites, Skaks, Aggronauts, La Jeta Band, Lord Kaya & The Kukumackasticks o Superagente

86. Además, se llevaron a cabo importantes colaboraciones entre artistas locales y extranjeros, que darían fruto en conciertos en vivo así como en la producción discográfica; entre ellas podemos citar la asociación entre Laurel Aitken y los madrileños Skarlatines, o entre la que fuera cantante de Malarians Begoña Bang Matu y la banda italiana Ramiccia. España era ya un destino frecuente en las numerosas giras de artistas internacionales; entre ellas se cuenta el Ska Splash Tour (con Laurel Aitken, NY Ska Jazz Ensemble y Scofflaws), la New York Ska Mob (Stubborn Allstars, Skinnerbox y Rocker T), y las de intérpretes como Dr. Ring Ding (Alemania), Skatalites (Jamaica), Toasters (Nueva York), Mr. Review (Holanda) o Slackers (Nueva York), citando tan solo algunos de los más conocidos internacionalmente.

Estos años fueron testigos de un aluvión de festivales y eventos dedicados al ska o géneros relacionados. En 1997 ya se registran actividades en Cataluña (donde abundaban las «firas ska» y las fiestas de presentación de *FBI*), País Vasco, Asturias y Valencia. En 1998 se celebró la primera edición del Dr. Martens International Ska Festival, que entre los eventos periódicos dedicados al ska fue quizá el de mayor calado y popularidad en España. Aparte de los ya mencionados Reggus y U-Zona, otros festivales gozaron también de una periodicidad anual (evidenciando el éxito cosechado en cada primera edición), como las Firas Ska de Tárrega, el Finos Reggae (Lérida), el Reggaestival de Barcelona, el Granada Ska, o los vizcaínos Txapel Reggae (Armintza) y Festival Ska-Reggae de Romo (Getxo). Otros eventos de relevancia incluyen el concurso Open Ska Red Stripe (Barcelona, 2000 y 2001) y la Universitat d'Ska (Ripollet, 2001).

Durante los últimos años del siglo también se puede detectar un punto álgido en la presencia del ska dentro de la cultura dominante y el conocimiento público. La ascensión de Ska-p a la fama fue acompañada de un período en que el ska estuvo «de moda» y, aunque los medios de masas nunca dedicaron un interés palpable por esta música, se registran pequeños logros en el esfuerzo por darla a conocer al público mediante la participación de bandas especializadas en el cine y la televisión locales (véase cap. 3.4).

Respecto a la última década, perteneciente ya al siglo XXI, el estudio de la escena del ska en España adquiere nuevas exigencias y procedimientos de investigación. Por un lado, la inmediatez temporal implica la consideración de un período que aún no ha finalizado, pues la situación en los primeros años de la década de 2000 no presenta diferencias decisivas con la actual, al menos tras un primer examen. El fanzine ha abandonado su puesto como una de las principales vías comunicativas para dar paso definitivo a Internet, donde disponemos de información abundante, rápida y constantemente actualizada, aunque también perecedera. Y, salvando lamentables pérdidas como la de Laurel Aitken en 2005, los protagonistas de anteriores episodios de la escena continúan con vida, aportando un valioso testimonio oral de primera mano.

Con independencia de la situación española, el cambio de siglo sí ha supuesto una fecha significativa para la historia internacional del ska, como se han encargado de apuntar algunos autores. Del *boom* del ska en México y Estados Unidos, citado

repetidamente en escritos referidos a dichas escenas¹⁰⁴, se ha identificado como punto culminante los últimos años previos a 2000, asumiendo un declive a partir de entonces. Aunque no está claro hasta qué punto este mismo esquema se ha repetido en otras escenas, todo apunta a que se ha alcanzado cierta estabilidad en la situación global del ska: ninguna escena parece sobresalir o experimentar un auge, pero tampoco desaparece por completo.

En España, con el paso del tiempo se ha ido solidificando un movimiento de culto hacia la música jamaicana donde el ska comparte espacio con la tradición del reggae, incluyendo miradas hacia el rock steady y el ska clásico, fusiones con el jazz y el mestizaje, y el cultivo del dub y el dancehall, por citar algunos elementos de un movimiento cultural que destaca por su carácter plural. Parece por tanto cada vez más difícil (o inapropiado) distinguir entre una escena del ska independiente a la del reggae o la música jamaicana en general.

En cualquier caso, el cultivo local del ska se mantiene vivo. A las bandas que seguían en activo aún se han ido sumando nuevas incorporaciones, entre ellas los Granadians, Mr. Fly Ska Band, Pepper Pots, Peeping Toms, Aggronauts, Meli & the Xavalins, Starlites o Alamedadosoulna. Algunos de los colectivos y personajes que antaño se encargaron de difundir esta música continúan haciéndolo, mediante la emisión de programas de radio, la gestión de páginas web o la organización de conciertos. Sellos como Brixton o Liquidator, y tiendas como Up Beat y Daily Records han seguido siendo referencias locales de la industria y comercialización especializadas. Las giras de artistas consagrados continúan siendo frecuentes; algunos de ellos visitan España con regularidad desde hace años, como Toots & the Maytals, la NY Ska Jazz Ensemble, los Skatalites o la Tokyo Ska Paradise Orchestra. Los festivales, aunque quizá menos numerosos, han continuado celebrándose en distintas zonas del Estado, habiendo respetado algunos de ellos su periodicidad anual durante un tiempo considerable; un dato bastante revelador si pensamos que el festival es una empresa arriesgada e impracticable si no existe cierto caudal de público interesado.

Como cierre de esta visión panorámica del ska en España, se puede mencionar un dato especialmente significativo para la cultura de música jamaicana en la actualidad. Desde el verano de 2010 el macrofestival Rototom SunSplash (uno de los festivales de música jamaicana más grandes del mundo), celebrado anualmente en Italia desde 1994, tiene lugar en Benicasim (Castellón). La decisión de trasladar este evento a España dice mucho sobre el estatus internacional de esta cultura, y recuerda que el caso español es un objeto de estudio vasto y en constante crecimiento.

¹⁰⁴ Ananco; Zetina: *Del negro al blanco...*, 2000. Hillyard: «My History of American Ska», 2008. Red: *Mexican Ska...*, 2003. Walsh: *Behind the Pale Veil...*, 2002.



3

ESCENA ALTERNATIVA

La situación sociocultural del ska a lo largo de su desarrollo histórico en el ámbito español ha estado definida por su condición de cultura alternativa. La noción de «alternativo» ostenta un significado polifacético y comprende multitud de implicaciones en los campos de la cultura, la industria, la sociedad y la política. Según Peterson y Bennett, dicho concepto se encontraba ya ligado al de «escena» desde el empleo de este último a mediados de siglo en el terreno periodístico, discurso que «ha funcionado como recurso cultural para fans de géneros musicales concretos, capacitándoles para forjar impresiones colectivas de identidad “subterránea” [“underground”] o “alternativa” e identificar su particularidad cultural frente al “mainstream”»¹⁰⁵. Con ánimo de examinar distintas facetas de lo alternativo, aplicables de una forma u otra a la escena skatalítica española, he estructurado el capítulo en las siguientes áreas temáticas:

- La asimilación del ska como manifestación estilística proveniente de la cultura jamaicana. La adopción del ska ha ido casi siempre acompañada por una asimilación de significados, ideologías y datos históricos relativos a la música popular jamaicana y su desarrollo sociopolítico de las últimas décadas. El papel del ska en la historia de Jamaica y su estrecha vinculación con el reggae han provocado que, en países como España, el cultivo de esta música transcurra en paralelo con el culto hacia ciertos valores y prácticas originados en Jamaica y más tarde integrados en la cultura occidental. En este caso, la idea de *alternativo* se corresponde con el alto grado de especialización manifestado por seguidores de esta música, que los sitúa en un terreno apartado de las corrientes principales de afición y del conocimiento público.
- El vínculo del ska con ciertos grupos sociales y con realidades de corte ideológico o político. Durante distintas fases de su historia, el ska ha estado ligado a ciertos sectores social y/o políticamente definidos, como las clases desfavorecidas (clases bajas en Jamaica, juventud de clase obrera en Inglaterra), los colectivos mod y skinhead, o los ambientes de lucha contra el sistema propios del rock o el punk. Esto ha derivado en el uso reivindicativo que caracteriza a algunas vertientes del ska, ha influido en la recepción de esta música en distintos contextos, ha motivado un interés hacia ella por parte de los grupos mencionados, y en general ha definido su imagen a ojos del gran público. El sentido que doy aquí al término *alternativo*

¹⁰⁵ «This journalistic discourse [...] has functioned as a cultural resource for fans of particular musical genres, enabling them to forge collective expressions of “underground” or “alternative” identity and to identify their cultural distinctiveness from the “mainstream”». Peterson; Bennett: «Introducing Music Scenes», 2004, p. 2.

alude al empleo del ska como expresión propia de minorías sociales que se encuentran en relación de conflicto o incluso rechazo hacia las culturas mayoritarias y la ideología dominante.

- La formación de una industria al servicio del ska constituida por el empleo de recursos alternativos para su producción, difusión y consumo. Entre ellos se cuenta la aparición de pequeños colectivos y empresas especializadas, así como la utilización de fanzines y otros canales de información. El origen de este tipo de recursos se encuentra en la falta de atención que los medios de masas y empresas de gran alcance han dedicado a esta música en España; de ahí su denominación de *alternativos*.

A estos tres apartados se añade uno donde he explorado la situación del ska con respecto a la cultura dominante o *mainstream*.

3.1 El ska como integrante de la cultura jamaicana

Llevé a mi chica a viajar por el mundo,
quería promover mi sonido nacional,
cuando llegué a Nueva York y empecé a hacer Ska
tendríais que oír a las chicas yankis decir: «danos Ska jamaicano».

Tú prefieres bailar mi Ska nacional,
es muy emotivo, no tan convencional,
este es el nuevo sonido que se oye por ahí;
búscate una chica y baila este ska nacional.

Este es el primer sonido nacional de Jamaica
del que todo hombre debería estar muy orgulloso;
1964, aquí en la cima del mundo,
con un nuevo sonido que llaman Ska jamaicano.

Este es el primer sonido nacional de Jamaica
y este sonido va a sonar sin parar;
intentan llegar a la luna, pero muy pronto,
cuando lleguen a la luna, verán el Ska en la cima de la luna¹⁰⁶.

El pasado histórico del ska como música eminentemente jamaicana ha repercutido de forma decisiva en las siguientes fases de su historia, correspondientes a contextos distintos al jamaicano. El persistente vínculo con Jamaica impreso en esta música se manifiesta en los usos, discursos y significados que se han otorgado al ska en todo el mundo, España inclusive.

El lugar que ocupa el ska en la cultura jamaicana se encuentra extensamente documentado en los estudios relativos a la música popular y la cultura sociopolítica de la isla caribeña. En la música jamaicana de la segunda mitad del siglo XX se pueden discernir diversas áreas estilísticas, esquematizadas en la Figura C. Transcurriendo paralelamente al desarrollo de las músicas tradicionales y del mento¹⁰⁷, se detecta a partir de los últimos años de la década de 1950 el comienzo de una línea estilística que ha adoptado la denominación genérica de *reggae*. Esta área estilística y cultural se aprecia en forma de evolución lineal que comprende alternativamente distintos estilos musicales; el ska inaugura dicho proceso evolutivo para ser relevado, en la segunda mitad de los sesenta, por el rock steady y poco después por el reggae propiamente dicho. En años sucesivos surgieron distintas variantes derivadas de esta música (dub, roots reggae, dancehall, ragga), pero el término *reggae* prevalece desde entonces como

¹⁰⁶ «I took my girl for a trip around the world, / I wanted to promote my national sound, / then when I reached New York and I started to Ska / you should hear the yankee girls saying: “give us Jamaica Ska”. / You prefer you beat to my national ska, / is quite emotional, not so conventional, / this is the brand new sound that is going around; / you just get yourself a girl and do this national ska. / This is Jamaica’s first national sound / that every man should be very proud of; / 1964, here on top of the world, / with a brand new sound they call Jamaica Ska. / This is Jamaica’s first national sound / and this sound is going round and round; / they’ re trying to reach the moon, but very soon, / when they do reach the moon, they will see Ska on the top of the moon». Prince Buster: «Everybody ska», 1964.

¹⁰⁷ Género popular jamaicano originado en el siglo XIX a partir de una fusión de tradiciones europeas y africanas. Para más información véase Garnice: «What is Mento Music?», 2011.

el aglutinador de todos ellos, incluyendo a los que precedieron a la acuñación de esta palabra: el ska y el rock steady¹⁰⁸.

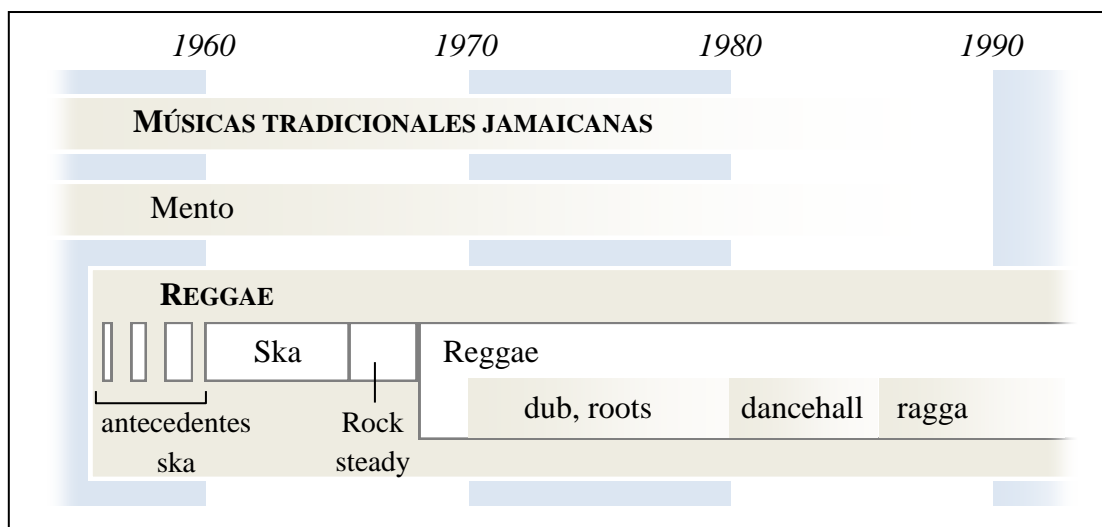


Figura C — Familias de música popular jamaicana desde mediados del siglo XX

La familia del reggae se ha integrado en la cultura occidental de las últimas décadas como la contribución jamaicana por excelencia al desarrollo de la música popular internacional, y ha sido además responsable de la inserción de ciertos componentes de la cultura jamaicana en diversos contextos ideológicos y sociales a través del mundo. Aparte de su relevancia como transmisores de la cultura jamaicana en el mundo, se ha de tener en cuenta el papel que estas expresiones desempeñaron en la industria y la sociedad de la misma Jamaica. La importancia del ska y los estilos subsiguientes en la cultura jamaicana se hace patente incluso en el ámbito político, debido al uso que han hecho de estas músicas los dirigentes de los dos partidos jamaicanos en el poder durante las últimas décadas, el Partido Laborista de Jamaica (Jamaica Labour Party, JLP) y el Partido Nacional del Pueblo (People's National Party, PNP)¹⁰⁹.

Por su parte, los orígenes del ska coinciden con un momento crítico en la historia política del país, que se encontraba en el período final de su proceso de independencia

¹⁰⁸ Esta visión sobre la evolución de la familia del reggae es compartida en todos los estudios que tratan de la música popular jamaicana, pudiendo presentar discrepancias tan sólo en datos menores, tales como las fechas exactas de inicio de cada estilo o la denominación concreta de cada familia.

¹⁰⁹ Ambos partidos se han ido alternando en el gobierno desde 1962. Edward Seaga, líder del JLP desde 1974, fue durante los años sesenta Ministro de Cultura y promotor musical, así como dueño de la discográfica WIRL (*West Indies Records Limited*); Seaga favoreció el desarrollo del ska por artistas locales y facilitó su consideración como música nacional, llevando a cabo la promoción de esta música en Estados Unidos. Más tarde Michael Manley, presidente del PNP, advirtió la relevancia social de la simbología rastafari y el reggae, y los empleó como instrumento de reclamo en sus campañas (véase Martin: «Reggae et politique», en *Aux sources du reggae...*, 1995, cap. VII, p. 131-144); Manley fue además consciente de la importancia de la difusión internacional del reggae, como se deriva de sus comentarios en Davis; Simon: *Reggae international*, 1982, introducción, p. 11-13.

(conseguida plenamente en 1962), con la consiguiente búsqueda de una identidad nacional propia. Así, al deseo de liberación de la dominación política inglesa se sumó la necesidad de huir de la dominación cultural norteamericana, encarnada musicalmente por el rhythm and blues, el género foráneo de mayor éxito en la isla durante los años cincuenta¹¹⁰. De hecho, aunque el ska fue originado a partir de las interpretaciones jamaicanas de rhythm and blues, más tarde productores como Prince Buster añadieron a la música otros elementos, característicos de la cultura jamaicana, para buscar un distanciamiento mayor con la estadounidense¹¹¹.

En cualquier caso, el ska se originó como una derivación local del rhythm and blues, constituyendo el inicio de una industria discográfica autóctona hasta entonces inexistente. Esta música fue pronto identificada como el producto cultural representativo de Jamaica, quedando de este modo indisolublemente asociada a su identidad nacional. En dicho proceso convergen además otros elementos de índole social y cultural, entre ellos el movimiento migratorio de buena parte de la población rural a las ciudades, el surgimiento de un nuevo tipo de empresario en el ámbito musical urbano, y el desarrollo de la práctica colectiva de consumo musical consistente en la escucha y baile en torno a discotecas móviles (*sound systems*)¹¹².

La función de representatividad del pueblo jamaicano fue heredada por el reggae a finales de los años sesenta. Antes de ello, el ska había constituido la primera carta de presentación de la cultura musical jamaicana ante el resto del mundo, en un primer proceso de asimilación que se produjo de forma heterogénea y en gran medida tamizada por la situación cultural de cada país.

¹¹⁰ Walsh: *Behind the Pale Veil...*, 2002, p. 14-15. Véase también Witmer: «‘Local’ and ‘Foreign’...», 1987.

¹¹¹ Véase Thompson: *Reggae & Caribbean Music*, 2002, p. 260. También Bradley: *Bass Culture...*, 2001, p. xv, donde el mismo Prince Buster comentó la importancia de recuperar las expresiones jamaicanas frente a la colonización cultural estadounidense.

¹¹² Todos estos hechos han sido estudiados y profusamente documentados en las publicaciones mencionadas en el apartado 1.2.a.

a) *Asimilación internacional de la cultura jamaicana en los años sesenta*

La divulgación del ska más allá de las fronteras jamaicanas estuvo fuertemente condicionada por la gran diferencia entre el contexto musical y cultural de su país de origen y el de aquellos en donde esta música logró alcanzar cierta repercusión. El ska había ocupado un lugar central en la industria musical jamaicana, constituyéndose como el producto principal autóctono del mercado discográfico local hasta ser relevado por el reggae. Antes del ska, los estilos de mayor difusión en los principales medios de ámbito urbano de Jamaica (la escucha colectiva de grabaciones en disco o radio, y las orquestas de baile) eran el jazz y el rhythm and blues, predominantemente norteamericanos¹¹³. En contraste, dentro del contexto europeo los antecedentes eran muy distintos: aunque el jazz y el rhythm and blues ocupaban una parte importante del repertorio discográfico, a principios de los años sesenta habían cedido ante el empuje de otros tipos de música, como el rock & roll y la canción melódica. A mediados de la década irrumpió el beat, promoviendo nuevas actitudes en la creación, interpretación y consumo de la música. La familia estilística del beat se sumó a las tendencias aún vigentes y, como resultado, el panorama musical europeo de los sesenta se caracterizó por albergar una importante multiplicidad de estilos, agrupados a grandes rasgos en diversas tendencias generales contrastantes: la música «rítmica» frente a la canción melódica, el jazz y la música «culta» frente a la música «ligera», la ideología de las nuevas generaciones jóvenes (incluyendo el poderoso fenómeno de la cultura «ye-yé») frente a la tradición anterior.

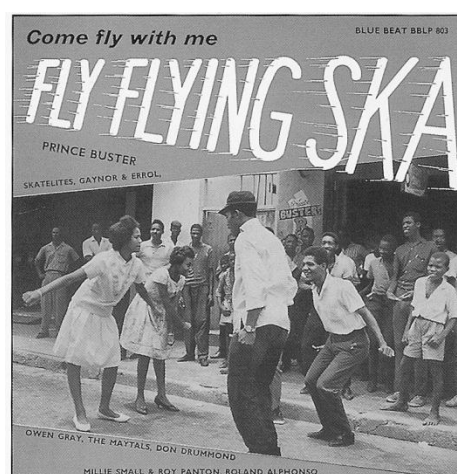
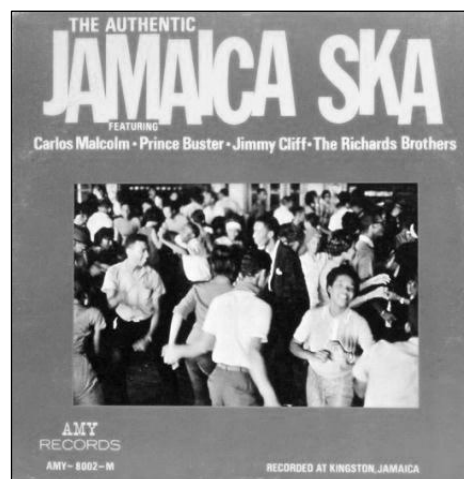
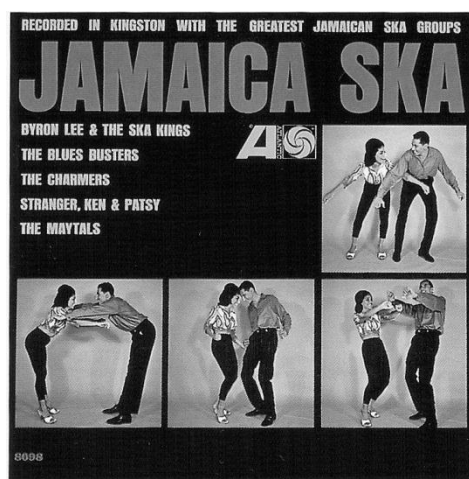
Cuando el ska penetró en este contexto, hubo de ajustarse al área más receptiva para este género, concretamente la música de baile, adaptándose a la ideología correspondiente y heredando significados y costumbres propias de la misma. Esto provocó una serie de transformaciones respecto al estilo original, dando lugar a un tipo de música cuya imagen e importancia a nivel sociocultural, así como su aspecto sonoro, fueron muy distintos a los que tenía en Jamaica. A su vez, todo el sentimiento de propiedad o pertenencia que el ska hubiese tenido en su isla de origen se perdió de manera inevitable al ser acogido como música foránea en lugares donde no existía una presencia del pueblo jamaicano.

La presencia del ska en países distintos a Jamaica e Inglaterra durante los años sesenta aún está poco explorada, pero en aquellas manifestaciones de esta música que se han documentado en diversas zonas del mundo, incluida España, se pueden discernir dos aspectos recurrentes: su vinculación con Jamaica, y su inclusión en el terreno de los bailes de moda. Ambas características se observan ya en la promoción estadounidense del ska organizada por Seaga en 1964. El evento central de esta promoción fue el concierto de presentación del ska en la Feria Mundial de Nueva York el 12 de agosto de 1964, donde participaron los artistas vocales Millie Small, Jimmy Cliff y The Blues Busters, con Byron Lee & the Dragonaires como orquesta acompañante¹¹⁴. Otras

¹¹³ El lugar que ocupó la música popular euro-norteamericana en la cultura jamaicana de la época está documentado en el artículo de Witmer: «'Local' and 'Foreign'...», 1987.

¹¹⁴ Véase la noticia aparecida en el *Morning Telegraph*: «'Ska' Debut Set for Fair...», 1964. Sobre la participación jamaicana en la Feria Mundial y empresas relacionadas véanse, entre otros: Bradley: *Bass*

estrategias para difundir esta música fueron la publicación de discografía¹¹⁵ y la emisión del documental televisivo *This is ska*¹¹⁶. En este tipo de iniciativas, que se dieron no solo en Estados Unidos sino también en Inglaterra y otros países, el ska aparece como un tipo de baile con pasos predefinidos, a menudo ilustrados en las fundas de los LPs; el documental recién citado constituye un valioso documento en este sentido pues en él se explican con detalle estos pasos. Es también característico el énfasis en la denominación de origen, mediante el empleo de adjetivos como «real», «auténtico» u «original» para referirse a las grabaciones jamaicanas de esta música.



1964 fue testigo de un aluvión de publicaciones destinadas a promocionar el ska. Las aquí ilustradas son recopilaciones estadounidenses e inglesas de artistas jamaicanos, entre ellos Byron Lee, The Maytals, Prince Buster, Jimmy Cliff o Laurel y Bobby Aitken

Culture..., 2001, p. 133-138. Katz: *Solid Foundation...*, 2004, p. 57. Augustyn: *Ska: An Oral History*, 2010, p. 39-40.

¹¹⁵ Por ejemplo: VV. AA.: *Jamaica Ska*, 1964. VV. AA.: *The Real Jamaica Ska*, 1964. VV. AA.: *The Authentic Jamaica Ska*, 1964. Bobby Jay and the Hawks: *The Ska...*, 1964. Mango Jones and his Orchestra, The Harry Ballu Singers: *The Ska*, 1964. VV. AA.: *Fly flying ska*, 1964. VV. AA.: *The original cool Jamaican Ska*, 1964.

¹¹⁶ Island Visual Arts, subsidiaria de Island Records, recuperó en 1989 el documental y lo publicó en vídeo (véase *This is Ska* (VHS), 1989).

La idea que se quería transmitir en el seno de esta promoción del ska como baile de moda se encuentra bien definida en la letra de la canción «Jamaica ska»¹¹⁷, popularizada por Byron Lee y su orquesta:

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

El caso estadounidense es importante para entender la situación del ska en España durante las mismas fechas pues, además de presentar similitudes, una de las primeras vías para la promoción local de este género fue precisamente la importación de publicaciones discográficas norteamericanas destinadas al mismo fin. Ya he mencionado en el cap. 2.1 algunas de estas publicaciones¹¹⁸, así como su ineficacia en una posible difusión temprana del ska en el país. Es destacable la reseña del LP *Siempre Arthur Murray* aparecida en *Discóbolo*, donde se revelan las posibles diferencias entre los bailes que estaban de moda en cada uno de los continentes separados por el Atlántico: «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»¹¹⁹.

Salvando estas divergencias, toda presencia del ska en la España de los sesenta estuvo sujeta a un tratamiento similar al que se dio a esta música en Estados Unidos: fue identificada siempre como uno de los muchos bailes de moda que estuvieron en boga durante buena parte de la década. Resulta interesante que el intento más precoz de divulgar el ska en España fuese a través de dos canciones compuestas e interpretadas por artistas locales, Rodrigo Martínez Sáez y Los Blues de España, en un vinilo donde ambas compartían espacio con otras dos canciones de yenka¹²⁰. Pese a lo infructuoso de este primer intento, es digna de mención la similitud que guarda la letra de «Ska jamaíquino» hacia la idea promovida en Estados Unidos:

○
1

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...
---	--

¹¹⁷ VV. AA.: *Jamaica Ska*, 1964.

¹¹⁸ [Prince Buster]: *Auténtico Jamaica Ska*, 1964. Mango Jones y su Orquesta: *The Ska*, 1965. Victor Gerard y The Hip City Five: *Siempre Arthur Murray*, 1965.

¹¹⁹ DI nº 75, 1965, p. 15.

¹²⁰ Los Blues de España: *Lecciones de Ska y de Yenka*, 1964.

Es preciso comprender la importancia que tuvo el fenómeno de los bailes de moda en la cultura española del momento. Durante los primeros años de la década había comenzado a florecer una cultura juvenil en que la música ligera ocupaba un lugar central, y que se desarrollaría de forma simultánea a la revolución del beat. Inundó la forma de pensar de las nuevas generaciones dentro y fuera de Europa, y en España y Francia se identificó con el término *ye-yé*. Una actitud característica del joven *ye-yé* consistía en la absorción instantánea de todo nuevo tipo de baile disponible en el mercado. Se impuso de este modo la necesidad de estar al día en materia de bailes y tendencias, de conocer la última canción de éxito en el extranjero o el intérprete de mayor popularidad internacional¹²¹.

Inglaterra fue uno de los países de referencia fundamentales en la caza de nuevas tendencias; es además bien conocida su centralidad en la creación y difusión del beat, con Liverpool como sede fundamental del movimiento. El ska podría haber penetrado en España a través de publicaciones inglesas de música jamaicana, pero no tenemos constancia de la importación de dichas publicaciones durante esas fechas. Es un dato desafortunado si tenemos en cuenta que, en Londres, quien estaba dando a conocer el ska era la propia población jamaicana emigrada¹²², y el mercado discográfico ofrecía material de origen jamaicano a través de sellos como Island (fundado en Jamaica pero trasladado a Londres en 1962) o Blue Beat. Existía por tanto en Inglaterra una conexión directa con Jamaica que no se observa en el resto de los casos. En el contexto inglés, el único *hit* jamaicano que llegó a tener un alcance internacional fue «My boy lollipop» por Millie Small, nuevamente una iniciativa alejada del planteamiento original del ska en virtud de una mejor acogida por el público occidental. Ya he comentado la facilidad con que esta canción traspasó las fronteras españolas, y la falta de conciencia, en el conocimiento público, de la conexión que podía presentar con el ska. El blue beat, baile que se asoció a ella en último término, tampoco pareció calar de forma significativa en la cultura estatal.

La verdadera popularidad del ska en España habría de llegar por una vía muy distinta a la de Estados Unidos o Inglaterra: vendría de mano de Peppino de Capri con su «Operazione sole»¹²³ desde Italia, país cuyos cantantes melódicos habían ejercido una fuerte influencia en la escena española desde comienzos de la década. La popularidad adquirida por esta canción no ha de sorprendernos, pues Peppino de Capri era por entonces un cantante de gran éxito en España. Además Los de la Torre, responsables de la versión española más popular de «Operación sol», se dedicaban a la música de escucha fácil y orientada a todos los públicos, y los redactores de la revista *Fans* se encargaron de divulgar una imagen divertida y desenfadada del ska ante los ojos de la juventud. Si a esto añadimos la fuerza que comenzaba a tener en la industria

¹²¹ En las revistas consultadas de música joven (*Discóbolo*, *Fonorama* y *Fans*) es patente la tendencia a proveer este tipo de información con puntualidad.

¹²² Unos 150.000 jamaicanos habían migrado a Inglaterra entre 1955 y 1962 (información detallada sobre los movimientos migratorios del pueblo jamaicano se puede encontrar en Martin: *Aux sources du reggae...*, 1995, p. 53-65).

¹²³ Ed. española: Peppino di Capri: *Operación Sol*, 1966.

musical española la idea de la «canción del verano», encontramos en «Operación sol» la candidata perfecta para dicho título; no hay más que echar un vistazo a su letra¹²⁴:

○
8

Ha llegado
este ritmo jamaicano,
lejano;
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;
y la gente lo llama ska,
en la orilla del mar,
es más fácil de comprender
si el sol quemando está.

Estrillo:

En la playa ska ska ska ska «skálido» el sol (x3)

La moda generada por «Operación sol» conserva la vinculación del ska con su país de origen, aunque retratando una Jamaica paradisíaca, completamente despolitizada y banal. Su consideración como baile de moda trivial minaba por completo la importancia que esta música había tenido en la cultura jamaicana, así como su significación sociopolítica. El producto resultante es bien distinto de las interpretaciones jamaicanas, tanto en el aspecto sonoro (véase cap. 4.1.c) como en la temática de los textos, dedicados a incidir en la novedad de la moda de baile o a presentar una Jamaica idealizada con atributos de paraje veraniego y soleado. Se trata de algo irónico considerando que el país caribeño comenzaba a enfrentarse a graves problemas en el terreno sociopolítico, con su correspondiente transformación en el musical, derivando hacia el rock steady y el reggae. La divulgación internacional de este último despertó una conciencia de la situación sociocultural jamaicana nunca antes observada en la cultura occidental, motivando una apropiación de la cultura isleña completamente distinta a la que hemos registrado durante los años sesenta.

¹²⁴ Adaptación española según la versión de Los de la Torre, 1966. Es fiel a la letra de la composición original por Faiella y Cenci: «*Da lontano, questo ballo jamaicano / lontano / è arrivato da una terra cotta dal sole / bruciata. / Li la gente lo chiama ska / qui nessuno lo sa / prima o poi ci conquisterà / certo... se provi... con me. / Capirai lo ska ska ska ska scaldati un po'.* [x3] / *Sotto il sole, si può fare ciò che si vuole / col sole. / Ti distendi / e sull'onde sali e discendi / t'arrendi. / Questo ballo si chiama ska / sulla riva del mar / è più facile da imparare / quando... l'estate... verrà. / [Estrillo...]*».

b) *Apropiación de la cultura jamaicana tras la difusión del reggae*

Hacia 1966, Jamaica atravesaba una situación difícil debido al descontento y el desencanto que comenzaba a suceder al optimismo inicial tras la obtención de independencia cuatro años antes. La preocupación social se concentraba en la problemática protagonizada por los *rude boys*, jóvenes de raza negra y clase baja que con frecuencia se enzarzaban en duros enfrentamientos con las autoridades locales¹²⁵. La tendencia musical imperante en el entorno urbano, hasta entonces el ska, comenzó a experimentar una transformación en el aspecto interpretativo, así como en la temática de los textos, cada vez más orientados a la protesta social y a relatar el modo de vida del rude boy, que adoptó como propias estas expresiones musicales. A finales de la década una nueva evolución, que desembocó en el reggae, aportó nuevos matices y significados a esta música, implicándose por completo en la situación sociopolítica y fundiéndose al mismo tiempo con la ideología de la religión rastafari. El reggae se convirtió en un vehículo de transmisión de todos estos aspectos tanto dentro como fuera de la isla, descubriendo a la cultura occidental una faceta anteriormente desconocida de la antaño imaginada y paradisíaca Jamaica. Acerca del impacto provocado por el reggae en la imagen de Jamaica a través del mundo, son especialmente reveladoras las palabras escritas por Martin hacia 1980:

He aquí otro aspecto singular del reggae: a partir de la música ha nacido, a ojos de muchos, un país hasta entonces inexistente. [...] En la actualidad, Jamaica se ha convertido ante todo en el país del reggae, y así se ha transformado su sello de marca sin que las autoridades gubernamentales estén presentes para gran cosa (más bien habrían frenado el movimiento al principio, antes de que el fenómeno se tornase irresistible y, en suma, proveedor de divisas), la isla se percibe a través del estrecho campo del reggae simbólico, y por tanto considerablemente deformada¹²⁶.

La afirmación de Martin es tanto más interesante por explicar cómo el reggae, pese al logro de haber redescubierto Jamaica al mundo a través de la difusión de aspectos de importancia sociocultural, también había sido responsable de la transmisión de una imagen parcial o distorsionada, por ser portador de una serie de «signos» que quedaron indisolublemente ligados a Jamaica en la mentalidad internacional: el rastafarismo, la simbología de los colores rojo, oro y verde, las rastas, la marihuana. Esta es «en resumidas cuentas la Jamaica que para muchos nació con esta música»¹²⁷.

¹²⁵ En su artículo «Rudie, Oh Rudie!» de 1967, White aportó una de las primeras descripciones del perfil del rude boy, así como su repercusión en la política del momento.

¹²⁶ «*C'est là un autre aspect singulier du reggae: à partir de la musique est né, aux yeux d'un grand nombre, un pays jusqu'alors inexistant. [...] Aujourd'hui, la Jamaïque est devenue avant toute autre chose le pays du reggae et, son image de marque s'étant ainsi transformée sans que les autorités gouvernementales y soient pour grand-chose (elles auraient plutôt freiné le mouvement au départ avant que le phénomène ne devienne irrésistible et fournisseur, somme toute, de devises), l'île est perçue à travers le champ étroit des symboliques reggae, donc considérablement déformée*». Martin: *Aux sources du reggae...*, 1995, p. 22-23.

¹²⁷ «*la Jamaïque enfin qui, pour beaucoup, est née avec cette musique*». Martin: *op cit.*, p. 21.

Con este telón de fondo resurgió de las cenizas el ska, a finales de los años 70, por iniciativa de las bandas de la 2Tone. Es importante notar que el factor de representatividad de la cultura jamaicana que el ska había ostentado durante los años sesenta se encontraba ahora considerablemente mermado, primero porque esta función ya estaba siendo desempeñada por el reggae, y en segundo lugar por su estrecho vínculo con la situación sociopolítica británica. Aunque algunas de estas bandas, como The Specials y The Beat, incluían a músicos jamaicanos (una integración de etnias blanca y negra con intención antirracista), sus miras se dirigieron hacia Jamaica únicamente para recuperar material sonoro; todo contenido social reflejado en sus textos remitía a cuestiones del contexto inglés. Ni siquiera en este aspecto había una homogeneidad completa: mientras The Specials y The Beat tejían letras de denuncia social, Bad Manners y Madness promovieron un tipo de ska festivo y desprovisto de cualquier significado profundo. La distintiva «jamaicanidad» del ska primigenio comenzaba a tambalearse.

En cualquier caso, los periodistas que informaron sobre el ska en las revistas de música españolas del momento parecían tener mayor conocimiento sobre el pasado jamaicano de esta música que sus propios antecesores de las publicaciones análogas de los años 60¹²⁸; y también estaban al tanto de las motivaciones que habían llevado a su recuperación en Inglaterra. Autores como Manrique, Elias Igartua y Ordovás¹²⁹ informaron correctamente sobre los componentes ideológicos ligados al ska de la 2Tone, el contexto sociopolítico en que se desarrolló la nueva manifestación del género, y su vinculación histórica con Jamaica y con el reggae. Por otro lado, es inexistente cualquier tipo de información sobre el ska cultivado en España durante la primera época, lo que demuestra una completa falta de conexión en la escena española entre la primera y la segunda ola del ska.

Conscientes o no del pasado jamaicano de esta música, las canciones ska grabadas por grupos españoles durante los años ochenta no suelen presentar en sus textos alusiones a Jamaica; simplemente se ajustan a los temas habituales en el repertorio de cada grupo en cuestión. El ska español de los ochenta se revela pues como un ritmo reconocible al oído pero sin significaciones extramusicales características. No obstante, es notable el caso de la canción «Arraultz bat pinu batean» por el grupo vasco Hertzainak¹³⁰, que aprovecharon el ritmo del ska para introducir entre sus letras cargadas de crítica social el concepto de «Euskadi Tropical»¹³¹. López Aguirre y

16

¹²⁸ En este punto es difícil resistirse a citar las mordaces palabras de Turrón y Babas cuando afirman, refiriéndose a *Fonorama* y *Fans*, que en la segunda mitad de los sesenta «toda la explosión socio-musical que se expandía desde USA, llegaba aquí mediatizada y ridiculizada por la prensa juvenil» (*De espaldas al kiosco...*, 1996, p. 38). Habría mucho que decir acerca del tipo de información que intentaban transmitir estas publicaciones, aunque en el caso que nos ocupa es cierto que los redactores de las revistas de principios de los ochenta parecen mucho más conscientes —o mejor documentados— acerca de la situación real del ska en el extranjero y su pasado histórico.

¹²⁹ Véanse por ejemplo los artículos: Manrique: «The Specials...», 1980; Elias Igartua: «Specials/The Beat», 1981; Ordovás: «La locura del ska», 1980.

¹³⁰ *Hertzainak*, 1984.

¹³¹ «Y quizás un día / Euskadi será libre y tropical» («*Eta beharbada egunen batean / Euskadi izango da libre ta tropikala*»).

Espinosa comentan lo poderosa que resultó esta idea en el contexto de la ideología antisistema característica del Rock Radical Vasco:

Esta visión de Jamaica como lugar mitológico, como refugio utópico mental, como forma de trascender el nacionalismo sangrante que monopolizaba todas las ideologías, fue recibida con escepticismo por unos y abrazada con pasión por otros. Lo que había comenzado siendo una broma ácrata —transformar Euskadi en una playa tropical, con iguana al pil pil, cocoteros en vez de pinos y una palmera en lugar del árbol de Gernika— adquirió vida propia¹³².

Estamos nuevamente ante una visión idealizada de Jamaica, aunque en esta ocasión forjada con ironía a partir de motivaciones políticas, muy alejada del carácter inocuo y festivo de las canciones del verano. También es destacable que esta idea sirviera de inspiración para la ideología fundacional de Potato, una de las bandas de música jamaicana más veteranas e influyentes del Estado¹³³.

Durante los años noventa, el ska español empezó a entrar en un terreno especializado en que su vinculación con la cultura jamaicana adquiere un significado muy amplio. Las líneas de separación entre el ska, el reggae, el rock steady o el dancehall comenzaron a difuminarse, y cada vez ha sido más frecuente emplear el término de «música jamaicana» o «música de origen jamaicano» para englobar una tendencia o cultura que aúna todos estos estilos a través de intereses comunes. Recordemos que el significado de la palabra *reggae* ha llegado a ampliarse hasta designar al conjunto de estilos jamaicanos desde el ska. Así se observa en el planteamiento de algunos fanzines y festivales, dedicados a la música jamaicana en general y menos al ska o al reggae como estilos aislados; también es destacable la fundación de asociaciones pro reggae - música jamaicana. Por otra parte, la condición de música jamaicana del ska ha sido determinante para su recuperación por parte de mods y skins. Todo esto será ampliado más adelante en el presente capítulo.

Dentro de este planteamiento más integral en el culto hacia la música jamaicana, las connotaciones simbólicas e ideológicas del rastafarismo constituyen tan solo un elemento más en un clima de conciencia hacia la historia sociocultural de Jamaica. Este nuevo grado de inmersión en lo jamaicano conlleva una serie de implicaciones:

- La apropiación de prácticas o elementos propios de la cultura jamaicana. Tanto en España como en el resto de países no anglófonos, en las canciones ska es frecuente la utilización del idioma inglés, sobre todo en las tendencias más próximas al planteamiento original jamaicano. A veces se puede detectar una imitación intencionada del acento propio de los cantantes y DJs jamaicanos, incluyendo la práctica del *toasting* — recitado del DJ por encima de un patrón rítmico. Estos rasgos han sido analizados a través de ejemplos en el capítulo 4.3. Otra práctica jamaicana que se ha adoptado en el contexto español es el empleo del *sound system* como unidad básica de escucha colectiva. Los *sound systems* son grandes equipos

¹³² López Aguirre; Espinosa: *Potato reggae banda*, 1998, p. 9.

¹³³ Véase Bajo: «Pedro “Aianai” Espinosa...», 2010.

de sonido móviles que desempeñaron una función central en la difusión y consumo de música popular en Jamaica desde mediados del siglo. La asimilación de este elemento aporta matices distintivos al empleo de los espacios y el disfrute grupal de la música jamaicana.

- La revalorización de expresiones musicales pasadas. Brown y Phyllipz comentaron que «la longevidad del ska también proviene parcialmente de la fuerte identificación del público con el pasado histórico del ska»¹³⁴. En ciertas vertientes de esta música ha adquirido un lugar importante el culto hacia las primeras expresiones del ska y la realidad que las rodeaba. En los fanzines abundan los artículos destinados a honrar el legado de los artistas jamaicanos pioneros en el desarrollo del estilo. Es frecuente la adopción de imágenes de esta época por parte de bandas y promotores (ej. en la estética de las carátulas y de los carteles promocionales); y también la recuperación de repertorio «clásico» del ska a través del versionado. En una actitud similar, son notables por parte de algunos intérpretes los intentos de imitar el sonido característico del ska original con la mayor fidelidad posible (véase cap. 4.3.d). La mirada puesta en los años sesenta es característica de las corrientes más puristas, ha supuesto un claro aliciente para la apropiación del ska por parte de los mods, y ha avivado las cuestiones de autenticidad que comento más adelante.
- La identificación con el pasado histórico de Jamaica. Entre los seguidores del ska y el reggae se ha manifestado una atracción por la historia de Jamaica, como se puede observar por ejemplo en ciertos artículos de fanzines dedicados a relatar pasajes de la misma. Este interés se ha traducido a veces en una solidarización frente a los duros avatares sufridos por el pueblo jamaicano durante la época de la esclavización, y por extensión un sentimiento de confraternidad hacia el pueblo negro, actitud incluida, por cierto, en los ideales transmitidos por la religión rastafari. Aunque no son frecuentes los ejemplos de ska español que aborden estos temas, se pueden encontrar canciones que reflejan esta idea, como «Los 40 negros» por Skarabajos¹³⁵, una crítica a la explotación del pueblo negro en las plantaciones de algodón; «Nelson» de Malarians¹³⁶, alusiva a la liberación de Mandela y su labor en Sudáfrica; o incluso «Ji Jaga» de La Thorpe Brass¹³⁷ (analizada en el cap. 4.3.c), homenaje a la lucha por la justicia del activista estadounidense Geronimo Ji Jaga.

Procede hacer un comentario mayor acerca de este último punto. Como consecuencia de su identificación con el pueblo afrojamaicano, el ska ha sido incluido, por muchos de sus seguidores, en la categoría de «música negra». Es necesario precisar que en este contexto el adjetivo «negro» carece de connotaciones racistas, y en cambio adquiere un valor positivo por designar un factor de autenticidad asociado a un conjunto de expresiones musicales que gozan de alta estima por parte del público blanco, tales

¹³⁴ «The longevity of the ska also partially stems from the audiences' strong identification with ska's historic past». «The quintessential, definitive article...», 1994, p. 7.

¹³⁵ *Ya Era Hora*, 1992. También en VV. AA.: *Latin Ska Fiesta*, 1990.

¹³⁶ *Guaqui Taneke*, 1991.

¹³⁷ *All things move*, 2001.

como el jazz, el soul o el rap. El ska comparte con estos otros géneros el hecho de haber sido originado por músicos de raza negra, y posteriormente adoptado por blancos, pasando a formar parte de la industria occidental. Las diversas etapas por las que discurre la historia del ska están fuertemente caracterizadas por el color de sus músicos: el ska originario se encontraba dominado por la población negra de Jamaica; la 2Tone británica destacó por la formación «bicolor» de las bandas, integrando músicos de ambas razas; y todo el ska posterior (salvando algunos casos) se encuentra monopolizado por blancos. Este paso «del negro al blanco»¹³⁸ ha generado numerosas discusiones en torno a la autenticidad y la legitimidad de las ramificaciones más recientes del ska. Una de las elaboraciones más completas de esta discusión fue aportada por Walsh en su estudio acerca de la «minstrelización» del ska, fundamentado en un marco ideológico que enfatiza las connotaciones negativas del proceso descrito¹³⁹. En contextos alejados de esta idea, no obstante, se pueden resaltar consecuencias más positivas, como la adopción de actitudes antirracistas en el seno de la solidaridad hacia el pueblo negro, acompañada de una admiración por su música.

Por último, conviene destacar cómo la conciencia hacia el pasado jamaicano del ska ha mantenido vivas las estrechas relaciones, presentes ya en los 60, entre el ska y músicas de origen afroamericano como el soul y el jazz. Esto ha dado lugar a la convivencia entre distintos estilos, caracterizada por la compartición de los espacios de difusión y consumo, y por la elaboración de complejas fusiones y variantes estilísticas (véase cap. 4.3). En último término, el respeto o conciencia hacia las raíces jamaicanas del ska ha permitido su inclusión entre las llamadas «músicas del mundo», y de forma paralela el ska de orientación más «clásica» ha adquirido una pátina de cultura musical especializada o «cultura», frente a otras variantes de esta música más cercanas al pop, el rock urbano o el punk.

¹³⁸ Citando el título del libro de Analco y Zetina (2000), relativo a la asimilación del ska en el contexto mexicano. También es significativo el título del trabajo de Jones: *Black culture, white youth* (1988), referido a la apropiación de la cultura jamaicana por parte de la juventud británica.

¹³⁹ Los sustantivos *minstrelsy* y *minstrelization* se refieren a un fenómeno ampliamente estudiado en la cultura estadounidense, cuyo origen histórico se encuentra en los *minstrel shows*, donde actores blancos divulgaban una versión distorsionada de la cultura negra, con graves consecuencias a nivel social (véase Walsh: *Behind the Pale Veil...*, 2002, p. 51-53). En música popular estos términos se han aplicado a aquellos géneros originados en sociedades negras y posteriormente adoptados por músicos blancos, tales como el rock & roll, el rap, el hip hop, o como en este caso el ska.

3.2 Vinculaciones del ska con minorías sociales

El vínculo del ska con Jamaica y sus implicaciones en el ámbito racial no son las únicas conexiones atribuibles a esta música con realidades de corte social o político. Es corriente su empleo como expresión reivindicativa, ligada a ciertas ideologías de protesta a través de su vinculación con el punk y el rock combativo. El ska ha ocupado además un lugar central en el desarrollo de los grupos sociales mod y skinhead, convirtiéndose en un elemento fundamental de su cultura.

a) *Empleo del ska como instrumento de reivindicación*

Hay que tener en cuenta que el ska en sus inicios era la música del ghetto contra la opresión blanca británica, etc. Cuando nosotros empezamos sólo había grupos de Punk o Hardcore en Barcelona haciendo música reivindicativa y nosotros defendemos que con el ska y el reggae también se puede hablar de temas sociales¹⁴⁰.

La condición del ska como música de protesta y, por extensión, al servicio de sectores sociales desfavorecidos, remite a sus primeras manifestaciones en la Jamaica de los años sesenta. La industria temprana del ska se asocia con la iniciativa de músicos y productores procedentes de los guetos de Kingston, originados a su vez a partir de la migración masiva de jóvenes de clase trabajadora desde el campo a las ciudades¹⁴¹. Aunque la temática de las letras rara vez reflejaba las inquietudes de las clases desfavorecidas —es más, gran parte del repertorio de ska jamaicano era instrumental—, el ska portó desde el comienzo un estatus de música vinculada con la clase baja que se ha explotado en posteriores desarrollos del género.

Esta valoración contrasta con el uso que se dio al ska en sectores más favorecidos. Un claro ejemplo es la elección, por parte de Seaga, de llevar a la Feria de Nueva York a Byron Lee & the Dragonaires como representantes de esta música, iniciativa criticada por tratarse de una banda de entretenimiento para las clases altas, una orquesta de baile que tocaba en hoteles y enclaves turísticos. El ska desarrollado por Byron Lee llegó a ser considerado como un torpe intento de imitación del estilo «genuino» del ska, representado por bandas de los barrios bajos como los míticos Skatalites¹⁴². Demcisin identificó las diferencias entre ambos estilos distinguiendo un «*downtown ska*» frente al «*uptown ska*» de Byron Lee («ska de los barrios bajos» y de los «altos», respectivamente)¹⁴³.

¹⁴⁰ Entrevista a Dr. Calypso en SV nº 0, 2001, p. 37.

¹⁴¹ Sobre el éxodo rural jamaicano de mediados de siglo, las causas político-económicas que lo motivaron y la consecuente formación de guetos urbanos, véase Martin: *Aux sources du reggae...*, 1995, p. 59-64.

¹⁴² Consúltense las fuentes citadas en la nota nº 114 (cap. 3.1.a).

¹⁴³ Demcisin: *Tracing the Roots of Ska...*, 2008.

La aparición de los rude boys en Jamaica a mediados de los años sesenta supuso un aumento drástico del contenido de protesta e inconformismo en las letras de las canciones. Así, tanto en el rock steady como en el reggae son ya frecuentes los textos alusivos a la tensa realidad del contexto urbano: la música se utiliza para evidenciar cuestiones como la represión policial, la violencia o la pobreza. Aunque esto sucede después de considerarse efectuada la evolución al rock steady (cuyo origen se sitúa hacia 1966), White menciona aún en 1967 al ska como herramienta de expresión del rude boy, al declarar que «El ska es uno de los medios de expresión de la «clase baja». Es una música propagandística y ha adquirido con fuerza creciente el papel de comentarista de la sociedad. Ahora refleja la elevada militancia de la clase a la que generalmente representa»¹⁴⁴.

Más allá de la cuestión de si estas funciones eran desempeñadas por el ska o el rock steady, tengamos en cuenta que durante esos años los límites entre ambos permanecían todavía difusos, o simplemente la etiqueta del más tardío no había arraigado aún en la cultura. En cualquier caso, el ska ha permanecido estrechamente vinculado al rock steady y al reggae, heredando de ellos el aura de protesta que impregnó a la música jamaicana en la segunda mitad de los sesenta.

El empleo del ska como herramienta de denuncia social y política fue consolidado durante el revival de la 2Tone. Es preciso conocer el entorno sociopolítico en que nació la iniciativa de recuperar el sonido jamaicano de los sesenta por parte de los Specials. A las puertas de la nueva política económica de Margaret Thatcher, Inglaterra padecía un aumento en el desempleo y en la inflación, motivando el descontento en las clases trabajadoras. Adicionalmente, las políticas racistas del British National Front (que había experimentado un importante crecimiento durante la década) y del partido neonazi British Movement suponían un grave obstáculo en el modo de vida de los inmigrantes. La cultura musical local había reaccionado ante esta situación a través de actitudes de protesta que caracterizaron al punk de mediados de la década, promoviendo culturas de origen afroamericano como el reggae y el soul, y campañas como el RAR (Rock Against Racism, Rock Contra el Racismo), iniciativa de la ANL (Anti-Nazi League, Liga Anti-Nazi). La pequeña ciudad industrial de Coventry fue uno de los destinos donde los inmigrantes caribeños habían acudido en busca de trabajo; como consecuencia, se había generado un núcleo social mixto de jóvenes trabajadores blancos y negros. Esta situación promovió la formación de bandas compuestas por músicos de ambas etnias, entre ellas los Specials, que al calor de la alianza entre el reggae y el punk descubrieron en el ska de los 60 (convenientemente adaptado a las tendencias estilísticas vigentes) un vehículo idóneo para la protesta social.

La decisión de recuperar el ska como instrumento de protesta integrado con el punk estuvo motivada por una combinación de razones de índole sonora con otras fundamentalmente sociológicas. Reynolds resumió con las siguientes palabras el

¹⁴⁴ «Ska is one of the means of expression of the «lower class». It is a propagandistic music and with increasing force it has acquired the role of commentator on the society. It is now reflecting the increased militancy of the class it generally represents». White: «Rudie, Oh Rudie!», 1967, p. 42.

proceso que llevó a Jerry Dammers, ideador del revival, a apostar por el ska para su nuevo estilo:

Inicialmente, el concepto de Dammers para los Specials fue el «punk reggae». Pero durante largo tiempo el grupo pugnó por integrar los dos estilos, incluso en la medida limitada en que los Clash lo habían conseguido en «White Man in Hammersmith Palais». «Teníamos canciones donde parte de las canciones era reggae, entonces derivarían en una sección de rock, y quizá después en reggae», recordaba Dammers, «y dejaba a la gente confundida». Eventualmente los Specials viraron hacia el ska como solución: Se remontarían hasta un momento de la historia del pop en que la música jamaicana y las formas tempranas de rock británico de mediados de los sesenta (básicamente R&B acelerado) estaban mucho más próximas. Dammers también percibió que el roots reggae contemporáneo era «música religiosa. Cuando hemos tocado con algunas bandas negras, unos rastas han venido a decirme que deberíamos dejar en paz a la música de Jah-Jah¹⁴⁵. Así que dejamos en paz a la música de Jah-Jah y volvemos a cuando el reggae era más bien simple y llana música de baile»¹⁴⁶.

Matizaba Dammers que, con ánimo de inspirar en el revival de mods y skinheads un camino contrario al del National Front, «Parecía un poco más saludable tener una especie de música británica integrada, más que blancos tocando rock y negros tocando su música: el ska era una integración de las dos»¹⁴⁷. Por otro lado, su cualidad de música de baile la hacía más apropiada para abordar estas cuestiones de forma más contundente que su relajado sucesor: «Musicalmente, significaba que aún podíamos tocar rápido nuestras canciones *punk*, pero con un *swing* que las hacía sumamente más bailables»¹⁴⁸, declaró Panter, bajista de los Specials. Los nuevos significados y valores de tipo sociológico que adquirió el ska durante la etapa de la 2Tone serían explotados en posteriores versiones del género.

El empleo reivindicativo del ska se ha mantenido hasta el punto de penetrar en contextos que carecen de la representación de las clases desfavorecidas. Refiriéndose a los conflictos políticos vinculados al ska en México, Morín comentó que «Tal carácter contestatario, que se remite al estigma original de ser una música de «barrio», además

¹⁴⁵ *Jah* es la denominación común de la divinidad rastafari. Constituye una de las muchas variantes del nombre propio del dios judeocristiano, entre ellas *Jehová* y *Yavé*.

¹⁴⁶ «Initially, Dammers's concept for the Specials was "punk reggae". But for a long while the group struggled to integrate the two styles, even to the limited extent the Clash had managed on "White Man in Hammersmith Palais". "We had songs where part of the songs were reggae, then they'd go into a rock section, then perhaps into reggae", Dammers recalled, "and it would throw people off". Eventually the Specials turned to ska as the solution: They would wind pop history back to a time when Jamaican music and the early forms of midsixties British rock (basically sped-up R&B) were much closer. Dammers also felt that contemporary roots reggae was "religious music. When we've played with some black bands, these dreads have come up to me and said we should leave Jah-Jah music alone. So we do leave Jah-Jah music alone and go back to when reggae was more just straight dance music"». Reynolds: *Rip It Up and Start Again...*, 2006, p. 231.

¹⁴⁷ «It seemed a bit more healthy to have an integrated kind of British music, rather than white people playing rock and black people playing their music: ska was an integration of the two». Dammers citado en Walsh: *Behind the Pale Veil...*, 2002, p. 42.

¹⁴⁸ «Musically, it meant our punky tunes could still be played fast, but with a swing that made them eminently more danceable». Panter: *Ska'd For Life...*, 2008, p. 62.

ha logrado perdurar sobre cambios en la composición de clase de muchas bandas —hoy día, buena parte de los grupos no son precisamente de origen marginal—»¹⁴⁹.

La evolución que antes hemos observado en el color de los músicos se ha trasladado ahora a la procedencia de clase: la situación social de los músicos de ska próximos a la actualidad dista mucho de la que habían vivido sus primeros exponentes en la Jamaica de mediados de siglo, pero ello no impide que puedan hacer uso de esta música con fines reivindicativos.

Con estas consideraciones en mente, podemos analizar hasta qué punto el componente de protesta se ha aprovechado o conservado en la escena skatalítica española. En primer lugar hay que advertir que la actitud de protesta no está presente en el ska de forma sistemática; vertientes como el ska jazz o el ska clásico están frecuentemente exentas de este elemento. Además, entre los tipos de ska que promueven la protesta no existe un único posicionamiento ideológico. Sin embargo, el empleo del ska como vehículo reivindicativo es una de las facetas más conocidas de esta música, debido a su participación recurrente en ciertos contextos sociales caracterizados por una actitud contestataria, y que nos remiten a los universos del rock y el punk, géneros con los que el ska se entremezcla desde la 2Tone y que han ejercido un papel importante en su definición a partir de los años ochenta. En efecto, muchas bandas de ska están fundamentadas sobre los mismos componentes ideológicos del *rock urbano* o *combativo*, así como del punk, caracterizados por ideologías de rebeldía y actitudes antisistema, en ocasiones de corte anarquista y otras con una clara inclinación a la política de izquierdas.

Las primeras muestras de empleo reivindicativo del ska en España se corresponden con el caso del Rock Radical Vasco, desde mediados de los años ochenta. En el apartado anterior mencioné la importancia que tuvo la canción «Arraultz bat pinu batean» de Hertzainak como fundadora de una nueva forma de expresión de inconformismo en el contexto de las bandas de rock antisistema. Otro ejemplo de empleo del ska con un contenido político explícito fue la conocida «Sarri Sarri» de Kortatu¹⁵⁰, versión de un tema jamaicano¹⁵¹ en cuyo texto, de nueva factura, se celebra la fuga de los presos vascos Iñaki Pikabea y Joseba Sarrionandia¹⁵²:

*Ez dakit zer pasatzen den azken aldi hontan
jendea hasi dela dantzatzen sarritan,
zerbait ikustekoa du bi falta direlakoz
«Recuento generalean».*

No se qué es lo que pasa de un tiempo para acá
que a menudo la gente empieza a bailar,
tendrá algo que ver con que faltan dos
en el «recuento general».

[Estr.]: Sarri, Sarri, Sarri, Sarri, Sarri, Sarri,
Sarri, Sarri, Sarri, Sarri, Sarri askatu!,
Sarri, Sarri, Sarri, Sarri, Sarri, Sarri,
bi batu!

[Estr.]: Sarri, Sarri, Sarri, Sarri, Sarri, Sarri,
Sarri, Sarri, Sarri, Sarri, Sarri, ¡libre!,
Sarri, Sarri, Sarri, Sarri, Sarri, Sarri,
¡se van dos!

¹⁴⁹ Morín: «Músicas mestizas», 2000, p. 146.

¹⁵⁰ Kortatu, 1985.

¹⁵¹ Toots and the Maytals: «Chatty Chatty». *Just like that*, 1980.

¹⁵² Las canciones cuyo texto se comenta en este capítulo y de las que se dispone de audición han sido analizadas musicalmente en el cap. 4.

*Irratikoak han ziren emititzen zuzenean
paella jango zutela,
eta Piti eta Sarri bere muturretan
saltzan zeudela konturatu gabeak.*

[Estr.]

*Zaila dugu sortzea doinu gozozagorik,
Sarri dio herriak txanpainaz ospaturik,
Iruñeko entzierroa desentzierroa hemen,
zapi gorriak zerua du estaltzen.*

[...]

Andaban los de la radio emitiendo en directo
que comerian paella,
y Piti y Sarri delante de sus narices
andaban tramándola, sin darse ni cuenta.

[Estr.]

Es difícil crear sonido más gustoso,
el pueblo dice Sarri celebrándolo con champán,
el encierro de Iruña aquí es desencierro,
el pañuelo rojo tapando el cielo.

[...]

Una banda que sobresalió en el contexto vasco por su planteamiento novedoso y fundamentado por entero en el estilo jamaicano fue Potato, gestada por cierto a partir de una agrupación dedicada a amenizar procesiones ateas que se denominó Banda Municipal de Ska¹⁵³. La propuesta musical e ideológica de Potato se distinguió por la búsqueda de un lenguaje menos agresivo y más sutil que el de los grupos contemporáneos de punk rock para expresar sus mismas frustraciones, como bien explicó uno de sus fundadores, Pedro Espinosa:

En aquel tiempo, principios de 1984, triunfaban los grupos punk y oi! de clara influencia británica, con Sex Pistols como paradigma. Se trataba de subir a un escenario y expresar, con cuatro acordes mal dados y cuatro gritos, toda la frustración y violencia que gran parte de la juventud sentía. Tanto social como políticamente, el desencanto era total y las drogas y la música eran la única satisfacción para mucha gente. Era un sentimiento de cabreo continuo y de desprecio a cualquier institución, que se manifestaba en los conciertos con el lanzamiento constante de botes de cerveza hacia el escenario y de escupitajos a los cantantes. Todo resultaba bastante sórdido y violento. En aquel ambiente, nosotros quisimos introducir un poco de color, de sosiego, de humor e ironía. Nos preocupaban las mismas cosas y nos sentíamos igualmente marginados y totalmente opuestos al sistema y queríamos manifestarlo pero de una manera más apacible, con un ritmo más tranquilo y sincopado que permitiera a las chicas acercarse a las primeras filas de los conciertos sin temor a ser aplastadas por el baile del pogo, recibir un escupitajo o ser alcanzadas por un botellazo. Nuestro espejo era The Specials, la banda multirracial londinense que habían sabido reciclar los antiguos ritmos jamaicanos con unas letras reflejo del momento social en el que vivían y que eran respetados por punks, mods, rockers y demás¹⁵⁴.

A partir de los años noventa, el ska ha constituido en España un recurso frecuente para la reivindicación. Entre las bandas especializadas en ska, son las más cercanas a la vertiente ska-punk las que se sirven de esta idea más a menudo, aunque no las únicas. Los temas de denuncia social son frecuentes en el repertorio de grupos como Skatalà, Skaparapid, Ki Sap, Skalariak, Ska-p, Betagarri o Dr. Calypso, formaciones que musicalmente se distancian de forma notable entre sí, como se ha comprobado en el capítulo 4.3 donde se analizan ejemplos de todas ellas.

¹⁵³ Bajo: «Pedro «Aianai» Espinosa...» (versión en línea), 2010.

¹⁵⁴ Pedro «Aianai» Espinosa citado en Bajo: óp. cit.

De los numerosos contextos de protesta donde ha tenido cabida el ska, esta música parece haberse integrado con especial soltura en el terreno del nacionalismo autonómico y la reivindicación independentista. Ejemplos de esto son las canciones de los valencianos Obrint Pas, los asturianos Dixebra y Skama la Rede, los gallegos Skarnio o los castellanos Diablo Cojuelo. En todos ellos es común el empleo del ska como vía de expresión en pro de la identidad autonómica, con especial énfasis en la preservación del idioma, cuya utilización sistemática en los textos de las canciones constituye una primera medida de reivindicación; este tipo de iniciativa es capital en el caso de las bandas asturianas que aún luchan por la oficialidad de su lengua. También es una característica común en el planteamiento musical de las formaciones preocupadas por la identidad regional la inclusión de algún instrumento tradicional en su plantilla, como la dulzaina por parte de Obrint Pas y Diablo Cojuelo, o la gaita asturiana por Dixebra y Skama la Rede. Ocasionalmente se ha empleado material de canciones populares como refuerzo de esta idea; encontramos varios ejemplos de ello en el repertorio de las bandas asturianas, como Dixebra («Rapaza nacionaliega», «Mañana fría», «Vaqueira» o «La Danza»), Skama la Rede («Mierdina d'Or», «El cantar de la banda») o Fala non Caduca («Pola carretera»)¹⁵⁵.

En lo relativo al empleo de idiomas autonómicos, es representativa la canción «Herriak du hitza»¹⁵⁶ de Betagarri, cantada en gallego, catalán y euskera, y dedicada a reivindicar el poder del pueblo:

*Galiza azul e gris
o povo berra poder popular
terra ceive serás
reflexada em céu e mar
Galiza falará.*

Galicia azul y gris,
el pueblo grita poder popular,
tierra libre serás,
reflejada en cielo y mar,
Galicia hablará.

*Estelades al vent
per una nació solidària
escolteu al poble ara
ja que ells tenen la paraula
el poble parlarà.*

Esteladas al viento
por una nación solidaria,
escuchad al pueblo ahora
puesto que ellos tienen la palabra,
el pueblo hablará.

*Herriak du hitza
galdeiozue behingoz behintzat
hau demokrazia
non dago gure iritzia
Herriak du hitza.
Mintzatuko gara
eskubidea gurea baita
eta erabakia
izango da herri honen nahia.*

El pueblo tiene la palabra,
preguntadle una vez al menos,
vaya democracia,
¿dónde está nuestra opinión?
El pueblo tiene la palabra,
vamos a hablar
porque es nuestro derecho,
y la decisión
va a ser el deseo del pueblo.

¹⁵⁵ «Rapaza nacionaliega» en Dixebra: *Grieska*, 1990. «Mañana fría», «Vaqueira» y «La Danza» en Dixebra: *Glava un país*, 2000. «Mierdina d'Or» y «El cantar de la banda» en Skama la Rede: *Echaos a la mar*, 2007. «Pola carretera» en Fala non Caduca: *Tiempu de povisa*, 2010.

¹⁵⁶ *Remix*, 2001.

La afinidad entre los grupos de ska más contestatarios y los de rock combativo han permitido que existan colaboraciones mutuas entre músicos de ambas tendencias, y también que unos y otros participen en los mismos espacios de consumo. De este modo, no sorprende que grupos como Skalariak, Obrint Pas, Betagarri, Ska-p, Dixebra, Skaparapid o incluso los italianos Banda Bassotti hayan compartido cartel con gente como Boikot, Reincidentes, Soziedad Alkohólica, Extremoduro, Barricada o La Polla, en conciertos o en festivales de rock como el Derrame (Asturias) o el Viña (Villarrobledo)¹⁵⁷. Como consecuencia, los seguidores del rock combativo suelen estar familiarizados con el ska, que constituye una opción sonora a explotar en el repertorio de este tipo de grupos. Son ejemplo de ello algunas canciones de Boikot (como «Saltando ska-lones» o «Con mucha clase»), Disidencia («Televigilancia global») o Celtas Cortos («Skaparate nacional»)¹⁵⁸, bandas que difieren en estilo pero comparten la tendencia a componer temas de corte reivindicativo¹⁵⁹. En definitiva, la elección del ska como vehículo de expresión de mensajes comprometidos no es algo exclusivo de los grupos especializados en el género de origen jamaicano.

Este empleo del ska como transmisor de denuncia social desde distintos contextos musicales incita a reflexionar sobre sus posibilidades frente a otros estilos donde dicho uso es también recurrente, y nos lleva a centrar la atención en una cualidad de notable valía para un género popular: la excelente capacidad del ska para conciliar la diversión con el mensaje comprometido. Es un fenómeno observable en los conciertos de rock, donde la inclusión de un ska energético tiene la virtud de conducir a un momento álgido de diversión, pero ese mismo empuje que provoca un estado de animación en el público contribuye también a transmitir el mensaje de los textos con mayor fuerza y agresividad.

La cualidad a la que me he referido, la combinación de textos serios e incluso cargados de crudeza sobre un ambiente sonoro alegre y despreocupado, se remonta a las primeras manifestaciones del ska. O’Gorman detectaba ya en 1972 este tipo de recurso en la clásica de ska jamaicano «Carry go bring come» de Justin Hinds (1963), declarando que «la protesta contenida en las palabras apenas queda reflejada en la música», desprovista de tensión melódica y «cuyo interludio instrumental es “pegadizo” y básicamente afable»¹⁶⁰. La folclorista jamaicana Louise Bennett comentó que este recurso proviene de la filosofía del ritual africano *dinkie-minnie*, practicado en Jamaica durante la época de esclavitud como recurso para sobrellevar la tragedia. Según este ritual, no se debe permitir que el sufrimiento afecte al estado anímico del sujeto, quien lo expulsa a través del movimiento y la danza:

¹⁵⁷ El cartel de todas las ediciones de cada uno de estos festivales se puede consultar en: «Derrame Rock», 2012; «Anexo: Ediciones del Festival Viña Rock», 2011.

¹⁵⁸ «Saltando ska-lones» en Boikot: *Cría cuervos*, 1995. «Con mucha clase» en Boikot: *Tu condena*, 1996. «Televigilancia global» en Disidencia: *Hablarán las piedras*, 2004; «Skaparate Nacional» en Celtas Cortos: *En estos días inciertos*, 1996.

¹⁵⁹ Véanse otros ejemplos en la tabla de canciones ska por grupos cuyo estilo principal es otro, cap. 3.4.

¹⁶⁰ «The protest contained in the words is hardly reflected in the music, [...] whose instrumental interlude is “catchy” and basically good-natured». O’Gorman: «An approach to the study...», 1972, p. 51.

Oyes decir a mucha gente, «Oh, nuestro problema es que realmente no mostramos sufrimiento [*pathos*] en nuestras canciones». Bueno, la razón es que la mayoría de nuestras canciones provienen del *dinkie-minnie* [...]. Es por eso que muchas de nuestras canciones tradicionales [*folk songs*] —incluso si el tema de la canción es triste, como en «Linstead Market»— nunca lo cantamos con tristeza¹⁶¹.

Independientemente de que la procedencia de este recurso se encuentre o no en la tradición del *dinkie-minnie*, la combinación de textos trágicos con música alegre ha logrado de algún modo permanecer vinculada al ska más allá del contexto jamaicano. De hecho, varios autores la han detectado de nuevo en el revival británico. Horace Panter de los Specials calificó el ska del revival como una «música de baile increíble, contagiosa, furiosa pero alegre al mismo tiempo»¹⁶², y relató los méritos de su banda en términos que recuerdan poderosamente a la filosofía transmitida por el *dinkie-minnie*:

Los Specials tomaron el espíritu de la época y lo trasladaron desde lo negativo, apático y nihilista a lo positivo. Hicieron a la gente bailar y pensar al mismo tiempo. Igual que el blues, de donde todo provino en primera instancia: canta sobre tus preocupaciones y tus sentimientos y conviértelos en una celebración¹⁶³.

Reynolds advirtió en el ska de la 2Tone un sobrecogedor dramatismo disfrazado de diversión, no solo en el repertorio de los Specials (de quienes afirmó que, «Considerando la apariencia externa de diversión bulliciosa del grupo, resulta sorprendente lo *poco alegres* que son sus canciones en realidad»¹⁶⁴), sino también en el de Madness, conclusión asombrosa teniendo en cuenta el carácter humorístico y banal de su música, donde el citado autor acertó a encontrar «un giro hacia lo tragicómico»¹⁶⁵. El fenómeno descrito tampoco pasó desapercibido al periodista Diego Manrique cuando habló de los Specials y su revival skatalítico en la revista *Disco Actualidad*:

[El álbum *Specials* contiene] música importante —en el sentido de que «dice cosas importantes»— a la vez que festiva —que da alegría a pies y vísceras—; los Specials conjugan estos extremos aparentemente irreconciliables con la naturalidad de gente que hace discos que reflejan su vida y sus creencias¹⁶⁶.

¹⁶¹ «You hear a lot of people say, “Oh, the trouble with us is that we really haven’t got pathos in our songs”. Well the reason is that most of our songs came out of the dinkie-minnie [...]. That is why a lot of our folk songs —even if the theme of the song is sad, like in “Linstead Market”— we never sing it sadly». Louise Bennett en Johnson; Pines: *Reggae: Deep Roots Music*, 1982, p. 43.

¹⁶² «this incredible, infectious, angry-yet-happy-at-the-same-time dance music». Óp. cit., p. 108-109.

¹⁶³ «The Specials took the spirit of the time and turned it from negative, apathetic and nihilistic to positive. They made people dance and think at the same time. Just like the blues, where it all came from in the first place: sing about your worries and your feelings and turn them into a celebration». Panter: *Ska’d For Life...*, 2008, p. xvi.

¹⁶⁴ «Considering the group’s outward appearance of boisterous fun, it’s striking how cheerless their songs actually are». Reynolds: *Rip It Up and Start Again...*, 2006, p. 228.

¹⁶⁵ «the music itself takes a turn to the tragicomic». Reynolds: óp. cit., p. 236.

¹⁶⁶ Manrique: «The Specials...», 1980, p. 24.

La combinación de lo festivo y lo comprometido —a veces trágico— presente en el ska se puede encontrar de forma frecuente en la escena skatalítica española. Existen numerosas alusiones explícitas a esta dualidad: Javi de La gran Orquesta Republicana definió el ska como «música festiva y de lucha»¹⁶⁷; Iñaki de Betagarri comentaba que, «al igual que la música que realizamos es festiva y sirve para pasarlo bien y bailar durante nuestros conciertos, nuestras letras pretenden servir de denuncia de todo lo que nos rodea y no nos gusta»¹⁶⁸; en la reseña biográfica de Skaparapid se afirma que siempre han tratado de «compaginar la música y la diversión con el compromiso social»¹⁶⁹.

Algunas canciones comentadas en otras partes de este trabajo se pueden tomar como ejemplos de esta idea. En el apartado anterior se aludió a «Los 40 negros» de Skarabajos¹⁷⁰, que narra la trágica historia de cuarenta negros explotados por el dueño de una plantación, quien finalmente prende fuego al granero donde éstos se reunían a escondidas. La canción se caracteriza, sin embargo, por emplear una música alegre y pegadiza, por completo desprovista del drama que relata el texto.

○

46

Otro ejemplo se encuentra en el ska de corte clásico «The whistle», por los Peeping Toms¹⁷¹. Un contexto sonoro despreocupado e incluso burlón camufla la tensión y el desánimo impresos en la letra:

*I say: ring, ring, ring, ring, ring,
sounds the whistle,
I'm afraid that the police is on my back;
Mi girl, just gone,
and my luck has gone away,
I say: ring, ring, ring, ring, ring,
sounds blue.
[...]*

Digo: ring, ring, ring, ring, ring,
suena el silbato,
Me temo que tengo detrás a la policía;
Mi chica ya no está,
y mi suerte ha huido,
Digo: ring, ring, ring, ring, ring,
suena triste.
[...]

La citada contradicción contenida en este tema fue comentada en una entrevista a los Peeping Toms; nótese cómo Julio da a entender que este tipo de recurso es propio del «estilo jamaicano»:

The Whistle. Otro temazo de vuestro disco. ¿Es intencional el contraste entre lo alegre de la música y lo triste de la letra?, ¿os habéis basado en algún otro tema / estilo para llevarla a cabo?

Jaime: Créeme, la letra de *The Whistle* es coña total [...].

Julio: Coincido en lo de temazo... letras tristes pero de coña total: Girgado inna jamaican style...¹⁷².

¹⁶⁷ Citado en MA n° 2, 1998, p. 10.

¹⁶⁸ Citado en López: «Patxanga kombativa», 1998.

¹⁶⁹ «Bio [de Skaparapid]», [2006].

¹⁷⁰ En *Ya Era Hora*, 1992. También en VV. AA.: *Latin Ska Fiesta*, 1990.

¹⁷¹ En *Maximum rhythm & reggae*, 2004.

¹⁷² L n° 8, 2005, p. 19.

Una banda que ha utilizado repetidas veces el recurso de combinar música festiva con letras crudas es Ska-p. Muestra de ello son canciones como «El Niño Soldado», «McDólar» o «Tío Sam»¹⁷³. Es interesante el modo en que la completa falta de correspondencia entre música y texto puede interferir de forma decisiva en la percepción de una banda por parte del público que no conoce el idioma empleado, como se deriva de la siguiente anécdota relatada por Ska-p:



32

En muchos países se escandalizan con las letras o los disfraces del Papi en los conciertos. En España no nos podemos quejar en ese sentido, pero fuera todo el mundo es muchísimo más puritano de lo que nos creíamos. Por eso lo que hacemos es repartir fanzines con las letras traducidas en los lugares que no nos entienden y así hacer que todo el mundo vea que detrás de Ska-P hay un sentimiento auténtico de lucha, no queremos que vean sólo a una banda de temas pegadizos¹⁷⁴.

Hemos explorado las cualidades del ska como instrumento de protesta, que se combinan con su faceta divertida y de escucha fácil para crear un recurso sonoro único y apreciado más allá de los límites de la escena especializada. Bianciotto aludió al *sarcasmo* como uno de los recursos característicos de las bandas de rock urbano¹⁷⁵; se puede decir que el ska ha contribuido a intensificar este aspecto brindando nuevas posibilidades al panorama reivindicativo nacional.

¹⁷³ «El Niño Soldado» y «McDólar», en *¡¡Qué Corra La Voz!!*, 2002. «Tío Sam», en *Planeta Eskoria*, 2000.

¹⁷⁴ Citado en Ortega: «¡A por Europa y América!...», 2001.

¹⁷⁵ Bianciotto: *Guía Universal del Rock...*, 2008, p. 259.

b) *Participación del ska en las culturas mod y skinhead*

Una realidad adicional del ska desde el punto de vista sociopolítico se encuentra en su apropiación por parte de los grupos sociales mod y skinhead. De nuevo hemos de buscar los orígenes de este fenómeno en los años sesenta, concretamente en Inglaterra, donde comenzaron a establecerse relaciones entre la juventud local de clase obrera y los inmigrantes jamaicanos¹⁷⁶. Hebdige explicó que «Los *mods* fueron los primeros en una larga lista de culturas juveniles de clase trabajadora que crecieron cerca de los antillanos, respondieron positivamente a su presencia y trataron de imitar su estilo»¹⁷⁷; el mismo autor aludió a «una afinidad emocional con los negros» por parte del mod, cuyas preferencias musicales se centraban en estilos propios de éstos como el soul o el ska¹⁷⁸. A finales de los sesenta aparecieron los skinheads como continuación de los «hard mods», la tendencia mod que manifestaba una mayor inclinación hacia la cultura jamaicana:

Para expresar una identidad «lumpen» más estricta, los *skinheads* recurrieron a dos fuentes marcadamente incompatibles: las culturas de los inmigrantes antillanos y la clase trabajadora blanca. Una imagen, un tanto mítica en su raíz, de la comunidad obrera tradicional [...] fue revestida con elementos directamente tomados de la comunidad antillana (y, en concreto, de la subcultura del *rude boy*, del joven delincuente negro)¹⁷⁹.

La vinculación de los skinheads ingleses con el primer período del reggae llegó a ser tan estrecha que hoy se emplea la denominación de *skinhead reggae* para referirse a dicha música. Tras esta primera etapa, el rastafarismo imprimió en el reggae cuestiones raciales e ideológicas que provocaron un alejamiento de la misma por parte de los skins, cuyo movimiento acabó por disolverse a principios de la década de 1970. En los últimos años de la mencionada década, y coincidiendo con el revival skatalítico, se registraron a su vez revivals mod y skinhead que permitirían renovar los enlaces entre ambas culturas sociales y el ska.

Algunas bandas de la 2Tone potenciaron este mutuo interés. The Specials adoptaron la vestimenta típica mod como parte de la nueva estética visual creada para el ska, y a partir de entonces, la imagen del mod quedaría fuertemente ligada a esta música¹⁸⁰. Los skinheads también reavivaron su conexión con el ska a través de la simpatía hacia bandas como Madness, aunque la presencia de un público skin abiertamente racista en sus conciertos levantó fuertes controversias por su contradicción hacia el planteamiento antirracista de la 2Tone. En efecto, los skins británicos se habían implicado en organizaciones proclives al nacionalismo blanco, tales como el National Front, el British Movement, el Rock Against Communism o Blood and Honour. La

¹⁷⁶ Las relaciones entre el estilo jamaicano y las primeras culturas mod y skin están sintetizadas en Hebdige: *Subcultura...*, 2004, p. 76-85.

¹⁷⁷ Óp. cit., p. 76.

¹⁷⁸ Óp. cit., p. 77-78.

¹⁷⁹ Óp. cit., p. 81.

¹⁸⁰ Otros detalles sobre la relación entre el revival mod y el skatalítico se pueden encontrar en Reynolds: *Rip It Up and Start Again...*, 2006, p. 232-233.

interrelación con estas entidades (combatidas, recordemos, por la Liga Anti-Nazi a través del Rock Contra el Racismo, y sin ir más lejos por los grupos de la 2Tone) imprimió a los skins un agudo componente racista que entraba en grave conflicto con los orígenes multirraciales de esta cultura. Ciertos grupos de skins tratarían de recuperar posteriormente los valores originales de la misma, tal como comentaré más adelante.

El revival mod y skin generó en el ámbito español la aparición de las primeras hornadas de adeptos a estos movimientos. Los estudios de Martínez Vaquero y Carles Viñas¹⁸¹ aportan algunos datos acerca del papel que pudo ejercer el ska en sus respectivos entornos culturales. Como punto de inicio común se puede considerar el paralelismo en la importancia que ambos autores otorgan al concierto que los Specials ofrecieron en Barcelona en 1980: «quizá el que pueda ser considerado como el evento fundacional del movimiento *mod* barcelonés»¹⁸², pero también «un acontecimiento tan importante como aquél para cualquier skinhead que se precie de serlo»¹⁸³. Con todo, las trayectorias seguidas por mods y skins fueron bien distintas, por lo que la relación de unos y otros con el ska ha de ser revisada por separado.

La completa crónica de Martínez está dedicada a la cultura mod española de la primera mitad de los ochenta. Ya he mencionado que el revival británico del ska fue simultáneo al revival mod (que en Inglaterra se produjo entre 1979 y 1982), y además ambas tendencias compartían una actitud de retorno a la estética y cultura de los años sesenta. Martínez no dudó en identificar a los grupos del revival ska como «primos hermanos»¹⁸⁴ de aquellos que formaban el núcleo del revival mod; lo que es más, el ska llegó a asociarse con los mods de forma sistemática¹⁸⁵. En efecto, esta música figuró entre los estilos predilectos de las primeras generaciones de mods españoles, en cuyos eventos sonaban con frecuencia los discos de Specials, Selecter, Madness y Bad Manners¹⁸⁶. Algunas bandas estatales de estética mod manifestaron cierto interés hacia el ska en su repertorio, entre ellas Los Elegantes y los Scooters con una versión de «Too much pressure» de Selecter (renombrada como «Toma anfetás»); o los Sprays, que incluían en sus canciones «numerosos guiños al *ska* y otros viejos ritmos jamaicanos»¹⁸⁷. Una revisión a los fanzines mod de esta época, a los que no he tenido acceso, podría revelar más detalles acerca de la vinculación del ska con las primeras generaciones de mods españoles.

A partir de las fuentes consultadas resulta difícil determinar la implicación del ska en la escena mod desde los años noventa; sin embargo, durante esta década es clara la importancia del colectivo skinhead como uno de los más interesados por esta música. Los precedentes de la participación del ska en la cultura skin española se pueden situar

¹⁸¹ Martínez Vaquero: *¡Ahora! No Mañana...*, 2009. Viñas: *Música i skinheads a Catalunya*, 2001. Viñas: *Botas y tirantes...*, 2006.

¹⁸² Martínez Vaquero: *óp. cit.*, p. 273.

¹⁸³ Viñas: *óp. cit.*, p. 19.

¹⁸⁴ Martínez Vaquero: *óp. cit.*, p. 35.

¹⁸⁵ *Óp. cit.*, p. 253 y 261.

¹⁸⁶ Martínez comenta ejemplos de locales y fiestas donde se programaba este tipo de música en Barcelona y Madrid: *óp. cit.*, p. 276, 289, y 300-301.

¹⁸⁷ *Óp. cit.*, p. 108.

en Barcelona, que en la segunda mitad de los ochenta se revelaba como «la “ciudad skinhead” por excelencia», y «la pionera del movimiento a nivel estatal»¹⁸⁸. Estas palabras pertenecen a la biografía elaborada por Carles Viñas sobre Decibelios, grupo estandarte de la cultura skin por ser «unos de los primeros en importar los valores de la subcultura skinhead, que en esos momentos vivía un periodo de revival, a nuestra sociedad»¹⁸⁹. Decibelios mostró un temprano interés por el ska incluyendo un par de temas aislados en sus dos primeros álbumes¹⁹⁰, y a partir del tercero (*Vacaciones en el Prat*, 1986) es ya común su empleo de este ritmo. En las hojas de promoción que elaboró para ellos la compañía BM Management S.L. a finales de los ochenta, se hace una mención a los «ritmos jamaicanos» como uno de los elementos de fusión de su música¹⁹¹; se trata de una muestra temprana de la inclusión del ska dentro de una visión más integral de la familia de estilos de origen jamaicano. Esta idea se completa con las declaraciones del vocalista Fray en la etapa tardía del grupo: «[...] podemos decir que disfrutamos de una especie de mestizaje musical, que ahora estamos trabajando con mucho metal (por cada tema cañero nos salen dos o tres de ska) y que nuestro punto de mira se dirige hacia las raíces, que son los negros»¹⁹².

Decibelios constituye un primer ejemplo de la estrecha asociación que se iría formando entre la cultura skin española y la música jamaicana. Para el estudio de esta relación se han de tener en cuenta las diversas ramificaciones que experimentó el movimiento skinhead, fundamentadas en algunas diferencias ideológicas. La actitud racista y políticamente extremista profesada por los continuadores del movimiento skin británico de los setenta generó reacciones por parte de los sectores más identificados con la cultura skin y mod original de la década anterior. Los skins «tradicionales», seguidores de la música jamaicana, se preocuparon por dejar bien clara la distinción entre ambas ideologías autodenominándose *Trojan skinheads* (por ser Trojan una de las principales discográficas dedicadas a la música jamaicana desde 1968) frente a los *boneheads* (término despectivo para referirse a los *white power skins* o neonazis). Este tipo de reacción dio lugar además a los SHARP (*SkinHeads Against Racial Prejudice*, skinheads contra el prejuicio racial), originados en Estados Unidos durante la segunda mitad de la década de los ochenta.

Los SHARP son consecuentes con los orígenes birraciales de la cultura skin, y por ello la recuperación del repertorio jamaicano ha constituido una de sus preocupaciones centrales. Roddy Moreno, cantante del grupo de Oi! The Oppressed, introdujo este movimiento en Europa promoviendo la subsiguiente creación de secciones SHARP en distintos países, entre ellos España, donde es muy clara su vinculación con el ska gracias a la evidencia encontrada en fanzines. En este país proliferó la aparición de secciones SHARP a nivel regional durante los años centrales de la década de los noventa. Las noticias sobre colectivos SHARP nacionales son frecuentes en fanzines como *FBI*, *Black & White*, *James Bond 007* ó *WPF* desde 1991, aunque se registra un

¹⁸⁸ Viñas: *Botas y tirantes...*, 2006, p. 24.

¹⁸⁹ Viñas: óp. cit., p. 14.

¹⁹⁰ «Voca de Dios», *Caldo de pollo*, 1984; «Ningún nombre de mujer», *Oi!*, 1985.

¹⁹¹ Citado en Viñas: óp. cit., p. 57.

¹⁹² Carlos Treviño («Fray»), citado en Viñas: óp. cit., p. 42.

auge de su actividad a partir de 1994¹⁹³. En años sucesivos el panorama skin continuó experimentando evoluciones, que incluyen la adopción de ciertas posturas políticas por parte de los SHARP, así como el surgimiento de los RASH (*Red and Anarchist SkinHeads*, skinheads rojos y anarquistas), que también tuvieron su representación en territorio español.

Las diferencias ideológicas entre los distintos sectores de skinheads han provocado una serie de controversias asociadas al mundo skin y recurrentes en algunos discursos propios de la escena skatalítica. El lavado de imagen del skinhead, promovido por el sector SHARP, se ha convertido en una lucha constante por parte del seguidor de la música jamaicana, tal como expresó Skaparapid en su canción «Sharp ska»¹⁹⁴:

Nos confunden, nos insultan, nos comparan, nos ofenden; no somos nazis, somos skins, nuestra lucha es contraria. Luchamos por lo justo, contra el Estado y el Capital. Y es que estoy harta, siempre igual, dando explicaciones sobre qué es un Sharp;	y es que estoy harta, siempre igual, diciendo lo que eres pa tenerte que identificar. Sharp, movimiento antifascista, antirracista y multirracial, nuestro aspecto nos lo quieren imitar, y nadie sabe de qué palo vas. [...]
---	---

La preocupación por preservar el vínculo con las raíces históricas del movimiento skinhead (en las que el culto por la música jamaicana tiene un peso importante) ha provocado constantes denuncias a la desinformación, así como duras críticas hacia aquellos que han contribuido a perpetuar la imagen negativa del skin mediante la adopción de la estética en el vestir y la actitud agresiva pero desechando o ignorando las implicaciones históricas del movimiento. El ex cantante de Skatalà Quique (Enric Gallart) resumió estas cuestiones en su contundente artículo «Skinheads vs política», publicado en el fanzine barcelonés *Never'ad Nothing* en 1998¹⁹⁵. El texto es una declaración de principios donde Quique exhorta a recordar el significado original de ser skinhead, sintetizado en el siguiente fragmento:

Cuentan los viejos skinheads del 69, y supongo que esos sí que deberían ser los auténticos aunque ni fueran estandartes del comunismo por un lado ni se dedicasen a escuchar bakalao en el otro extremo, que para ellos ser skinheads era «a way of life» (*una forma de vida*) y esa vida consistía en sentirse parte de un movimiento musical [...] que huía del amaneramiento en el que habían caído los mods y que exaltaba los valores más tradicionales de la clase obrera inglesa: amistad, cerveza, fútbol, rebeldía¹⁹⁶.

Buena parte del citado artículo se dedica a reflexionar sobre los sucesivos virajes históricos del skin hacia distintas ideologías políticas: desde la extrema derecha de los skins vinculados al Frente Nacional y el Movimiento Británico, pasando por la actitud

¹⁹³ Véanse los fanzines de ese año FBI nº 17, p. 1; FBI nº 18, p. 1; WPF nº 6, p. 5.

¹⁹⁴ *Que empiece ya!*, 1996.

¹⁹⁵ NN nº 2, 1998, p. 32-39. Otro texto de cierta extensión acerca del tema es una entrevista en *DanceCrasher* a Alfonso Sacristán, autor del fanzine segoviano *Krápula* (DC nº 2, 1996, p. 18-26).

¹⁹⁶ NN nº 2, 1998, p. 32-33.

antirracista de los primeros SHARP, y posteriores desvíos hacia la extrema izquierda y hacia el apoliticismo. La diversidad ideológica de los skins constituye, pues, un tema intrincado. En cualquier caso, aquellos que se encuentran vinculados a la música jamaicana comparten una actitud antifascista, antirracista y de desprecio hacia los skins de extrema derecha; este tipo de discurso es recurrente en los fanzines y en las entrevistas a grupos de ska simpatizantes con la ideología skinhead.

La representatividad del ska como género skin ha estado siempre compartida con el Oi!, una vertiente del punk surgida en Inglaterra a finales de los setenta que eventualmente adquirió el estatus de género skin por excelencia. El Oi! constituye una variable adicional a tener en cuenta cuando revisamos la relación del skinhead con el ska, generando importantes implicaciones a nivel ideológico y cultural. Una muestra de ello se puede encontrar en el artículo «OI! against SKA», por Marc y Daniel, publicado en el fanzine barcelonés *Never 'ad Nothing*, y la airada respuesta al mismo, «Ska against Oi!», por parte de un redactor del pontevedrés *El Ejecutor*, aparecida dos años más tarde¹⁹⁷. La controversia fue iniciada desde una crítica al ska como negocio en auge, caracterizado por un público skin que ignora «los lazos entre el movimiento skinhead y el Ska», así como por bandas que «ya no hablan de ruddies ni skins en sus canciones». Los autores concluyen que el Oi!, escapando a la comercialidad y encontrando dificultades para ser tenido en cuenta por las salas de conciertos, se había convertido en el «último reducto del espíritu Skinhead»¹⁹⁸. El redactor de *El Ejecutor* elaboró una respuesta de feroz indignación desmintiendo cada uno de estos puntos. Aseguró que a los conciertos de Oi! también acuden skins que anteponen la imagen frente a la ideología antifascista, que esta música también ha sido objeto de comercialización por parte de la industria, y que muchos artistas de ska honran aún a los skins en su repertorio y sus discursos. Declaró en definitiva que «El ska (lírica y musicalmente) es más skinhead y tiene que ver más con las cosas reales que puedan ocurrirle actualmente a los skinheads que el Oi! de nuestros días»¹⁹⁹.

Ambos textos, así como el de Quique Gallart referido más arriba, han sido reproducidos íntegramente en los Apéndices para brindar al lector la oportunidad de profundizar en esta polémica, cuya discusión provocaría aquí un desvío innecesario de nuestro enfoque.

La estrecha relación que ha existido en España entre el skinhead y el ska se evidencia también en las crónicas sobre actividades organizadas por y para skins, tales como conciertos o concentraciones, donde esta música solía estar presente. Grupos como Decibelios, Skatalà o Skaparapid simpatizaban con la cultura skinhead (contando además con skins en su formación) y por tanto eran frecuentes en este tipo de eventos. Pero también existía un culto hacia otros grupos de orientación menos evidente hacia lo skin, como Malarians, que fueron escogidos para clausurar la serie de conciertos del Skinhead Meeting Xixón (julio de 1997)²⁰⁰ y también de la II Reunión SHARP

¹⁹⁷ NN nº 4, [2000], p. 41. E nº 2, 2002, p. 16-17.

¹⁹⁸ NN nº 4, [2000], p. 41.

¹⁹⁹ E nº 2, 2002, p. 17.

²⁰⁰ SP nº 1, 1998, p. 6-8.

organizada por Sharp Aragón (Zaragoza, 15-16/10/[1994])²⁰¹. Esta última actividad finalizaba con «una tropa de miles de personas que llenábamos los garitos a donde íbamos y no paramos de bailar Ska»²⁰². La Concentración en Cullera organizada por Sharp L'Horta (4-6/4/[1997]) se inauguró con una noche de grupos de ska (Twiris, Gramoxone Ska Band, Malarians y Skarface); algunos componentes de la escena SHARP madrileña acudieron en autobús, «un largo viaje que pasamos viendo videos de Ska y Reggae»²⁰³. También en la Concentración Sharp organizada en Vallecas (Madrid, 7/10/1994) los cronistas relatan que «nos pusimos a disfrutar de un buen rato bailando ska, reggae y Oi!»²⁰⁴.

Tenemos constancia además del vínculo directo que existió entre algunos colectivos pro ska o música jamaicana y la correspondiente división SHARP local. Es el caso de SHARP Euskadi, «creada [...] con el apoyo del fanzine “Kaskamotzak” de Bilbo, del skazine Nite Klub de Gasteiz, del “Jamaican Music Fan Club” de Bilbo y de Little Feet & the Prenatals»²⁰⁵. SHARP Sabadell colaboró con la Ska Brothers Society²⁰⁶, y los integrantes del Klub Skatalítico Vallecano formaban también parte de SHARP Madrid²⁰⁷.

Como último dato relativo a la importancia que revestía el ska para los SHARP, es significativa la publicación de los recopilatorios *Stay Sharp* por parte de los sellos españoles Potencial Hardcore, Bronco Bullfrog y Colour Songs²⁰⁸. Se publicaron tres volúmenes con canciones de bandas nacionales y extranjeras (mostrando el carácter internacional de este movimiento), donde el ska ejerce de música representativa de la ideología defendida por los skins antirracistas.

²⁰¹ WPF nº 6, 1994, p. 13-14.

²⁰² *Ibíd.*

²⁰³ CR nº 1, 1997-98, p. 8-9.

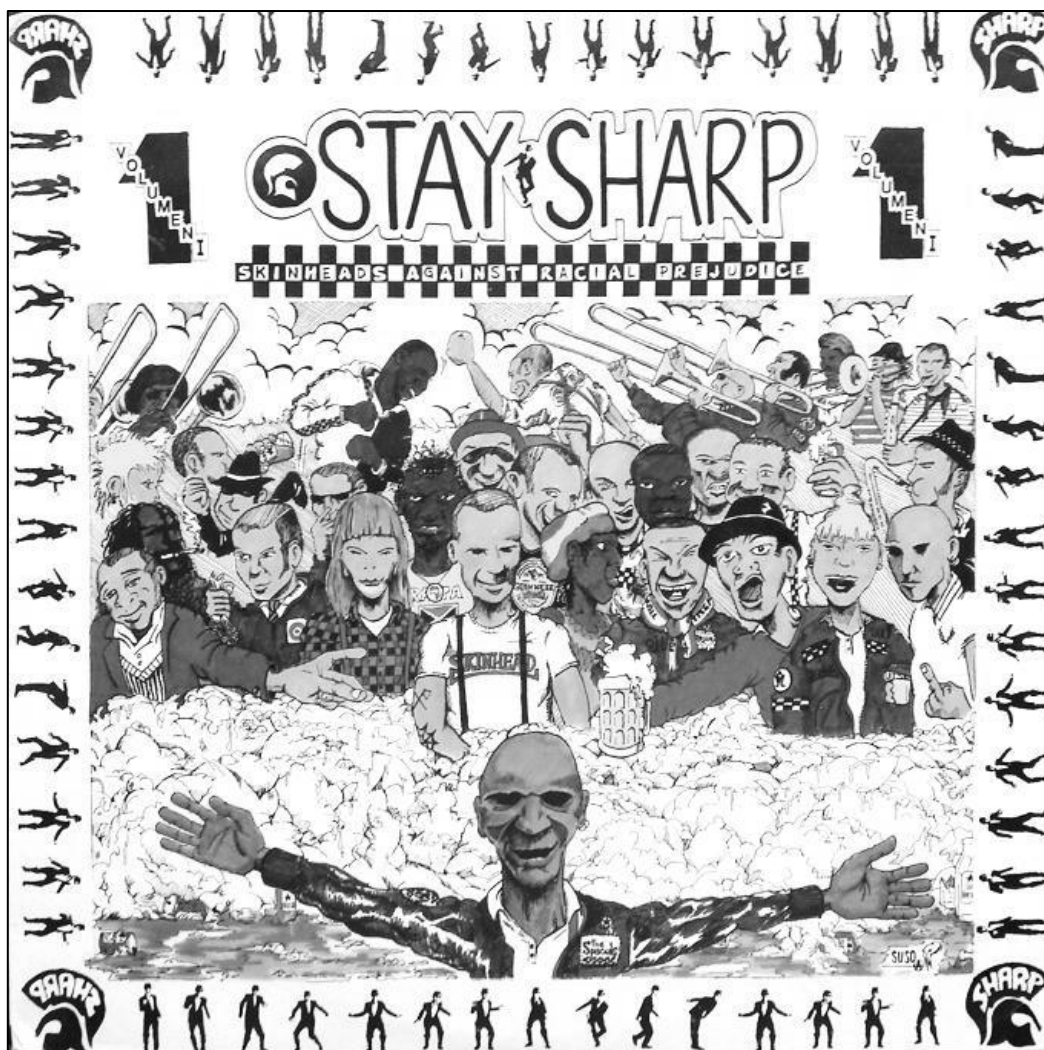
²⁰⁴ WPF nº 6, 1994, p. 12.

²⁰⁵ FBI nº 8, 1991, p. 2.

²⁰⁶ FBI nº 9, 1991, p. 2; NK nº 3, 1991, p. 16.

²⁰⁷ BW nº 2, 1992, p. 3.

²⁰⁸ VV. AA.: *Stay Sharp: volumen 1*, 1993; VV. AA.: *Stay Sharp: volume 2*, 1995; VV. AA.: *Stay Sharp III*, 1996.



La carátula del primer volumen de *Stay SHARP* presenta una iconografía significativa:

La ilustración, firmada por «Suso», muestra a un grupo racialmente diverso con vestimentas y parches alusivos a la 2Tone, los skins y los mods; dos de los personajes bailan al son de una banda de ska, representada por una sección de metales

El diseño gráfico incluye el ajedrezado propio de la 2Tone y figuras de baile propias del ska, así como el yelmo –adaptación del logo de la discográfica Trojan– símbolo del movimiento SHARP

La implicación del ska en las escenas mod y skin (o de los mods y skins en la escena skatalítica) constituye un tema complejo y amplio que podría dar lugar a estudios más específicos. En cualquier caso, se trata de una cuestión central en el ámbito skatalítico, como queda reflejado en muchas entrevistas a bandas de ska donde se ha hecho frecuente la pregunta de si entre sus componentes figura algún skin (y en menor medida la misma pregunta referida a algún mod). En este apartado he explicado el origen de la vinculación del ska con los mods y los skins, y he trazado las líneas generales de esta vinculación aplicada a los mods españoles de los años ochenta y los skins de los noventa. Pero existen aún detalles sin abordar, incluyendo los puntos de tangencia entre el universo mod y skin donde el ska funciona como interés común.

La existencia de estos puntos de contacto se evidencia por ejemplo en los subtítulos que aparecen en algunos fanzines, como en el segundo volumen de *Mad About You* (1998), subtulado «Rude zine / 100% skin-mod-rude-beer-dancing-skankin'-party zine»; o en los números 1 y 3 de *Alpha Boys* (1999 y 2000, respectivamente), bajo cuyo título se lee «Ska zine for all you skins, rudies & mods». Otra muestra de ello se encuentra en la formación de colectivos como los valencianos Trojan Drinker's, «una asociación de ámbito Mod/Skinhead que intenta reivindicar la originalidad de los primeros Skinheads y la autenticidad de los llamados Hardmods»²⁰⁹. Se imponen, una vez más, futuros trabajos que traten en detalle la presencia de estos grupos sociales en España y el funcionamiento de sus intereses políticos y culturales, así como la evolución de todo ello hasta el día de hoy.

²⁰⁹ BW nº 2, 1992, p. 24.

3.3 Desarrollo de la escena a través de una industria alternativa

Situándonos en el contexto que precedió a vuestra primera emisión en antena el 7 de Junio de 1989, ¿de qué elementos constaba la por entonces incipiente escena jamaicana-barcelonesa? [...]

El contexto era prácticamente inexistente, sin discos en las tiendas, sin grupos sobre los escenarios... Skatalá practicaban una suerte de ska de onda two tone, sucio y mezclado con punk y oi! desde hacía poco y tanto el fanzine FBI, como Dr. Calypso empezaron el mismo año 89 en que nosotros nos decidimos a emitir desde una radio pirata y muy local llamada Radio Sant Antoni. Después empezamos a simultanear las emisiones también en Radio Pica. Una pequeña empresa llamada Semaphore empezó a importar discos: era nuestra principal fuente de entrada de Studio One y demás, aunque ya desde antes nos habíamos espabilado en arrasar con lo poco que se encontraba por aquí y a comprar en viajes, propios o de amigos, en Londres, Nueva York, Viena, París... [...]. De la escena de los primeros años recordamos a Roots Generator, Mango Bongo, Banana Boats, Ragna & The Paissas... y a cuatro chalados como Ragnampaissa o Txarly Brown que, como nosotros, ya se habían infectado irremediamente de sonido jamaicano y empezábamos a mover las cosas en lo que era un árido desierto.

[...] Creemos que fue un tímido inicio de la escena local jamaicana por diferentes flancos. La relación era cordial y estaba claro que todos dedicábamos nuestros esfuerzos por puro amor al sonido jamaicano. No existía ningún tipo de coordinación. Nos entusiasmaba el reggae y hablábamos de ello cuando nos encontrábamos²¹⁰.

En las páginas anteriores he analizado el modo en que distintos significados y usos propios del ska han sido adaptados al contexto español, pero sin especificar cómo se ha desarrollado esta música en una industria que tiende a discriminar, ignorar o incluso condenar muchas de las cuestiones comentadas hasta ahora. Las escenas que se enfrentan a esta situación se encuentran sustentadas por un tipo de industria situada, en su mayor parte, bajo «el dominio de pequeños colectivos, fans convertidos en empresarios, y labor voluntaria», en palabras de Peterson y Bennett²¹¹, quienes describieron esta «especie de industria Hazlo-Tú-Mismo» («*Do-It-Yourself (DIY) industry*») o «industria musical informal» («*informal music industry*»)²¹² como un modelo de industria característico de toda «escena» (según su visión el calificativo de «alternativa» sería redundante), distinguible de la industria de masas sustentada sobre las grandes corporaciones. Se produce además una curiosa codependencia entre ambas realidades:

²¹⁰ Entrevista a David Vilches y Xavi Guillamón de Sound System FM, en Bajo: «Sound System FM...», 2008, p. 20-21.

²¹¹ «*This scene-supporting industry is largely the domain of small collectives, fans turned entrepreneurs, and volunteer labor*». Peterson; Bennett: «Introducing Music Scenes», 2004, p. 5.

²¹² Óp. cit., p. 5-6.

La industria corporativa necesita que la industria *DIY* fundamentada en la escena suministre un flujo estable de nuevos talentos que aporte una pátina de autenticidad a su «producto», y la industria *DIY* depende de las tecnologías creadas por la industria corporativa. Las dos formas se entrelazan y fusionan en una serie de puntos²¹³.

En el caso del ska español, durante los años 60 y 80 no existía aún un circuito o escena suficientemente sólidos como para motivar la aparición de recursos de producción, difusión y consumo adaptados a esta música, más allá de las esporádicas participaciones de la misma en el seno de la gran industria. Desde finales de los años ochenta, el ska se ha mantenido a flote en el ámbito español gracias a un conjunto de iniciativas destinadas a combatir el escaso interés que han mostrado por esta música los medios de masas y las grandes industrias corporativas. Esta «industria *DIY*» del ska se encuentra incluida en lo que Bianciotto denominó precisamente «escena alternativa» al comentar la evolución de la música popular española a partir de los noventa:

Los años noventa suponen la implantación de un doble circuito en el pop-rock español. Al escaparate de la música de consumo, mainstream, con amplia difusión mediática, se suma la irrupción de nuevos canales que dan lugar a la escena alternativa, dotada de sellos discográficos propios, revistas y fanzines con atención preferente y un circuito de salas y clubes en desarrollo²¹⁴.

El análisis de la industria alternativa skatalítica en España se ha llevado a cabo considerando por separado tres aspectos de la misma: la formación de entidades y empresas especializadas (colectivos de aficionados, promotoras de conciertos, distribuidoras y sellos), la búsqueda de recursos adicionales para la publicación de material sonoro, y el desarrollo de canales alternativos de información (radiodifusión, fanzines y páginas de Internet).

²¹³ «*The corporate industry needs the scene-based DIY industry to supply a steady flow of new talent that gives a veneer of authenticity to their “product”, and the DIY industry relies on the technologies created by the corporate industry. The two forms intertwine and merge at a number of points*». Óp. cit., p. 12, nota 1.

²¹⁴ Bianciotto: *Guía Universal del Rock...*, 2008, p. 257.

a) *Colectivos y empresas especializadas*

La conformación de una escena local especializada ha implicado la creación de una infraestructura que permitiese llevar a cabo todas las tareas necesarias para la pervivencia de un género musical; suministrar a las bandas los medios necesarios para realizar conciertos en directo y grabaciones, organizar eventos de promoción o simple disfrute de esta música, hacer posible el comercio de discos mediante su adecuada distribución y publicidad, difundir información acerca del género, y lograr un contacto entre las distintas escenas regionales o provinciales para conseguir un circuito estable a nivel nacional, son algunas de las más esenciales. A finales de los años ochenta, ante un panorama de música popular cada vez más compartimentado en un amplio abanico de estilos o tendencias, de los que solo unos pocos lograban alcanzar el *mainstream* y por tanto el privilegio de ser tenidos en cuenta por los medios de masas, la escena del ska comenzó a tomar forma a partir de iniciativas llevadas a cabo por colectivos de aficionados y seguidores de esta música. Buena parte del ska nacional se ha desarrollado sobre los modestos pilares de este tipo de organizaciones, que bajo la forma de pequeñas empresas especializadas se han encargado de desempeñar las tareas comentadas más arriba, con una ayuda muy limitada por parte de las grandes instituciones y los medios de alcance masivo.

Entre los primeros núcleos sociales dedicados a impulsar la escena en España se encuentran los equipos editoriales de los fanzines pioneros (*FBI*, *Skaville Barcelona* u *Onda Jamaicana*, entre otros); y también algunos clubes de los que aparece cierta información en fanzines de los años 1991 y 1992: el Rude Cat's Klub (Madrid), el Klub Skatalítico Vallecano (Madrid), la Ska Brothers Society (Sabadell), el Jamaican Music Fan Club (Bilbao), los Trojan Drinker's (Valencia), o la Delicias Crew (Zaragoza). Aparte de su relevancia como agrupaciones de personas cuyo interés común se fundamenta en el ska o la música jamaicana, constituyen ejemplos tempranos de un tipo de entidad orientada a desempeñar múltiples funciones dentro de la escena, que van desde la edición de fanzines y la organización de eventos (fiestas, conciertos o festivales) hasta las tareas propias de una distribuidora, una empresa de *management* y contratación o un sello discográfico.

Los textos de presentación de los clubes mencionados dan una idea sobre las motivaciones, objetivos y acciones llevadas a cabo por estos primeros colectivos. En páginas anteriores comentábamos la vinculación de algunos de ellos con sociedades skinhead. Es el caso de la Ska Brothers Society y el Klub Skatalítico Vallecano, ambos conectados a las secciones SHARP de sus respectivas ciudades. La Ska Brothers Society editaba el fanzine *James Bond 007*, emitía el programa *Skankin* en la radio libre de Tarrasa Radio Kaos, y organizaba fiestas y conciertos:

Sus fines son «Dar a conocer a la gente la auténtica cultura que se desarrolló a partir de los mid-60's con la música negra» según nos contaba su integrante Agustí. [...] Entre las personas que forman esta sociedad se encuentran Trojan skins y Mods pero para generalizar se puede decir que son amantes del Ska y Soul²¹⁵.

²¹⁵ NK n° 3, 1991, p. 16.

La descripción del Klub Skatalítico Vallecano sugiere la existencia de puntos comunes entre este tipo de colectivos:

Nos gusta y apasiona la música jamaicana oséase el SKA, el ROCK STEADY y el REGGAE y no le hacemos ascos a la música de los 60 SOUL, BLUES y RHYTHM AND BLUES. Creemos que la cultura musical está reñida con la intolerancia y el racismo [...]. Estamos por la promoción y difusión de la música jamaicana y para ello organizaremos fiestas, proyección de videos, mitines, conferencias, degustaciones de cerveza y lo que haga falta y además de todo esto hacemos un programa en Radio Vallekas sobre música de la que nos gusta tanto llamado FRENOSKATICO que alegra los oídos de los afortunados que lo escuchan²¹⁶.

Por su parte, Delicias Crew recuerda la mutua implicación entre valores políticos y música que hemos revisado páginas atrás:

DELICIAS CREW nace en el año 1995 como una distribuidora para llenar el vacío existente en Zaragoza en cuanto a material skinhead. Pronto nos dimos cuenta que podíamos crear una plataforma de denuncia de todo cuanto a nuestro modo de ver está mal y hemos realizado diversas campañas antiracistas y de contenido social. [...] Aparte de las campañas también hemos realizado fiestas, audiciones, conciertos [...] y colaboraciones con skin'zines y mod'zines de todo el estado²¹⁷.

A las tareas que se han mencionado conviene añadir la de una primera divulgación discográfica a través de cintas de elaboración casera, reacción temprana ante la dificultad de acceder a grabaciones originales²¹⁸.

Aunque la existencia de estas primeras sociedades demuestra que ya existían conjuntos de seguidores de música jamaicana en diversos puntos de España, su creación respondía precisamente a la necesidad de afrontar la sequía observable en ciertas esferas de la escena skatalítica española. El Jamaican Music Fan Club lamentaba en 1991 el escaso interés hacia la música jamaicana por parte de los skins y mods bilbaínos, así como la falta de eventos y programas de radio decentes en torno a esta música: «La creación de esta sociedad se debe al pobre panorama que presenta nuestra ciudad en cuanto a sonidos jamaicanos se refiere»²¹⁹. Por su parte los Trojan Drinker's, «seguidores del auténtico sonido jamaicano de mediados de los sesenta», declaran que «nuestra máxima alegría sería elevar la escena Skatalítica valenciana a lo más alto y profundizar en lo que realmente fue esta contracultura»²²⁰.

En las mismas fechas en que estas agrupaciones daban sus primeros pasos también comenzó a manifestarse la importancia de las iniciativas a nivel individual, dando lugar

²¹⁶ BW nº 2, 1992, p. 27.

²¹⁷ CR nº 1, 1997-98, p. 16.

²¹⁸ Como ejemplo de este tipo de iniciativas, tenemos constancia de la venta de cintas recopilatorias por el Jamaican Music Fan Club (OJ nº 1, 1991, p. 19) y el Rude Cat's Klub (AC nº 3, 1992, p. 3; BW nº 2, 1992, p. 3). Más tardías fueron las «FBI Master Tapes» (FBI nº 18, 1994, p. 2) y las «Mad About You Tapes» (MA nº 3, [1998], p. 43), elaboradas por los editores de los fanzines *FBI* y *Mad About You*, respectivamente.

²¹⁹ NK nº 3, 1991, p. 17.

²²⁰ BW nº 2, 1992, p. 24-25.

a una serie de figuras que destacan en la escena por su labor en la difusión o promoción del ska. Del área barcelonesa encontramos a varios personajes importantes como Carles Closa, apodado «Charly Brown», que fue director de *FBI* y del sello Sock It, ha ejercido además de DJ y diseñador gráfico, y es recordado como «uno de los principales agitadores de la escena a partir de finales de los 80»²²¹. Otro personaje emblemático no solo de la escena skatalítica sino de la cultura skin española (como ya se ha apuntado en páginas anteriores) fue Enric Gallart «Quique», el «Primer Skinhead de Barcelona»²²², cuyos méritos incluyen, en sus propias palabras, «haber sido cantante de Skatalà, haber colaborado y codirigido el skazine FBI, haber participado y codirigido el sello Sock It Records, haber sido socio durante años de la promotora Super Ska Shooter o mi etapa actual con la marca de camisetas Uptight»²²³. También barcelonés es Jordi Gil López «DJ Ragnampiza», «auténtico conocedor y agitador de la escena Reggae nacional»²²⁴, *disc jockey* y manager en los sellos Sock It y Semaphore, así como en la promotora Reggae Shack; regentó la tienda Demo Record Shack y escribió artículos para el periódico *ABC* y la revista *Ruta 66*.

En otras zonas del país menos prolíficas ha sido también crucial la labor de algunos personajes que han logrado situar sus respectivas regiones en el punto de mira de la afición estatal. Es el caso de Alfonso Sacristán, «Krápula», de Nava de la Asunción (Segovia), «una de las personas que más ha trabajado por la difusión de la cultura skinhead en el estado»²²⁵, editor de los fanzines *Krápula* y *WPF* e involucrado en la formación de SHARP Castilla, entre otros méritos. De Ibiza es recordada la actividad de



Toni Face posa para la carátula del disco conmemorativo del 10º aniversario de su sello Liquidator

Marcos Antonio Mari Brown, apodado Mark «Skanky» Brown, quien editó los fanzines *Bronco Bullfrog* y *Street Music*, y está al frente del sello / distribuidora independiente Bronco Bullfrog, creado en 1993. En Madrid destaca la labor de Toni Face al frente de Liquidator, importante sello discográfico y marca que incluye «una editorial musical [...], una promotora de conciertos, una agencia de management que representa artistas, un fanzine, una línea de merchandising y quizás algo más que no me acuerde ahora...»²²⁶; Toni Face fue además responsable del programa radiofónico *La Ley de la Calle*.

Las iniciativas individuales han constituido una pieza esencial para la pervivencia de la música jamaicana en España, frente a la carencia de grandes empresas que cubran

²²¹ DC nº 3, 1997, p. 22.

²²² «Yo Fui #1...», s/f. Carles Viñas también le otorga este título en Viñas: *Botas y tirantes...*, 2006, p. 19-20.

²²³ «Yo Fui #1...», s/f.

²²⁴ DD nº 0, 1998, p. 51.

²²⁵ DC nº 2, 1996, p. 18.

²²⁶ Bajo: «Liquidator...», 2008, p. 18.

las necesidades de esta escena. No obstante, en la segunda mitad de la década de los noventa comienza a detectarse un florecimiento de pequeñas empresas especializadas, surgidas en parte desde intereses y motivaciones similares a los que provocaron el surgimiento de los colectivos que he mencionado más arriba. El alcance geográfico de estas empresas continuó limitado básicamente a una comunidad autónoma o una provincia, funcionando como una suerte de «islas» de actividad e información en distintos puntos de la geografía española. Aunque la interacción entre las distintas escenas regionales ha sido creciente a lo largo de los años, este tipo de desarrollo localizado en múltiples áreas geográficas ha derivado en una escena nacional caracterizada, aún en la actualidad, por acentuadas diferencias interprovinciales.

En la afortunada área catalana las primeras iniciativas empresariales cristalizaron a partir del fanzine *FBI*, cuyos responsables pusieron en marcha el primer sello español especializado en ska: Sock It Records. El proyecto fue iniciado por Jordi Manyá y Charly Brown, que más tarde dejaron al mando a Ragnampiza. Entre 1990 y 1992 Sock It publicó los recopilatorios *Latin Ska Fiesta* y *Latin Ska Fever*, además de un par de álbumes de Skatalà y Skarabajos²²⁷; a este breve pero importante período de actividad se sumó otro más tardío que dio fruto a la reedición de los dos recopilatorios (en una publicación conjunta bajo el título de *Latin Ska Years*) y un tercero denominado *Latin Ska Jazz*, en 1999 y 2000 respectivamente. El ejemplo temprano de Sock It tuvo su continuación en los barceloneses Capità Swing y Plastic Disc (este último originado a partir de una escisión del primero²²⁸), especializados en ska y punk, que entre 1993 y 1999 editaron discografía de bandas mayormente catalanas. Plastic Disc publicó además dos álbumes recopilatorios: *Dos anys de Plastic Disc* (1998) y *4 anys de Plastic Disc* (1999).

También de Barcelona son dos promotoras de conciertos que han realizado una labor destacada en la escena local del ska desde la segunda mitad de los años noventa: Reggae Shack (donde también se encontraba el incombustible Ragnampiza) y Super Ska Shooter. En la página web de Reggae Shack queda de manifiesto el papel central que para este tipo de empresa ocupa todo lo referente a la cultura musical jamaicana:

Pionera en la organización de conciertos de música reggae en Barcelona, fue fundada en 1996 como asociación cultural y reconvertida en sociedad mercantil en 2004.

Reggae Shack es una promotora vocacional que tiene como única finalidad la difusión de todos los géneros y subgéneros musicales originarios de Jamaica: ska, rocksteady, nyahbinghi, roots rock reggae, ragga, dancehall, reggae lovers, reggae soul, funky reggae, dub, dub poets, reggae consciousness, new roots... y de los inestimables sound systems.

Especializada en la contratación de artistas jamaicanos para festivales, fiestas locales y producciones en salas de conciertos²²⁹.

El cambio de siglo ha sido testigo de nuevas iniciativas de agrupación social en torno al ska en Barcelona, como la Associació de Llunàtics i Amics de l'Ska (constituïda en Gavà en 1999) o el colectivo Bluebeat (en Rubí, desde 2002).

²²⁷ Skatalà: *Fent D'Aquí*, 1991. Skarabajos: *Ya Era Hora*, 1992.

²²⁸ Según WPF nº 7, [1995], p. 7.

²²⁹ «Reggae Shack, S.L.: [historia]», 2011.

Desviando el punto de mira hacia la capital del Estado, la primera discográfica madrileña especializada en música de origen jamaicano fue Colour Songs Discos, fundada por Gabi Peris de los Malarians. Colour Songs centraba sus intereses en el ska, el rock steady y el reggae, y además de editar trabajos locales (discos de Malarians, Banana Boats y Skarlatines entre 1993 y 1997) ejercía de distribuidora de algunos de los principales sellos extranjeros y gestionaba conciertos. En 1997 el control del sello pasó a manos de Toni Face, que asignó a la empresa el nuevo nombre de Liquidator. Tras editar a multitud de artistas locales y algunos recopilatorios destacados, así como otras labores de difusión, venta y promoción, Liquidator se ha convertido en el principal referente madrileño en cuanto a música jamaicana se refiere, estatus que continúa vigente en la actualidad. En la última década la actividad en el ámbito madrileño ha estado marcada por las iniciativas de colectivos como la Red Mussel Crew, Uptown Pleasure o la promotora Ska Town, que han colaborado en la difusión de la música jamaicana mediante la organización de fiestas, conciertos y *DJ sessions*, así como la publicación de fanzines y páginas web, entre otros méritos.

Como ya he adelantado más arriba, la actividad empresarial y organizativa vinculada a la escena del ska y jamaicana en España se encuentra compartimentada en el aspecto geográfico, y serían necesarios estudios más localizados para profundizar en el caso de cada provincia o comunidad autónoma. Junto a las escenas de Barcelona y Madrid se encuentran otras de intensidad equiparable como la del País Vasco y la de la Comunidad Valenciana. En tierras vascas ha destacado el sello Brixton, activo desde 1998, que ha editado numerosos trabajos de bandas españolas y extranjeras. Del área levantina podemos mencionar la labor del colectivo valenciano Bredda (promoviendo conciertos entre 1999 y 2009) y el castellonense Jamaican Memories (sello y distribuidora en activo desde 2001). Conviene insistir sobre la importancia de este tipo de colectivos para impulsar escenas locales que de otro modo correrían el riesgo de permanecer desérticas. Vicent de Jamaican Memories contaba cómo la iniciativa de crear un sello había surgido como «fruto del casi nulo movimiento en cuanto a música Jamaicana se refiere en la ciudad de Castelló»²³⁰. Es también sugerente la autodescripción de Bredda, donde se menciona el efecto que estas empresas pueden tener en el lugar ocupado por su localidad de acción dentro del panorama estatal:

Bredda Jamaican music Club València nació un enero de 1999 cuando un grupo de amigos («bredda» = ‘hermano’, ‘amigo’ en el patois jamaicano) se reunieron para traer un concierto de ska, Sttuborn All Stars + Skinnnerbox + Rocker-T. Desde entonces, han [sido] muchos y muy buenos los grupos de música jamaicana que Bredda ha podido traer: lo mejor y más variado de la escena ska y reggae nacional e internacional en una ciudad como la nuestra, València. Desde entonces, Bredda se convirtió en un referente en la escena estatal de la música jamaicana y situó a València en el circuito de conciertos²³¹.

²³⁰ Vicent citado en Sánchez Gárate: «Jamaican Memories...», 2007.

²³¹ «Bredda JA Music Club València», [s/f].

La mayoría de entidades que he mencionado son de alcance provincial; cabe mencionar como excepción a la Asociación Cultural Reggae (ACR), de proyección estatal, fundada en 2000 y actualmente activa:

Es una asociación de ámbito nacional y que tiene como fin la Difusión de la Cultura del Reggae en el territorio del Estado Español.

La A.C.R. se fundó como respuesta de un colectivo de personas amantes del reggae que ven como su Cultura no tiene el auge que alcanza en otros países europeos, y sobretodo como modo de acabar con el profundo desconocimiento del reggae por parte del público en general²³².

Un recorrido completo por el mundo empresarial especializado en ska habría de recoger también otros tipos de entidades: los comercios de discos (y también de ropa) y los locales y salas de conciertos. Dicha revisión requeriría un examen muy exhaustivo, pues esta clase de empresas dedican a la música jamaicana, por lo general, tan solo una parte de sus intereses. Aun así no está de más hacer una mención a algunos de ellos que han resultado especialmente emblemáticos: la tiendas barcelonesas Demo Record Shack (desde 1989, regida por Ragnampiza) y Daily Records (desde 1994 hasta hoy, una de las principales fuentes de música jamaicana de la ciudad); la madrileña Up Beat (desde 2002 e igualmente activa en la actualidad); las vascas Brixton Denda (tienda del sello de igual nombre, situada en Getxo) y Beltza Records (Donostia). Algunos locales han sobrepasado la función de meros puntos de venta o recreo para convertirse en focos centrales de la escena en su localidad de origen, como es el caso de Janie Jones (Vigo), el bar L'illa del Tresor (Castellón), el Kafe Antzokia (Bilbao) o el Studio One Bar (Tarragona).

Se puede decir que el mundo de la empresa especializada en torno a un estilo como el ska es una realidad múltiple, constituida por entidades cuyo radio de acción es tan polifacético como comprometido con la escena, pues con medios limitados y desde el único incentivo de su pasión por esta música han conseguido crear una infraestructura suficiente para la pervivencia del género en el Estado.

²³² «Nace www.bob-marley.es», 2006.

b) *Opciones de publicación de registros sonoros*

Los sellos y distribuidoras especializadas en ska o música jamaicana han cubierto una parte importante de las necesidades de la escena estatal, pero en ciertos períodos y/o regiones, como ya hemos tenido la oportunidad de comprobar, las infraestructuras necesarias para sostener la actividad de las bandas locales y mantener viva la afición apenas han sido suficientes. Una buena muestra de cómo se han desenvuelto estas bandas ante tal situación se puede encontrar examinando el tipo de estrategias y opciones alternativas para la publicación de repertorio grabado.

En primer lugar, hemos de advertir que los sellos especializados no son los únicos donde el ska ha tenido cabida. Esta música no constituye una escena aislada, y mediante la interrelación con estilos de intereses similares —afinidades culturales, sociales, políticas o musicales, tal como se ha dejado ver en páginas anteriores— ha logrado integrarse en terrenos discográficos más amplios como el del punk, el del rock o el de la música latina. De este modo observamos que el ska forma una parte importante, si bien no la principal, del repertorio publicado por una serie de sellos estatales.

Algunos sellos catalanes que han dedicado una fracción de sus publicaciones al ska han sido Tralla, Al·leluia y Propaganda Pel Fet!. Surgida en 1991, la barcelonesa Tralla ha editado discografía de bandas de ska de primera línea como Skatalà, Dr. Calypso, Komando Moriles, Discípulos de Otilia, Amusic Skazz Band, La Gran Orquesta Republicana, Moonrakers o Skatobeat. Tralla adquirió el catálogo de Plastic Disc tras el cese de este último en 1999, y además se encargó de la distribución de importantes sellos internacionales dedicados a la música jamaicana, como Trojan o Moon²³³. Su mérito en este campo se completa con la edición de las publicaciones originadas a partir de las dos primeras ediciones del Festival Internacional de Ska de Balaguer, así como el recopilatorio de aniversario *Ska Mestizaje: 10 años dando tralla*, que da una idea de la importancia que este sello ha otorgado al ska a lo largo de los años²³⁴. El sello Al·leluia, activo en Barcelona entre 1993 y 1998, incluyó el subsello Baobab dedicado al reggae y al ska, bajo el que vieron la luz algunos álbumes de Skatalà, Knockouts y Mount Zion. En 1996 nació la discográfica independiente Propaganda Pel Fet!, de Manresa, cuyos intereses responden a un criterio geográfico (fundamentado en el área catalana), y abierto por tanto a una multiplicidad de estilos, incluyendo el hip hop, la rumba catalana o el folk, entre otros. Una de las primeras publicaciones del sello consistió en un vídeo dedicado a actuaciones en directo de tres grupos de ska²³⁵. También publicaron en Propaganda Pel Fet! bandas como Obrint Pas, Ki Sap y Skarnio.

El ska también ha ocupado un porcentaje importante del repertorio publicado por las discográficas surgidas al calor del Rock Radical Vasco, principalmente Soñua, Oihuka y Esan Ozenki. Soñua fue responsable de los primeros discos de Potato, Hertzainak y Kortatu, antes de ser relevado por Oihuka, que en 1987 adquirió el

²³³ Según anuncio aparecido en FBI nº 28, 2000, p. 28.

²³⁴ VV. AA.: *1st International Ska Festival*, 1998. VV. AA.: *2nd International Ska Festival*, 1999. VV. AA.: *Ska Mestizaje...*, 2000.

²³⁵ Gazapos; Skatobeat; La Gran Orquesta Republicana: *Propaganda pel fet!*, [1997].

catálogo de la primera y ha continuado editando los trabajos de Kortatu y Potato, además de los de Arawak o Betagarri, entre otros muchos grupos vascos dedicados al rock, el punk o el heavy. Entre 1991 y 2001 funcionó desde Irún (Guipúzcoa) Esan Ozenki, *indie* fundada por la banda de rock Negu Gorriak y dedicada, como en los casos anteriores, a varios estilos musicales, como el pop, el rock o el hardcore. También este sello ha prestado atención a bandas de ska del entorno vasco, tales como Skunk y Betagarri. Esta última continuaría publicando a través del sello heredero de Esan Ozenki: Metak, en activo entre 2001 y 2006.

Examinando la discografía de las bandas estatales de ska podemos encontrar otros sellos que en algún momento se han puesto al servicio de esta música, aun sin llegar a hacerlo de forma recurrente o, dicho de otro modo, no integradas en la escena skatalítica propiamente dicha. Muchos de estos sellos consisten en pequeñas compañías independientes dedicadas al punk rock o músicas similares, un ámbito estilístico y cultural con una cabida relativamente amplia para ciertas vertientes del ska. Profundizar en la relación concreta de esta música con dicho conjunto de empresas requeriría un estudio específico de cada una de ellas. En cualquier caso, he reunido en la siguiente tabla algunos ejemplos como posible guía para un estudio de este tipo:

Sellos españoles que presentan publicaciones aisladas de ska nacional

<i>nombre</i>	<i>procedencia</i>	<i>bandas de ska que ha publicado</i>
Karátula	Barcelona	Discípulos de Otilia, Stroh
K-Industria	Barcelona	Dr. Calypso, La Gran Orquesta Republicana, Fenicians
PSM Music	Barcelona	James Band & The Radikal Ska Vespa
Mai Morirem (tienda)	Barcelona	Shanty Town, The Cabrians
AZ Records	Mataró (Barcelona)	Los Rancios, Ska-P
Maraca Records (especializado en música latina)	Barcelona	Los de Otilia
DRO	Madrid	Decibelios, Jah Macetas
Potencial Hardcore (sello y tienda)	Madrid	Skaparapid
BoaCor	Madrid	Skalariak, Burman Flash
Nuevos Medios (polifacético sello en que abunda el flamenco)	Madrid	Malarians

GOR Discos	Pamplona	Skunk, Skalariak, Skabeche Riber Band
Maldito Records	Valencia	Potato, Skalariak, The Locos
Discos Suicidas (subsello de Hilargi Records)	Vizcaya	Skalope, Korroskada
Música Global	Gerona	Es Reboster
Punkaway	Islas Baleares	Dinamo

Aunque muchas bandas han aprovechado la disponibilidad de estas discográficas para publicar sus trabajos, entre las agrupaciones de ska también ha sido habitual el recurso de la autogestión. Según esta idea, son los propios intérpretes los que asumen las responsabilidades editoriales, aunque sin cerrar puertas a colaboraciones externas. Un ejemplo de ello se encuentra en el álbum *Abrazos* de La Gran Orquesta Republicana:

[...] la banda opta en «Abrazos» por la autoedición. El disco se crea a partir de la idea del «Do it yourself» es decir: todos los procesos como composición, arreglos, grabación, producción e incluso el diseño son controlados directamente por el grupo. Además cuentan con la colaboración de un pequeño grupo de artistas mallorquines que les dan su ayuda, como Miguel A. Juan, mas conocido por Llonovoy, que crea una colección de «juguetes antimilitaristas» que son utilizados para el diseño del disco, ó Rafa Rigo, músico y técnico de sonido, que se encarga de colaborar en la grabación y producción. Por su parte, la compañía catalana K Industria se encarga de la distribución²³⁶.

La autoedición no es siempre evidente pues a menudo está camuflada bajo el nombre de una supuesta editorial discográfica, quizá una forma de resaltar la autosuficiencia mostrada por la banda en las tareas de producción y edición del disco. En los discos autoeditados por La Gran Orquesta Republicana se emplea la denominación de Güasa Records; otros ejemplos de ello son algunos discos de Skatalá (bajo el nombre de Skamarlà editaron su maqueta *Fent D'Aquí*, 1987, y *Llunàtics*, 2005), Dr. Calypso (como Operative Productions en sus álbumes *Toxic Sons*, 1996, y *Toxic Remixes*, 1997), Alamedadosoulna (Dosoulna Records es el sello que aparece en todas sus producciones), o Diablo Cojuelo (empleando la denominación de Sopasdeajo como sello independiente para la producción, edición y distribución de su maqueta, 2007).

La etiqueta adoptada para la autogestión de la banda puede llegar a sobrepasar este propósito inicial y convertirse en una entidad propia, llegando a prestar servicio a otros fines. Un componente de La Familia Iskariote aportó una discreta muestra de esta idea en relación a su sello Family Records: «Surgió para autoeditarnos la maqueta [...]. Es más un nombre que un sello, aunque de vez en cuando sí que edito alguna cosa [...].

²³⁶ «La Gran Orquesta Republicana», [s/f].

También es una pequeña distri de material de intercambio con otros grupos»²³⁷. El sello Skunk Diskak, creado por el grupo Skunk, además de permitir la autoedición (álbumes #1, 2000, y *Kinki*, 2002) sirvió para editar otras publicaciones, entre ellas los recopilatorios *Euskal Ska eta Reggae* (2000) e *International Reggaemartxaska* (2001).

Es especialmente destacado el caso del sello L'Aguañaz, con sede en Avilés (Asturias), fundado en 1993 por Xune Elipe y Fernando Rubio, componentes del grupo Dixebra, junto a Piedad Gutiérrez. L'Aguañaz editó todos los discos de Dixebra a partir del año citado (nueve hasta la fecha), pero además se ha dedicado a publicar los trabajos de intérpretes asturianos en un amplio rango de estilos, llegando a superar la centena de referencias en su catálogo. Entre ellos se incluyen los tres álbumes del grupo de ska-punk Skama la Rede (*La Nueva Hestoria*, 2005; *Echaos a la Mar*, 2007; *Ye Too Mentira*, 2010). En 2006 L'Aguañaz pasó a formar parte de la editorial en lengua asturiana Publicaciones Ámbitu, demostrando una trayectoria particularmente afortunada para lo que comenzó siendo una pequeña discográfica independiente.

Existen distintas motivaciones para que una banda opte por la autogestión. Una de ellas es la pura necesidad, provocada por una falta de recursos, como fue el caso de Deskarats al publicar su *Per la cara!* (2003), que «como bien indica el nombre, es fruto de un gran esfuerzo económico, ya que el hecho de no encontrar una discográfica que los apoye, les obligó a autoeditarse el disco»²³⁸. Pero la autogestión también puede constituir una elección propia, derivada de los intereses estéticos o ideológicos de la banda. La tensa convivencia entre ambas realidades queda bien reflejada en una entrevista realizada a La Familia Torelli:

El álbum [La Familia Torelli, 2005] habéis decidido autoeditarlo... ¿convicción para elegir la autogestión o necesidad ante el difícil estado de las discográficas?

Quedaríamos muy bien diciendo que fue por convicción, pero la verdad es, aunque sea triste reconocerlo, que fue por pura necesidad. De todas maneras, salir adelante por nuestro propio pie ha sido muy satisfactorio y cabe suponer que continuaremos en esta línea, sea por convicción o no²³⁹.

Por su parte, los Granadians aludieron a la libertad estética como su principal motivación para autoproducirse, como explicaron con gran sentido del humor en el siguiente comentario:

El sonido que queremos para nosotros, lo sabemos nosotros mejor que nadie. Ningún productor ve con buenos ojos que toquemos un solo de saxo haciendo el pino para darle más feeling o que golpeemos un gallina con un mazo hasta conseguir sacar el sonido de una gallina golpeada con un mazo, cosa que aún no hemos conseguido, por cierto²⁴⁰.

²³⁷ [Entrevista a La Familia Iskariote], 2005.

²³⁸ «Deskarats», [s/f].

²³⁹ «La Familia Torelli...», 2006.

²⁴⁰ Citado en Bajo: «El retorno...», 2008.

Pero también se observa en la filosofía de algunas bandas una adscripción voluntaria y sistemática a la autogestión, fundamentada en factores ideológicos de rechazo a los mecanismos oficiales de comercialización. Es el caso de Ki Sap (La Huerta de Valencia, 1996-hoy), cuyos discos han sido «siempre autoeditados y gestionados de manera alternativa por distribuidoras anti-comerciales y C.S.O. [centros sociales ocupados]»²⁴¹. Su primer álbum, *L'Horta Ska* (1998), fue editado a través del sello 45 Revolutions, creado por Ki Sap, Obrint Pas (que publicaron bajo el mismo su álbum *La Revolta de l'Ànima*, 1997) y otros artistas valencianos. Los dos siguientes (*Ki Sap*, 1999; *Rural Style*, 2001) fueron editados por la independiente Propaganda Pel Fet!. Y en los tres últimos (*10 Tone*, 2004; *Meets Valencia All Stars*, 2005; *At new Rockers Studios*, 2009) la autoedición ha sido complementada con la colaboración de distribuidoras alternativas o anticomerciales repartidas por la Península: Soroll (Valencia), Comú y Jamaican Memories (Castellón), Sentimientos Kontra el Poder (Madrid), Soundrebel (Valladolid), Kamilosetas (Lérida), e incluso la portuguesa Anti-Corpos.

Un complemento a esta actitud se encuentra en la utilización de licencias *copyleft*, una forma de evitar las restricciones de la legislación relativa a derechos de autor. Un ejemplo es el disco *O Nosso Caminho* (2008) de los vigueses Skarnio, autoproducido (con el nombre de Arredista Produçõs) y registrado bajo licencia de Creative Commons, al igual que la discografía de Ska Band Malajunça, Skaks y otras bandas valencianas, cuyos álbumes se pueden descargar de Internet de forma legal²⁴². No es mi intención profundizar más en el uso del *copyleft* y recursos de publicación alternativos, pero me parece interesante concluir este apartado con la transcripción de una serie de reflexiones planteadas en una entrevista al grupo de Castellón Contratempo:

Un vistazo a la contraportada de «Psychotropikal» [2009] nos revela vuestro compromiso hacia la libre circulación de la cultura y la información, al haber incluido el logotipo de las licencias Copyleft. ¿Por qué creéis que las bandas no optan por la autogestión al margen de la SGAE de Teddy Bautista y su séquito de aduladores? ¿Es aún pronto para que arraigue ese modo distinto de gestionar los derechos de autor?

Básicamente, no tragamos a la SGAE, ni lo que representa y no queríamos formar parte de ella, aunque cada uno con su música puede hacer lo que quiera, por supuesto. Es, como decía antes, otra forma que tenemos de hacer política, implicarnos y reivindicar cosas sin necesidad de decirlas en las canciones. O sea, no tanto hablar, sino hacer. Supongo que la gestión de los derechos de autor al final se decantará por opciones como la nuestra. Seguramente sea pronto aún.

Cuando ya apenas se venden copias físicas de los álbumes y una buena proporción de la población se decide por la descarga de mp3 a través de al red de redes. ¿Qué sentido tiene hoy en día producir la copia en digipack cuando probablemente las descargas probablemente superen con mucho a la gente que lo adquirirá en los comercios y locales?

²⁴¹ «sempre autoeditades i gestionades de manera alternativa per distribuïdors anti-comercials i C.S.O.». «Bio [de Ki Sap]», [s/f].

²⁴² Algunas de ellas han publicado a través de la plataforma Jamendo (www.jamendo.com), dedicada a distribuir discografía de bandas que se acogen a alguna de las licencias Creative Commons.

Ciertamente tiene poco sentido, pero aún creemos que alguien se lo comprará. Ahora en serio, lo hacemos en primer lugar por nosotros, por tener algo físico, un recuerdo de algo que ha costado meses y no un puñado de unos y ceros en un disco duro, que al final se borrará. Porque nos gustan los diseños bonitos, porque lo vemos económicamente viable (aún) y porque es una herramienta de promoción del grupo mejor que colgarlo en internet (donde lo colgaremos a su debido tiempo, pillines). Seguramente en un futuro no muy lejano, saquemos algo en vinilo y por la red y nos olvidemos del cd, pero en este disco considerábamos que aún no era el momento²⁴³.

Hemos comprobado que las bandas españolas de ska no se acogen a un único modelo de publicación discográfica, sino que emplean diversas estrategias que se derivan de la condición alternativa de esta música. En cualquier caso, es representativa la respuesta que dio Toni Face cuando se le preguntó por qué el sello Liquidator se aferraba a formatos ya poco comunes de la gran industria como el vinilo: «Me gusta hacer cosas bonitas y de buena calidad. No nos ceñimos a las exigencias de mercado, jugamos en otra liga»²⁴⁴.

²⁴³ «Entrevista: Contratempo», 2005.

²⁴⁴ Toni Face citado en Bajo: «Liquidator...», 2008, p. 17.

c) *Canales alternativos de difusión: radio, fanzines e Internet*

Ya he mencionado en varias ocasiones que la participación del ska en los medios de masas españoles ha sido notablemente escasa, dificultando su pervivencia y transmisión en la cultura estatal. Desde dentro de la escena, los seguidores de esta música se han enfrentado a tal situación mediante el empleo de medios alternativos: la difusión sonora se ha llevado a cabo a través de la emisión en radios libres, y la palabra escrita mediante la edición de fanzines y, posteriormente, la elaboración de páginas web.

El trazado de la historia de los programas de radio especializados en ska y otros ritmos jamaicanos contiene la dificultad de que las emisiones radiofónicas son inmateriales y por tanto perecederas con efecto inmediato. Una investigación en profundidad relativa a este interesante mundo incluiría entrevistas a los DJs de estos programas así como a los responsables de las emisoras correspondientes. Siguiendo el propósito, central en el presente trabajo, de reforzar las bases de conocimiento para posibles estudios futuros, me he limitado a elaborar una relación de programas especializados en ska o estilos afines realizados y emitidos en España. Se trata de una lista parcial, en la que he recopilado todos aquellos títulos citados principalmente en fanzines y también en páginas web. Entre estas fuentes se encuentran además cuatro listados elaborados respectivamente en 1999, 2001, 2003 y 2009²⁴⁵, que han aportado una buena cantidad de referencias del panorama radiofónico estatal referido a cada uno de esos años. Desconocemos el período exacto de actividad de la mayoría de estos programas, aunque se puede realizar una aproximación según el año en que fueron citados; he empleado los símbolos «<>» y «>>» a izquierda y/o derecha de cada fecha para indicar que la actividad del programa pudo haberse prolongado durante años anteriores y/o posteriores a los indicados. Los títulos subrayados corresponden a programas que han sido emitidos durante al menos cinco años.

*Relación de programas radiofónicos especializados en ska y/o música jamaicana,
en el ámbito español*

<i>Nombre</i>	<i>Emisora</i>	<i>Provincia</i>	<i>Actividad</i>
<i>Bonus Track</i>	Radio Pica	Barcelona	<2003>
<i>Els Rastes</i>	Radio Contrabanda	Barcelona	<1999-2001>
<i>Gràcia Tropical</i>	Radio Gràcia	Barcelona	<2001>
<i>L'Illa del Tresor</i>	Radio Pica	Barcelona	<1994>
<u><i>Rockers FM</i></u>	Radio Contrabanda	Barcelona	<1993-2003>
<i>Se Buska</i>	Radio Resaka (RSK)	Barcelona	<1990>
<u><i>Skarlata Ojara</i></u>	Radio Contrabanda	Barcelona	2006-hoy

²⁴⁵ FBI nº 22, 1999. FBI nº 30, 2001. L nº 6, 2003. «Programas de radio», 2009.

<i><u>Sound System / Sound System FM</u></i>	Radio Sant Antoni / Radio Pica / Radio Ciutat Vella	Barcelona	1989-hoy
<i>Stop Machine</i>	Sant Esteve Sesrovires	Barcelona	<1999>
<i><u>-Vitamin A</u></i>	Radio Contrabanda	Barcelona	<1993-2003>
<i><u>Wake Up Jamaica</u></i>	Radio Evolució	Barcelona	2006-hoy
<i>Ska Music</i>	Radio Abrera	Abrera (Barcelona)	<2001-2003>
<i><u>Record Shack</u></i>	Radio Ciutat Badalona	Badalona (Barcelona)	<1994-1999>
<i>Reggae Sessions Radio</i>	El Prat Radio	El Prat de Llobregat (Barcelona)	<2009-hoy
<i><u>Borinot Borinot</u></i>	Radio Sellarès	Gavá (Barcelona)	<1999-hoy
<i>Big Bamboo</i>	Radio Rubí	Rubí (Barcelona)	<1993>
<i>Bluebeats FM</i>	Radio Rubí	Rubí (Barcelona)	<2009-hoy
<i>Freedom Sounds</i>	Radio Taradell	Sabadell (Barcelona)	<2003>
<i>Rude Time</i>	Radio Trama	Sabadell (Barcelona)	<2009-hoy
<i>Skankin</i>	Radio Kaos	Tarrasa (Barcelona)	<1991>
<i>The Tea Time Revolt</i>	Radio Kaos	Tarrasa (Barcelona)	<2003>
<i>Rude Ska</i>	Canal Blau Radio	Vilanova (Barcelona)	<2003>
<i>Reggaska</i>	Radio Sant Feliu	San Felú de Guixols (Gerona)	<2001-2003>
<i>Cops i Flames</i>	Radio Reus	Tarragona	<1999>
<i>Talkover Reggae Station</i>	Alcover Radio	Alt Camp (Tarragona)	<2009>
<i>Raspinu Radio Reggae</i>	Live 365 (radio en línea)	El Vendrell (Tarragona)	2009-hoy
<i>Jamaican Beat</i>	Radio Montblanc	Montblanc (Tarragona)	<2003>
<i>Atona</i>	Alzira Radio	Valencia	<2009-2010>
<i>Bredda Ràdio</i>	Radio Funny	Valencia	2006-2009>
<i>El Sábado Skakeo</i>	Radio Klara	Valencia	<1998>
<i>Els Homes de Harrington</i>	Radio Libertaria	Valencia	<2001-2003>
<i>Onda Babylon</i>	Radio L'Horta	Valencia	<2001-2003>
<i>Onda Jamaicana</i>	Radio Klara	Valencia	<1991>
<i>Un Ritmo Legendario</i>	Radio Funny	Valencia	<1990-1992>
<i>Live Injection</i>	Canal 25 Radio	Mislata (Valencia)	<2001-2003>
<i>Rude Elx</i>	Onda Gent Jove	Elche (Alicante)	<2001>
<i>El Ritme del Boogaloo</i>	Radio Jove	Mallorca	<2001-2003>
<i>Rude Boy</i>	Radio Petra	Petra (Mallorca)	<1992>
<i><u>Bass Culture</u></i>	Radio Almenara	Madrid	2002-hoy

<i>El Son del Pirata</i>	Radio Resistencia	Madrid	<2003>
<i>Frenoskático</i>	Radio Vallekas	Madrid	<1991-2003>
<i>La ley de la calle</i>	Radio Vallekas	Madrid	<1999-2003>
<i>Los Inquilinos</i>	Onda Latina	Madrid	<1999-2001>
<i>Plan 9</i>	Radio Enlace	Madrid	<2003>
<i>Pot of Gold Radio Show</i>	Radio Vallekas	Madrid	<2009-hoy
<i>Resaca Permanente</i>	Onda Latina	Madrid	<2003>
<i>Up Beat Radio</i>	(en línea)	Madrid	2002-2006
<i>Ruah Roots Radio</i>	Radio Universitaria Alcalá de Henares	Alcalá de Henares (Madrid)	2008-2010
<hr/>			
<i>Bilbo Goes Ska</i>	Irola Irratia	Bilbao	<2003>
<i>Caribe</i>	Tas-Tas Irratia	Bilbao	<2003>
<i>Herrien Ordua</i>	Zaldiko Maldiko Irratia	Bilbao	<1993>
<i>Run Joe</i>	Zaldiko Maldiko Irratia	Bilbao	<1993-2003>
<i>Jah Lion Rock</i>	Hala Bedi Irratia	Vitoria	<1994-2003>
<i>Ambassah Sound</i>	Gorliz Irratia	Uribe (Vizcaya)	<2001>
<i>Ska Sukarra!</i>	Zintzilik Irratia	Rentería (Guipúzcoa)	<1991>
<i>Stay Sharp!</i>	Zarata Irratia	Pamplona	<1992-2001>
<i>Skándalo en las Ondas</i>	Radio Topo	Zaragoza	1996-hoy
<hr/>			
<i>Chalanneru Ska</i>	Radio Cucaracha (QK)	Oviedo (Asturias)	<2003>
<i>El Manisero</i>	Radio Vetusta	Oviedo (Asturias)	<2001-2003>
<i>Rasta Revolution</i>	Radio Cucaracha (QK)	Oviedo (Asturias)	<1991>
<i>Preparados, Listos, Ya!</i>	Radio Asgaya	Gijón (Asturias)	<2003>
<i>Pressure Drop</i>	Radio Asgaya	Gijón (Asturias)	<2000-2003>
<i>Sweet & Dandy</i>	Radio Oscura	Gijón (Asturias)	<2001-2003>
<hr/>			
<i>Colores Rebeldes</i>	Radio Almoacín	Almería	<2003>
<i>Reggae Boyz</i>	Radio Actividad	Almería	<2003>
<i>Revolta en el Frenopático</i>	Radio Top 30	Santa Fe (Granada)	<2003>
<i>7 Pulgadas Reggae Radioshow</i>	Radiopolis	Sevilla	2008-hoy
<i>Nasti de Plasti</i>	Radio Ribera	Coria del Río (Sevilla)	<2001-2003>
<hr/>			
<i>40 Rudes</i>	Radio Arrebato	Guadalajara	<2003>
<i>Skakeos</i>	Radio Guzmán	Guadalajara	<2003>
<i>Reggae Stripe</i>	Onda Polígono	Toledo	<2008-2010>

La distribución geográfica de los programas encontrados, reflejada en la lista mediante líneas de separación, aporta una idea de las zonas donde el interés por la música jamaicana ha arraigado con mayor fuerza. De los 71 programas, 27 pertenecen al ámbito catalán (cerca del 20%), 11 al área mediterránea (Valencia, Alicante y Baleares), 10 a la Comunidad de Madrid, 9 a la zona del País Vasco, Navarra y Aragón, 6 a Asturias, 5 a Andalucía y 3 a Castilla-La Mancha. Los programas más tempranos de que tenemos constancia comenzaron su actividad durante el cambio de década 80-90: abrió la veda el barcelonés *Sound System* (hoy *Sound System FM*) en 1989, y en los tres años siguientes ya se registran otros programas en Cataluña (*Se Buska*, *Skankin*), Valencia (*Onda Jamaicana*, *Un Ritmo Legendario*), Mallorca (*Rude Boy*), Madrid (*Frenoskático*), Guipúzcoa (*Ska Sukarra!*), Pamplona (*Stay Sharp!*) y Asturias (*Rasta Revolution*). Las primeras iniciativas estuvieron, pues, repartidas por el país, y aunque los programas registrados en los últimos años abarcan asimismo un amplio rango geográfico, la mayoría de éstos se concentra en Cataluña, incluyendo aquellos de los que sabemos con certeza que continúan siendo emitidos en la actualidad.



La programación temprana de *Sound System FM* consistía en grabaciones caseras, como esta de 1990 con Quique de Skatalà como invitado (3º desde la izquierda), acogido por los fundadores del programa David «Dr. Decker» Vilches, Aure «Lord Techniques» Núñez, y Xavi «Lord Dick» Guillamón

Respecto al perfil de las emisoras que han acogido estos programas, es de notar que se aparta claramente del de las grandes cadenas estatales. Algunas de ellas son radios municipales, principalmente en el caso de la provincia de Barcelona (Ràdio Rubí, Ràdio Sellarés, Ràdio Abrera, Ràdio Taradell, El Prat Ràdio), pero también en otras regiones como Vizcaya (Gorliz Irratia) o Valencia (Alzira Ràdio); un caso parecido es la tarraconense Radio Montblanc, de alcance comarcal. Un número importante de las emisoras que figuran en la lista responde al concepto de *radio libre*, término abierto pero en definitiva caracterizado por una actitud de rechazo a intereses partidistas y/o lucrativos. En las descripciones de sus respectivas páginas web, algunas se

autodenominan «libres» (RSK, Zintzilik Irratia, Radio Kaos, Radio QK, Radio Klara, Radio Contrabanda, Hala Bedi Irratia, Radio Topo, Onda Latina, Radio Arrebato, Irola Irratia; y Radio Resistencia se proclama «libertaria»); otras «comunitarias» (Radio Vallekas, Tas-Tas Irratia, Radio Enlace, Ràdio Trama); o se atribuyen ambos adjetivos a la vez (Radio Funny, Radio Almenara). Calificadas de «independientes» son Radio Ciutat Vella, Tas-Tas Irratia y Radio Arrebato; Radiopolis se declara «comunitaria y ciudadana». Es también significativo el caso de la Radio Universitaria Alcalá de Henares.

Los ejemplos que he mencionado se corresponden con las autodefiniciones de las propias emisoras²⁴⁶, aunque un estudio detallado podría clarificar las distinciones entre unas y otras. En cualquier caso, este somero análisis sugiere una característica recurrente en las entidades de radiodifusión que han incluido en su rejilla programas especializados en música de origen jamaicano: la mayoría son emisoras pequeñas, supeditadas a intereses locales o particulares y no a los propios de una emisora de difusión masiva. El alcance geográfico de estas emisiones ha sido bastante limitado, al menos hasta la consolidación de Internet, que ha permitido simultanear la retransmisión convencional con la audición en línea (eliminando la restricción geográfica) y poner a disposición de los oyentes la descarga directa de programas antiguos en forma de *podcasts* (eliminando la restricción temporal). Programas como *Up Beat Radio* de Madrid o *Raspinu Radio Reggae* de El Vendrell (Tarragona) han sido retransmitidos exclusivamente vía Internet.

Como último apunte relativo a la difusión radiofónica del ska en España, es preciso señalar que la emisión de estos programas no ha constituido un tipo de iniciativa aislado, pues muchos de ellos se han integrado en la escena mediante la interrelación con otras actividades. Ya el veterano *Sound System FM* (pionero y también el más longevo, pues continúa en la actualidad) mantuvo una relación estrecha con el fanzine *FBI* mediante colaboraciones en el mismo por los responsables del programa, David Vilches y Xavi Guillamón. Por su parte, el programa *Onda Jamaicana* dio lugar a la publicación del fanzine de igual nombre. *Up Beat Radio* motivó la creación de la tienda Upbeat Discos, que actualmente se mantiene como enclave fundamental para la adquisición de material discográfico especializado en Madrid. Y *Skándalo en las Ondas* ha generado un foro en línea de nutrida participación en los últimos años²⁴⁷. Son algunas muestras del modo en que un programa radiofónico puede trascender las fronteras de la emisión para insertarse en otros terrenos.

En lo que concierne a la difusión del ska en España por la vía de la palabra escrita, se puede establecer una distinción entre dos períodos, separados por el momento de inflexión que supuso la extinción del ska 2Tone en la década de los ochenta. Durante el primero de ellos, el ska tuvo cierta presencia en la prensa de música joven, a través de artículos elaborados por periodistas y críticos musicales no especializados en música jamaicana; muchos de estos artículos han sido citados en el transcurso del presente trabajo. En claro contraste con esta situación, a partir de los años noventa la difusión

²⁴⁶ Se pueden consultar en las páginas web de las mismas.

²⁴⁷ La dirección actual es <skandaloenlasondas.mforos.com>.

escrita del ska ha estado prácticamente monopolizada por el fanzine especializado, antes de que se consolidara el uso cotidiano de Internet, que tomaría entonces el relevo en este aspecto.

En su monografía sobre la historia del fanzine en España *De espaldas al kiosco* (1996), Turrón y Babas caracterizaron el fanzine como «un medio de comunicación independiente, que se rige únicamente por los gustos y las predilecciones del autor o los autores, y basa su existencia y continuidad en la autogestión»²⁴⁸. Es por tanto un recurso altamente subjetivo, y cuyas motivaciones escapan a los intereses de mercado, permitiendo la difusión cultural desde el mero fenómeno de la afición personal. Esta definición es también aplicable a las páginas web de carácter informativo. El valor de dichos documentos en la transmisión y pervivencia de una cultura alternativa es inestimable, como lo es también para el estudio actual de una realidad musical cuyo desarrollo se encuentra indocumentado en otros tipos de fuentes. Por otro lado, resultan de especial utilidad para explorar distintas esferas culturales donde tiene cabida el ska, como los núcleos de afición por la cultura jamaicana, su relación con las culturas skinhead y mod, su grado de participación en la cultura dominante o la interrelación con otros tipos de música.

Aunque los fanzines especializados en ska no hicieron su aparición hasta finales de la década de los ochenta, es procedente revisar la trayectoria experimentada por las publicaciones marginales en España desde décadas anteriores, que Turrón y Babas resumieron en su libro. Los autores identifican el punk como «el movimiento básico propulsor de fanzines»²⁴⁹ especializados en música, frente a otros de aparición más temprana como los dedicados al cómic o a la literatura. Sería en los años 70 cuando «Comienza la reivindicación de una cultura popular autónoma en la que el pueblo sea su auténtico destinatario y protagonista»²⁵⁰, contexto propicio para el cultivo de prensa marginal, y el punk aportaría un empuje adicional al promover ideas como la autogestión o el «cualquiera puede hacerlo»²⁵¹. Durante los años 80, en plena absorción del punk y la new wave, proliferaron los fanzines musicales y quedó establecido el prototipo que seguiría este tipo de publicaciones en adelante. Lo que es más importante: se estableció una estrecha relación entre la esfera musical y la del fanzine, de modo que ambas realidades comenzaron a suministrarse un soporte mutuo para su desarrollo²⁵². De esta época no conocemos fanzines especializados en ska, y en el listado disponible en *De espaldas al kiosco* tampoco aparece dicha música como posible foco de interés para este tipo de publicaciones. Únicamente se lee, a propósito del fanzine *Lollipop* (germen del sello discográfico de igual nombre), que «Lo que les va [a sus autores]: el ska»²⁵³, aunque no he encontrado ninguna otra referencia similar acerca de este u otro

²⁴⁸ Turrón; Babas: *De espaldas al kiosco...*, 1996, p. 15.

²⁴⁹ Óp. cit., p. 46.

²⁵⁰ Óp. cit., p. 45.

²⁵¹ Óp. cit., p. 49.

²⁵² Óp. cit., p. 86.

²⁵³ Óp. cit., p. 117.

fanzine de este período, aparte de contadas alusiones a grupos británicos de ska en fanzines mod, comentadas por Martínez Vaquero²⁵⁴.

Turrón y Babas registran un auge en la publicación de fanzines durante la última década del siglo²⁵⁵, en que se abre una etapa de infinitas posibilidades para el mundo de la publicación marginal: los medios para su creación y difusión son mayores, lo *independiente* se encuentra plenamente inserto y aceptado en la cultura (en contradicción con su propia definición, se ha convertido en un producto de consumo), e Internet comienza a asomar en el horizonte. Es en este último contexto cuando la música ska comenzó a hacer su presencia en fanzines de diverso tipo.

El conjunto de fanzines consultados para este trabajo (cuya información ha sido vaciada y ordenada con exhaustividad) consiste en una recopilación de las colecciones de Xavi Guillamón, David Vilches y Jaime Bajo²⁵⁶. Se han reunido 54 títulos distribuidos en 172 volúmenes, con una media aproximada de 38 páginas por volumen; el total de páginas de este corpus ronda las 6500. En estos fanzines, además, aparecen frecuentes reseñas a muchos otros que no he tenido la oportunidad de consultar. Valgan estas cifras como orientación del importante rol que desempeñaron las publicaciones marginales en la escena skatalítica española (principalmente durante los años 90), así como de la formidable riqueza informativa contenida en las mismas.

Son distinguibles varios tipos de fanzines en función de su planteamiento, conformado a partir de la ideología e intereses de sus autores, y en cada uno la información relativa al ska se presenta en distinta proporción y con matices diferenciados. Algunos de ellos están dedicados específicamente al ska o a la música jamaicana en general. Pero el ska también tiene cabida en publicaciones orientadas hacia otros terrenos de la cultura popular, compartiendo espacio con una amplia gama de géneros en fanzines de temática skin, mod, punk, u otras áreas comunes.

Los primeros fanzines españoles especializados en ska, o *skazines*, de que tenemos constancia, son *FBI* y *Skaville Barcelona*, ambos inaugurados en 1989. Quizá merezca un honor similar el malagueño *Bluebeat* pues, aunque no he podido localizar ningún ejemplar, en el cuarto volumen de *FBI* se anuncia que ya iba por el número 5²⁵⁷. *FBI* adquirió con el tiempo el estatus de principal skazine del Estado, tanto por su condición de pionero acompañada de una longevidad inusual en publicaciones de este tipo, así como por la calidad de su información. La historia de este «legendario fanzine» se divide en 4 etapas entre 1989 y 2001, dando lugar a un total de 34 volúmenes²⁵⁸. En su creación intervinieron personajes centrales de la escena barcelonesa, como Charly Brown (Carles Closa), Quique Skatalà (Enric Gallart), Marcus Garvey Jr. (Marc Trilles), Stack-O-Gee (Jordi Ramírez), algunos miembros de Dr. Calypso, los responsables del programa *Sound System FM* y el popular DJ Ragnampiza; también

²⁵⁴ Martínez Vaquero: *¡Ahora! No Mañana...*, 2009, p. 265-270.

²⁵⁵ Óp. cit., p. 171.

²⁵⁶ Consúltese la relación completa de fanzines en el cap. Fuentes.

²⁵⁷ *FBI* n° 4, 1990, p. 2.

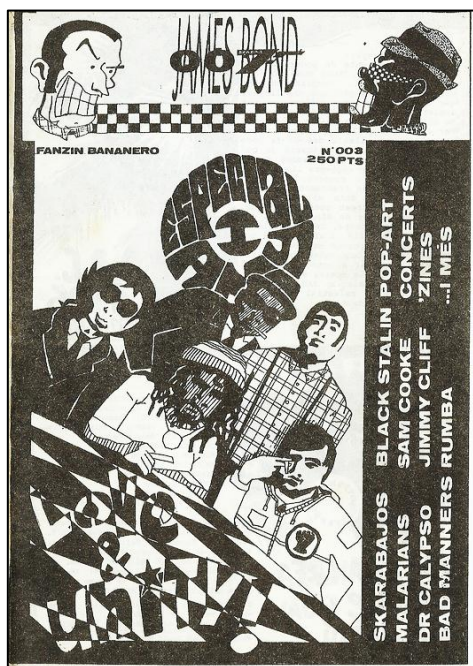
²⁵⁸ La historia de este fanzine ha sido relatada por Gallart: «Fuentes Bien Informadas...», [s/f]. Aunque la numeración de *FBI* abarca del 1 al 33, en la crónica de Gallart se menciona la existencia de dos volúmenes con número repetido (el n° 22).

participaron colaboradores externos como Mark «Skanky» Brown de Ibiza o Frank Weber del skazine francés *Frankeska. FBI* y *Don Drummond's Spirit*, fanzine también barcelonés realizado por Sebastián Guillén, tuvieron cierto protagonismo en los últimos años del siglo, al calor del impulso que el género experimentó a finales de la década. El primer volumen de *Don Drummond's Spirit* (sin numerar, se considera el nº 0) salió a la luz en 1998 con el título de «Historia del ska ibérico»; se trata de un monográfico de 68 páginas sobre la escena skatalítica estatal, la primera (y hasta la fecha única) publicación de esta índole en España. Al año siguiente, en marzo de 1999, se publicó el número 22 de *FBI*, evento significativo pues este fanzine reaparecía tras un lapso de 2 años y medio de inactividad, estrenando presentación y maquetación profesionales, retorno que fue muy celebrado en la escena. La madurez alcanzada por estas publicaciones es un buen reflejo de la que empezaba a mostrar por esas fechas la escena local.

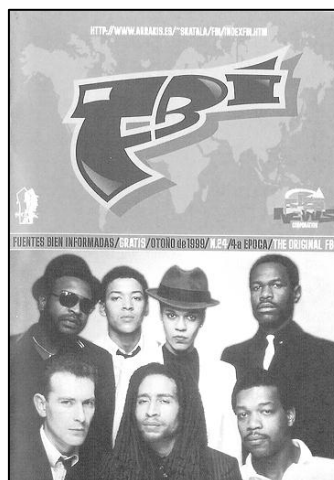
Repartidos por todo el país, durante los noventa (y años siguientes) existió un buen número de fanzines de planteamiento similar a *FBI*, centrados en el ska y con mayor o menor incursión en otras expresiones culturales relacionadas. De la especialmente prolífica área catalana podemos destacar, además de los mencionados, *James Bond 007*, *Never'ad Nothing*, *Trench Town*, o *Tropikal* (realizado por la Associació de Llunàtics i Amics de l'Ska); en Madrid encontramos *The Whip* (por el colectivo The Red Mussel Crew), *Brentford Road*, *Liquidator*, *Rough & Tough*, *Street Kids* y *Urban Feelings*; en Ibiza *Street Music*, en formato periodístico, editado por Mark «Skanky» Brown; en Navarra *Skalari Rude Klub*, realizado por la banda Skalariak. Otros como el valenciano *Onda Jamaicana*, el pontevedrés *El Ejecutor*, el gijonés *Mad About You*, el zaragozano *The Sound of the City*, *Rude & Proud* de Valladolid, *DanceCrasher* de Granada, *Rhythm & Roots* de Mallorca o *Black & White* de Pamplona, siguen líneas parecidas.

Como ya he sugerido, el material ofrecido en estas publicaciones no se limita exclusivamente al ska sino que también cubre otros campos. En los más comprometidos con los orígenes jamaicanos es frecuente encontrar artículos sobre sellos discográficos y artistas clásicos de ska, rock steady, reggae o early reggae; fanzines como *Xaymaca*, editado por el Jamaican Music Fan Club de Bilbao, centraban directamente sus intereses en los clásicos jamaicanos y la música negra, dejando ya poco espacio al ska contemporáneo o la escena local. Algunos muestran un claro viraje hacia este tipo de contenidos con el paso de los años, como el gerundense-barcelonés *Alpha Boys* o el segoviano *W.P.F.*, lo que se corresponde con el paulatino ascenso del interés que a finales de siglo comenzó a suscitar la cultura jamaicana como fenómeno integrador de diversas corrientes estilísticas.

Aparte de la afinidad con la cultura jamaicana, en los fanzines especializados en ska se detecta una clara cercanía con las culturas mod y skin. Las inclinaciones hacia lo mod se reflejan en el interés por ciertas actividades (como concentraciones de scooters o festivales ye-yés), así como por el soul y la música de los años sesenta. Asimismo, son frecuentes los contenidos de naturaleza skinhead, concretamente enfocados en la ideología SHARP, incluyendo referencias a músicas como el oi! o el hardcore, y ocasional contenido político explícito.



James Bond 007 (Sabadell) n° 3, 1992, p. 1



FBI (Barcelona) n° 24, 1999, p. 1



Liquidator (Madrid) n° 4, 2001, p. 1

Para la elaboración de los fanzines se han empleado diversos formatos y recursos de impresión y copia:

El formato más frecuente durante los años noventa fue el de tamaño próximo al A5, ilustrado y maquetado a mano, y fotocopiado en blanco y negro (ej. *James Bond 007* n° 3)

FBI sorprendió en su última época con un formato más reducido e impresión a color de alta calidad (ej. *FBI* n° 24)

Superado el siglo encontramos algunos fanzines con tamaño A4 y maquetación digital (ej. *Liquidator* n° 4)

Mark «Skanky» Brown optó por un inusual formato periodístico para su fanzine *Street Music* (ej. *Street Music* n° 3)

Street Music

Ejemplar Gratuito Número 3

Ska, Reggae, Soul, Punk & Oi! Muzic Gazette

Diciembre-Enero de 1998-1999

Se suicida Godsy, cantante de The Steam Pig

Godsy, cantante del grupo punk Oi! irlandés STEAM PIGS ha encontrado ahogado en el cobertizo de su casa el pasado día 3 de Octubre, justo cinco días antes de cumplir los 24 años.

El motivo que le empujó al suicidio se ignora y los primeros sorprendidos fueron sus propios compañeros de grupo, que además de compartir grupo convivían en el mismo domicilio.

Según manifestaba Ivar "Bios pilló a todos por sorpresa, siempre de nosotros se imaginaba lo que la sucedía, nos ha dejado palabras y hechos patéticos". STEAM PIGS acababan de editar su tercer álbum en el sello alemán MAD BUTCHER RECORDS, así como aparecer en numerosos recopilatorios e incluso como editado en un single compartido en un sello japonés. El grupo se encontraba en un buen momento, con ofertas para tocar en Alemania y Francia y recién salido del estudio, desde grabaron 13 nuevos temas en el pasado mes de Julio.

En un principio el futuro de esta banda era incierto "Tu y Déd (nuestro batería y a su vez, hermano de Godsy) decidimos que no podíamos seguir en la banda sin Godsy" comenta Ivar. Godsy era quien fundó el grupo y prácticamente era el principal autor de los temas del grupo "En estos últimos días hemos discutido las diferentes opciones que teníamos respecto al grupo, y tanto yo, como Déd y Andy (nuestro guitarrista del grupo, quien además grabó la guitarra en el álbum, seguramente formamos un nuevo grupo" - comenta Ivar en un primer momento. En una entrevista posterior, la noticia que nos llega sobre el fallecimiento de Godsy, es el día del accidente, se podían ver huellas calvas y cruces. El pasado mes de Julio grabaron 13 temas, que según manifestaba Ivar



The Steam Pigs de Irlanda distribuyendo de una sesión fotográfica. Foto: Bill Ax

"estas temas continúan el material que hemos grabado hasta la fecha" y luego añade que "después de mucha discusión y reflexión a base de mucha cerveza, Déd, Andy y yo (Bios) hemos llegado a la conclusión de que continuamos con THE STEAM PIGS, pero nos llevaremos su tiempo y tenemos que decidir cuáles son los temas que queremos seguir y además trabajar un material nuevo" comenta Ivar. La verdad es que no sé qué cosa tiene

con él, pero son ya muchas de las personas cercanas y no tan cercanas que han pasado a mejor vida, desde esta redacción levantamos la jeta y brindamos por aquellos que ya no están junto a nosotros, va por Judge Dredd, Tommy McCook, Ray Benz, Godsy, Paul, Roland Alphonsus... Para todos sobre la banda, Ivar, 15 Fintona Street, Phibsboro, Dublín 7, Ireland.

The Mighty Mighty Bosstones reciben una Estrella

El archiconocido grupo de ska-core de Boston (USA) ha recibido una estrella que fue colocada en el Paseo de la fama, frente al TOWER RECORDS de Boston. Fue el mismo músico Joe Strummer de los Clash quien hizo la presentación y entrega de dicho galardón a esta mítica banda de ska-core.

La estrella con la que se galardona al grupo viene a ser del mismo estilo que se colocan en Hollywood, en el famoso Hollywood Boulevard donde actores famosos tienen su estrella o baldosa colocada en el suelo. Pues bien, ahora los Bosstones tendrán también la suya propia frente al TOWER RECORDS de Boston junto a un viejo contenedor de basura (!).

La entrega de dicho galardón coincide con el nuevo disco de The Mighty Mighty Bosstones, un disco en directo titulado "Live from the Middle East". Al evento acudieron miles de fans de la banda que se aglutinaron frente a la entrada del TOWER RECORDS para ver la presentación del disco y recibir autógrafos de sus ídolos, así como miembros de otros grupos locales como Iron Skins Band, The Sheds, etc... El cantante y portador del grupo, Dicky Barrett estaba realmente orgulloso por la presencia de Joe Strummer al evento. "Es toda una leyenda viviente" dice Barrett. "No hay grupo que no haya influenciado más, por inmensidad, en los Mighty Bosstones que The Clash".

GANAR CD'S, LIBROS Y SINGLES...
¿Cómo? Pues suscríbete antes del 10 de enero. Sorteamos 5 lotes entre todos los suscriptores.



Laurel en acción. Foto: Lord Helmschell

Laurel Aitken: "Si dejo la música me muero"

A continuación os ofrecemos una entrevista que concedió el Padrino del Ska, Laurel Aitken a nuestro enviado especial y amigo, Dani de Hamburga, después de un concierto en el que también participaron Scuffers y NY Ska Jazz Ensemble. Laurel habla aquí de su tierra de

nacimiento, Cuba, demuestra conocer el estado de los grupos españoles y afirma que en vida es la música, en la que se muere. Hace poco el padrino estuvo en Madrid para grabar un disco con el grupo madrileño, Skarlatines. Aprovechando su estancia, Laurel dio un concierto.

Siempre en página 18

BREVES

Karl Morris (ex UK Subs), Matthew McKay (Barras Bravas - España) y Terry Brown (Barras Bravas) han formado un nuevo grupo llamado BILLYCLUB y están de gira por USA.

BLACK PEARL RECORDS de Alemania nos informa de sus próximos lanzamientos, el álbum de los THE VERBOSOS CITY en formato LP (a que el formato CD será editado por el sello punk: RITZ-BORN ALL-STARS. Por lo que respecta, BLACK PEARL va a editar bastante disco de new wave punk. Los INTERMED de Kant (UK) vuelven a sacar otro single con Black Pearl Records titulado "Glorious God/Tell me baby" que será editado en Noviembre. El grupo sueco de los THE ADULTERS también editan su LP de 3 temas en este año próximo.

SKALADISK, además de estar en el estudio de grabación para grabar los temas de su segundo álbum. Como miembros, el sello GOR DISCOS editará un CD Single a finales de noviembre que incluye al tema que da título al CD single "Solo Vira", una versión de los Skatalines "Punta City" y una remezcla "D.B.B. de "Fuego de Revolución" contenido en el primer disco de la banda.

El grupo BUCKLE de Detroit volverá a juntarse después de estas vacaciones. En los ha informado Karlh que sus Glas Hansen van volver a Detroit.

PUB CITY ROYAL. Recuerdo en estos meses una entrevista de DKO Records Pub City Royal se concentrará en los grupos WARRIORS aunque que THE WARRIORS se concentrará en los americanos.

THE REDUCTERS están a grabar en diciembre lo que será su debut álbum.

Arthur Key y Andy de los WARRIORS (ex-Lord Ravers) tienen ya su primer sello que funciona bajo el nombre de STEEL THROAT RECORDS. Su primer lanzamiento será el nuevo Mini-CD de los THE WARRIORS titulado "Bad Guyz" (Malos Chicos) Si seguimos hablando de esta mítica banda de Home Bay decir que sacan un nuevo 7" EP en el sello italiano BILLY BUSTIA RECORDS y están preparando una gira por España para diciembre de este año.

KNOCKOUT RECORDS de Alemania tiene previsto editar en el mes de enero el nuevo material de los GYMORON, esta vez se trata de un Mini álbum de 6 temas, que será editado en formato MLP y MP3 y que llevará como título "Sensations". Los Belgas FUNKY BROTHERS también un compartido con los BANNER OF HOPE que será editado en formato 10" LP y CD. Los Alemanes BRASSKNICKLES también comparten LP/CD con PUNKROCK. Los chicos de los alemanes RED LONDON editan un nuevo álbum titulado "Once Upon a Christmas" en formato CD y LP y por último CHURCH OF CONSCIENCE y su "Prey" compuesto de 4 temas será editado en 7" EP.

GYMORON tienen previsto una nueva gira por USA en Abril del año que viene junto a DUCKY BOYS y los DUCKY BOYS de Boston. Por ahora no se podría la gira que dan por muestra "vamos telemando a los AGNOSTIC FRONT en el mes de diciembre".

Los Juntos/Dad & the Radical Ska Vipers, fueron los ganadores del concurso de grupos del verano (7 meses).

Apartar varios discos pronto en el mercado. Actualmente ha salido en prensa de los belgas SABAS, el segundo recopilatorio de Oi! "STRENGTH THROUGH OUT" también ha sido visto y el legendario disco de los SYMBIOTE "Revolucion Murocracia" ha sido editado con la portada original, la de los pelados. También han aparecido una serie de recopilatorios pronto en el mercado como de Skatland reggae y más "She's my woman" y "Reaching for the bear" respectivamente.

Efectuando un cambio estratégico de 180 grados en nuestro punto de vista, son precisamente los fanzines de temática mod y skin los que, sin centrar completamente las miras en el ska, dedican a esta música una mayor atención.

En lo tocante a los fanzines de tendencia mod, ya he comentado que Martínez Vaquero alude a cierta participación del ska en los contenidos de este tipo de publicaciones pertenecientes a los años ochenta. Pocos de los fanzines consultados de la década siguiente son de tendencia mod, aunque la vinculación histórica entre los mods y la música jamaicana es clara en publicaciones como *The Corporation* (realizado por «un grupo de mods y skins coruñeses»²⁵⁹) o el prolífico *Mod Sounds* de Valencia. En los *modzines* el ska tiene una discreta presencia entre los intereses musicales principales, que incluyen el soul, el northern soul, y la música *sixties*.

En España han proliferado los fanzines realizados por colectivos de skinheads; constituyen un tipo de publicación muy común que recibe el nombre de *skinzine* o incluso *sharpzine* cuando es de ideología SHARP. Como es de esperar, el contenido político es frecuente (ya han sido comentados algunos de los temas principales en el cap. 3.2.b), aunque muchos otorgan también bastante protagonismo a la música. En ellos el ska comparte espacio con estilos como el oi!, el punk o streetpunk, y el skinhead reggae. Se advierte además un claro interés por la literatura dedicada a la música jamaicana, en especial aquella que presenta puntos en común con la cultura skin, como los trabajos de George Marshall y las ediciones de la escocesa S.T. Publishing²⁶⁰. Los géneros de origen jamaicano gozan de una importante presencia en *skinzines* como *Boots'n'Barrel* y *Skinhead Rides Again* (Barcelona), *Skinhead's Pride* (Tarragona), *Dalhe!!!* (Orense), *Stay Sharp* (Lérida), o *Smart & Violent* (del colectivo sevillano Turroneiros Crew). También son comunes en las publicaciones realizadas por divisiones SHARP provinciales, tales como *Ruder than Rude* (de SHARP Sevilla), *Tiro al Ario* (SHARP Salamanca), *Shanty Town* (SHARP Madrid), o el combo de este último con *W.P.F.: Shanty Town - W.P.F.*, «Sharp skinzine» de SHARP Castilla en colaboración con Toni Face de Madrid y Alfonso Sacristán «Krápula» de Segovia.

Esta visión panorámica del empleo de los fanzines en la difusión del ska se ha de complementar con la función análoga que ha desempeñado Internet desde mediados de los años noventa hasta el día de hoy. Entre 1995 y 1998 se anuncia en algunos fanzines la aparición de páginas web de temática relacionada con el ska, incidiendo en la novedad de esta plataforma y en su potencial como herramienta de difusión, e incluso como posible alternativa al fanzine²⁶¹. A las primeras iniciativas extranjeras se sumaron rápidamente algunas bandas y sellos españoles con la creación de sus propias páginas oficiales. En 2000 Giorgio y Martí, de los Moonrakers, inauguraron la web Skaparade, reconvertida más tarde a Boss Sounds, que se autodeclaró «El primer portal Ska,

²⁵⁹ C nº 1, 2003, p. 2.

²⁶⁰ Es mítico el libro de Marc Griffiths: *Boss sounds: classic skinhead reggae*, 1995. También las monografías de Marshall sobre la 2Tone: *The Two Tone story*, 1990; *Total Madness*, 1993; *Bad Manners*, 1993.

²⁶¹ Véase por ejemplo: WPF nº 7, [1995], p. 8-9; NN nº 1, 1997, p. 6; TS, 1998, p. 24-25.

Reggae, Punk, Oi!, Hardcore, Soul y Mod de la península»²⁶², y que continúa activo en la actualidad bajo la dirección boss-sounds.org.

En octubre de 2001 fue creada a su vez Reggae-News.net, página oficial de la Asociación Cultural Reggae, reemplazada por Reggae.es en enero de 2010, también en funcionamiento hoy. Boss Sounds y los portales de la ACR se pueden considerar como las principales páginas españolas dedicadas a la música de origen jamaicano, que además de suministrar noticias y artículos han constituido plataformas de comunicación con posibilidad de participación externa, a través de la inclusión de foros y blogs. En la última década, infinidad de páginas web han aportado a la escena similares recursos; entre ellas se encuentran los portales informativos (incluidos los periódicos y revistas electrónicos, principalmente los dedicados a la música popular) y también las páginas asociadas a bandas, sellos discográficos y comercios. Debido a su elevado número, la complejidad de tipologías que presentan y el carácter volátil de estos documentos (que hace impredecible su surgimiento y desaparición) sería impracticable tratar de enumerar todas las páginas web estatales que aporten alguna información sobre el ska, pero entre las fuentes citadas a lo largo de este trabajo se puede comprobar que muchas de ellas provienen de recursos en línea.

El trabajo con fanzines y páginas web ha suscitado una serie de conclusiones relativas a las funciones que estos medios han desempeñado en la escena española del ska, y que van mucho más allá de la mera transmisión informativa:

- Han servido como vía de difusión de un conocimiento especializado cuyo acceso ha resultado problemático o impracticable por otras vías. Es característica de estos documentos, principalmente en los fanzines previos a la llegada de Internet, la intención de suministrar el tipo de información fiable y de actualidad que no se podía encontrar en ningún otro medio. Téngase en cuenta que los estudios sobre las raíces del ska, así como las monografías de reggae y cultura jamaicana, son publicaciones que carecen de edición española. La importación de libros no constituyó una solución suficiente durante las últimas décadas del siglo, ya que era difícil que los comercios se interesaran por adquirir un material tan específico (o más probablemente lo desconocían); además, la adquisición directa de libros o revistas desde el extranjero constituía un recurso fuera del alcance de muchos jóvenes, tanto por su elevado coste como por la barrera idiomática. Los autores de fanzines han bebido a menudo de estas publicaciones extranjeras (aunque en gran parte de los casos no se cite la fuente), ejerciendo pues de mediadores entre estas y la afición interesada. Internet ha facilitado en gran medida el acceso a información especializada de cualquier parte del planeta, pero todavía es frecuente la circulación de escritos elaborados por *amateurs* o aficionados a la materia, debido a la escasez de información en torno al ska que aún se detecta en el conocimiento público.
- Han sido importantes plataformas de comunicación al servicio de la industria del ska. Tal como declaró un miembro de Komando Moriles, «Los fanzines son

²⁶² FBI nº 29, 2000, p. 10. Véase también la entrevista a Giorgio a propósito de la web, en RR nº 4, 2000, p. 16-17.

ESENCIALES para la promoción de grupos como nosotros y otros muchos que no tenemos acceso a los grandes medios ni a las radiofórmulas millonarias»²⁶³. Por un lado presentan noticias de actualidad, informando tanto sobre la escena estatal como la extranjera; entre ellas se incluye el anuncio y convocatoria de conciertos y festivales, así como la reseña de eventos pasados. Además constituyen un excelente escaparate para bandas, promotores, comercios, locales de conciertos y sellos discográficos, a través de las reseñas, reportajes, entrevistas y espacios publicitarios. Internet ha aportado recursos tales como la elaboración de páginas de presentación de artistas (numerosas en portales como Myspace o Facebook) y de empresas (discográficas, librerías, distribuidoras, tiendas de discos y promotoras), permitiendo en este último caso realizar gestiones comerciales con fluidez. Un recurso adicional de difusión a tener en cuenta es la emisión radiofónica en línea, comentada más arriba.

- Han formado parte activa de las redes sociales fundamentadas en el consumo de ska y músicas relacionadas. Durante los años noventa, los fanzines españoles brindaron oportunidades de contacto entre contextos de otro modo incomunicados (de nuevo teniendo en cuenta la escasa presencia del género en la cultura dominante), haciendo posible conocer lo que se hacía en otras localidades, así como en otros países. Los fanzines abundan en reseñas de publicaciones análogas adquiridas por correo postal, suministrando además los datos de contacto de sus creadores. Considerando que en el extranjero el fanzine tenía una idéntica función primordial para la difusión y pervivencia de la escena del ska, este recurso funcionaba también a nivel internacional²⁶⁴. En suma, con la ayuda del fanzine colectivos de distintas regiones han tenido la posibilidad de conocerse y comunicarse por escrito. La consolidación del uso doméstico de Internet ha supuesto un avance drástico en la conformación de redes de seguidores, eliminando toda barrera geográfica y aportado la infraestructura idónea para el intercambio de opiniones mediante foros y blogs, y también de material audiovisual mediante la carga y descarga directa, además de los programas de compartición de archivos como Emule o Souseek.

A partir de las funciones descritas, se pone de manifiesto la importancia de este tipo de medios para la pervivencia de una escena alternativa, pues se han encargado de cubrir una serie de necesidades que en el caso de un fenómeno *mainstream* estarían sobradamente atendidas por los medios de masas, y constituyen elementos centrales para entender el funcionamiento de los mecanismos de difusión y consumo del ska en España desde la década de los noventa.

²⁶³ SK nº 2, [1995], p. 7.

²⁶⁴ Buen ejemplo de ello es un artículo aparecido en el fanzine *Smart & Violent*, remitido por un miembro de la escena argentina y en el que, por cierto, comenta la importancia que tuvieron las ferias de fanzines y la iniciativa de distribuidoras y sellos alternativos para la pervivencia de la escena en su país (SV nº 1, 2001, p. 20-22).

3.4 Puntos de conexión con la cultura dominante

Es fundamental salir del círculo. A la gente le gusta si le llega: El Corte Inglés ha utilizado a Desmond Dekker, Levi's a Toots and the Maytals. Esto puede llegar, no es música difícil. El circuito está, es importante y hay que cuidarlo, pero hay que abrirlo. Estamos haciendo música para todo el mundo... Es que los jamaicanos cuando hacían su música no pensaban en *skinheads* ni en *mods*, pensaban en gran público, de hecho, toda la base de la música jamaicana eran bandas de baile o cantantes de *soul*, que no era para nada marginal. Es erróneo el planteamiento de un grupo que, haciendo lo que hacemos nosotros, pretenda quedarse en el *ghetto*²⁶⁵.

Como aportación adicional al análisis de la condición alternativa de la escena ska en España, examinaré algunos puntos de contacto de esta escena con el *mainstream* cultural, apoyándome en una serie de reflexiones sobre ideas que han surgido repetidamente a lo largo de este capítulo, en torno a los conceptos de *alternativo* y *mainstream*, así como su interrelación.

El término *alternativo*, emparentado con otros como *underground* o *independiente*, sugiere una contraposición absoluta con el *mainstream*, de modo que ambas esferas responden a valores y prácticas contrarias. Según esto, lo alternativo es todo aquello que se desenvuelve en un plano de la industria apartado de los grandes canales de información o los intereses principales del mercado. No obstante, es preciso matizar que en algunos aspectos la dicotomía *alternativo versus mainstream* presenta cierta flexibilidad que permite encontrar zonas de contacto entre ambas esferas. Cuando hablo del ska como escena alternativa estoy haciendo hincapié en las realidades comentadas en los últimos apartados como definitorias de esta escena, pero no me refiero a que la cultura del ska se caracterice por una actitud de rechazo hacia los canales y prácticas propios del *mainstream*, o que no pueda formar parte de él en un momento dado.

Durante las dos primeras olas del ska (décadas 60 y 80), aunque esta música no alcanzó un puesto central en la cultura española, tampoco tiene lugar considerar su posicionamiento en un plano totalmente apartado del *mainstream*. La prensa de música joven cuyos artículos he mencionado en páginas anteriores dio a conocer el ska como un tipo de música proclive a alcanzar cierta popularidad en el mercado local (aunque con el tiempo no lo lograra), en ningún caso identificado como *underground*. En las revistas de los años sesenta (*Discóbolo*, *Fonorama* y *Fans*), así como en las publicaciones discográficas contemporáneas, el ska fue presentado como propuesta de baile equiparable a cualquier otro ritmo de moda en la época. El planteamiento de canciones como «Ska jamaiquino», «Quiero bailar el ska» u «Operazione sole»²⁶⁶ responde a una clara intención de hacer sobresalir el ritmo ska en el mercado de los bailes de moda; además, «Operación sol» llegó a alcanzar cierto protagonismo en un terreno tan

²⁶⁵ Jaime Girgado de Peeping Toms citado en Durán: «The Peeping Toms...», 2004.

²⁶⁶ «Ska jamaiquino» en Los Blues de España: *Lecciones de Ska y de Yenka*, 1964. «Quiero bailar el ska» en Domingo, Jorge: «Quiero bailar el ska» / Plante, Jacques; Carrere, Claude: «Adiós amor» (partitura), 1967. «Operazione sole» en Peppino di Capri: *Operación Sol*, 1966.

aventajado de la industria como fue el de las canciones del verano. El ska promovido por Los de la Torre visitó ya en estas fechas tempranas uno de los principales medios de masas: la televisión, en cuyo programa *Musical* se encargó de presentar sus pasos de baile el citado grupo²⁶⁷. Aun así, cronistas de la talla de Ordovás y Pardo obviaron en sus revisiones del pop español la participación del ska durante los años sesenta, lo que hace pensar que el éxito de esta música debió de ser ciertamente discreto o demasiado fugaz para ser recordado tiempo después.

El ska del revival británico también fue tratado por la prensa divulgativa (*Popular I, Vibraciones, Sal Común, Disco Actualidad, Rock Especial*) como una propuesta de gran atractivo para la industria y para el público ávido de una música nueva que hiciera mover el cuerpo. Calificado por Juliá y Gonzalo como «Fenómeno de modas»²⁶⁸, los críticos coincidieron en el poderoso carácterailable del ska²⁶⁹. Julio Murillo fue más allá al detectar en este género una superación de tendencias pasadas, pues según este redactor «La fórmula del ska está demostrando a la gente que lo que realmente importa es la juerga sana al margen de muermos grandilocuentes y deslumbrantes. Definitivamente el Ska y grupos como Specials están dándole el remate final al rock pretencioso y mastodóntico de los setenta»²⁷⁰.

Nótese que en este tipo de discurso se habla de una música que tiene todo lo necesario para situarse en el mainstream, aunque no llegara a alcanzar un éxito comercial acorde con esta predisposición. Ello no evitó que desde la prensa y la televisión se hiciese un seguimiento a los artistas extranjeros más representativos del revival. Los conciertos madrileños de Bad Manners fueron reseñados en periódicos de primera línea como *El País* y *ABC*; este último publicó además un breve artículo dedicado al ska²⁷¹. Los grupos skatalíticos también hicieron su presencia en la Televisión Española durante los últimos meses de 1980: en *Aplauso* actuaron Bad Manners, Madness y Graduate, e incluso el jamaicano Desmond Dekker; *Musical Express* dedicó parcialmente al ska una de sus emisiones, como también lo hizo *Popgrama* en un monográfico sobre el rock en Inglaterra²⁷².

²⁶⁷ Matías, A.: «Los de la Torre lanzan...», 1967, p. 11.

²⁶⁸ SC nº 30-31, 1980, p. 130.

²⁶⁹ Véase por ejemplo el comentario de Jaime Gonzalo sobre Madness en V nº 68, 1980, p. 45; o el de Jordi Beltrán sobre Specials en V nº 69, 1980, p. 46.

²⁷⁰ V nº 75, 1980, p. 45.

²⁷¹ El primer concierto de Bad Manners en Madrid (1980) fue reseñado en *El País* (Costa: «El impacto...», 1980) y en *ABC* (Cuesta: «Bad Manners, en Marquee», 1980). El del año siguiente aparece en *ABC* (Cuesta: «Bad Manners: la violencia...», 1981). El artículo «“Ska”: En la cresta de la nueva ola», por Tomás Cuesta, aparece en *ABC*, 2/5/1980, p. 94-95.

²⁷² Evidencias de estas emisiones se encuentran en los anuncios de programación televisiva en el periódico *ABC* (se recomienda consultar la base de datos en línea Hemeroteca de *ABC*). Actuación de Bad Manners en *Aplauso: ABC*, 01/11/1980, p. 101. Madness en *Aplauso: ABC*, 8/11/1980, p. 109; *ABC*, 15/11/1980, p. 110. Graduate en *Aplauso: ABC*, 25/10/1980, p. 101; *ABC*, 3/1/1981, p. 85. Desmond Dekker en *Aplauso: ABC*, 20/9/1980, p. 77. Ska en *Musical Express: ABC*, 10/09/1980, p. 85. Programa temático de *Popgrama* «Una isla llena de rock»: *ABC*, 5/11/1980, p. 101. Cada uno de estos anuncios se refiere a un programa retransmitido el mismo día en TVE.

Por otro lado, el ska interesó a grupos como Ejecutivos Agresivos, Tequila o Los Cardiacos, promotores de una música accesible a todos los públicos (nótese la semejanza con Los de la Torre). La canción de Ejecutivos Agresivos «Te espío» fue incluida en la película de Antonio Mercero *La Próxima Estación* (1982), interpretada por Las Chinas. Se trata de una temprana incursión nada despreciable, aunque excepcional, del ska en un medio de alcance masivo como es el cine. Por otro lado, este documento puede dar pistas sobre el lugar que ocupaba el ska en la cultura juvenil española de la época.

Todavía durante los años ochenta se produjo lo que podemos considerar un desdoblamiento en el empleo del ska desde el punto de vista de su posicionamiento en la cultura: por un lado, continuó siendo cultivado de forma esporádica por grupos capitales de pop-rock, como Tequila, Seguridad Social, Hombres G o Los Toreros Muertos²⁷³; por otro, empezó a establecerse su vinculación con escenas minoritarias o social, política y geográficamente definidas, como es el caso de su utilización por los grupos del Rock Radical Vasco, su escucha por parte de los mods o sus primeros contactos con los skinheads españoles de mano de Decibelios.

Ya en los años noventa, el ska fue insertándose en lo que en esta década comenzaría a identificarse como música alternativa o independiente, un concepto sujeto a una notable resignificación a raíz del paradójico protagonismo que estas músicas adquirieron en la cultura dominante. Turrón y Babas comentaron este fenómeno como sigue:

La presente década [de los noventa] es la de la comercialización de lo *independiente* (con la consecuente desvirtuación del término). Partiendo del éxito masivo de este concepto en la música pop (Nirvana desbancando a Michael Jackson en listas de éxito), todas las actividades que se pueden clasificar así (editoras especializadas, radios libres, sellos discográficos, grupos) experimentan un fuerte tirón. El movimiento independiente se filtra en los medios como un heredero recuperador del espíritu punk, pero sin la vocación marginal de este. Lo *indie* da dinero. Posiblemente esta es la causa de la predisposición, dosificada, de la cultura general a aceptar estos elementos marginales²⁷⁴.

Se ha mencionado en páginas anteriores que autores como Manrique y Bianciotto describieron el panorama de música popular de los noventa como un conjunto de áreas estilísticas que se desarrollan en paralelo. El ska invadió algunas de ellas y también ha conformado la suya propia, por así decirlo, a raíz de la consolidación que poco a poco fue adquiriendo la escena durante el desarrollo de la tercera ola, conseguida por medio de los recursos de difusión y consumo que he comentado a lo largo de este capítulo. Manrique situó al ska dentro de la familia de «folklores autóctonos» que incluye también la música celta y los ritmos latinos²⁷⁵; se podría considerar una referencia tangencial a la participación del ska y el resto de ritmos jamaicanos en la categoría de *world music*. De forma parecida, los grupos de inspiración jamaicana que han participado en el festival anual Rock Zaidín (Granada), incluyendo a Skarlatines, Los

²⁷³ Véanse referencias en la tabla incluida en el cap. 2.2.

²⁷⁴ Turrón; Babas: *De espaldas al kiosco...*, 1996, p. 172.

²⁷⁵ Manrique: «¡Boom! ¡Crash! ¡Boom!», 2001.

Dingos, Psico Rude Boys y Alamedadosoulna, han sido programados siempre dentro del espacio «Noche Mestiza»²⁷⁶. Por su parte, Bianciotto alude al ska dentro del área de «producción en catalán y en euskera» (recordemos el empleo de esta música con fines de reivindicación regionalista), pero no lo menciona al hablar de la «escena independiente»²⁷⁷. En su *Guía de música independiente en España* (1998), Pablo Gil incluye en el catálogo a Banana Boats y a Dr. Calypso²⁷⁸, sin más alusión a bandas de ritmos jamaicanos. Y, por otro lado, Julián Sánchez incluyó algunas menciones al ska en su libro dedicado a la escena independiente y alternativa estatal, llegando a afirmar que «El ska es tradición en este país y en este siglo, una de las escenas alternativas españolas con amplia difusión dentro y fuera»²⁷⁹.

En definitiva, puede decirse que desde los noventa el ska ha invadido varios frentes de la cultura musical nacional, insertándose a menudo en la categoría de lo alternativo pero sin posicionarse en ella por entero. Además, su utilización esporádica por parte de bandas no especializadas en esta música (similar a la tendencia que hemos identificado en los ochenta) ha tenido continuidad en décadas posteriores, revelando un interés por el ska desde terrenos tan diversos como el rock urbano, el punk, el folk o el oi!, entre otros. Como muestra de ello he elaborado la siguiente tabla, que contiene algunas canciones ska presentes en el repertorio de grupos centrados en otros géneros (indicados de forma aproximada), posteriores a 1990. Interesa comentar que muchas de las canciones incluidas en esta lista fueron mencionadas en una discusión de foro en línea dedicada precisamente a recordar canciones ska del repertorio de grupos no especializados en esta música²⁸⁰.

Canciones ska de grupos cuyo estilo principal es otro, posteriores a 1990

Platero y Tú (rock urbano)	«Un ABC sin letras» (<i>Burrock 'n Roll</i> , 1992)
Boikot (punk-rock)	«Saltando ska-lones» (<i>Cría cuervos</i> , 1995); «Con mucha clase» (<i>Tu condena</i> , 1996); «Mentiras» (<i>Ruta del Che: No escuchar</i> , 1997); «Korsakov» (<i>Ruta del Che: No callar</i> , 1998); y otras
Celtas Cortos (folk-rock)	«Madera de colleja» (<i>Tranquilo Majete</i> , 1993); «Skaparate Nacional» (<i>En estos días inciertos</i> , 1996)
Ixo Rai (folk-rock)	«Mosica y Mondongo» (<i>Mosica & Mondongo</i> , 1993)
Jesús Cifuentes (folk-rock)	«Ska del paro» (<i>El Caimán Verde</i> , 1995)

²⁷⁶ «Festival Rock Zaidín», 2011.

²⁷⁷ Bianciotto: *Guía Universal del Rock...*, 2008, p. 257-259.

²⁷⁸ p. 49-50 y 80.

²⁷⁹ Sánchez: «Detalles de la actual escena...», 2009, p. 142.

²⁸⁰ «Canciones ska de grupos NO skatalíticos», 2005.

Los Berzas (pop-rock, parodia)	«La pócima» (<i>Amándome</i> , 1997)
Manolo Kabezabolo (punk)	«No komas keso en exzesos» (<i>La nueva mayoría</i> , 1997)
Malos Vicios (punk-rock)	Varias canciones en sus primeros álbumes (<i>Circo absurdo</i> , 1997; <i>El día menos pensao</i> , 2000; <i>Al mal tiempo mala cara</i> , 2002)
Banda Jachis (punk-rock)	«Skabroso ska» (<i>¿Qué pasa en el mundo?</i> , 1997); «Negativo», «Limosna contributiva», «¿Qué pasa en el mundo? II» (<i>Observa, más que mira</i> , 2000); y otras
Kaos Urbano (oi!)	«Espiritu del 69» (<i>Son Escoria</i> , maqueta 1999)
Seguridad Social (pop-rock)	«Skabanana» (<i>Camino vertical</i> , 1999)
Síndrome de Abstinencia (punk-rock)	«Terrorismo empresarial» (<i>Evolución</i> , 2000)
La Fuga (rock urbano)	«Pedazo de morón» (<i>A golpes de rock and roll</i> , 2000); «Al amanecer» (<i>Negociando gasolina</i> , 2005)
Pisando Fuerte (punk oi!)	«Susana», «Skatalà», «Tros de cabró» (<i>Somos tíos Oi!</i> , 2003)
Bebe (canción de autor)	«Ska de la tierra» (<i>Pafuera telarañas</i> , 2004)
Los Lunnis (canción infantil)	«El ska de Lucho» (<i>Vacaciones con los Lunnis</i> , 2004)
La Pulquería (punk-rock)	«Gitano», «Mil esqueletos al sol» (<i>Corridos de amor</i> , 2004); «La huesuda» (<i>C'mon fandango</i> , 2007); y otras
Disidencia (punk-rock)	«Televigilancia global» (<i>Hablarán las piedras</i> , 2005)
Huecco (fusión-latina)	«Paloma sigue llorando» (<i>Huecco</i> , 2006)

Obsérvese que algunos de los intérpretes aquí listados gozan de una notable visibilidad en la industria española. Las canciones de Celtas Cortos, Seguridad Social, Bebe o Los Lunnis (estas dos últimas, por cierto, incursiones poco habituales del ska en la canción de autor y la canción infantil) se pueden considerar por tanto ejemplos de ska surgidos desde un contexto mainstream. Constituyen asimismo muestras de la gran versatilidad de esta música para integrarse en todo tipo de estilos, un fenómeno que ha sido explorado a lo largo del cap. 4.

Aunque estos ejemplos demuestran que existe una propagación del ska como recurso estilístico en diversas áreas del panorama musical, su consideración como género no ha llegado a traspasar la barrera de lo alternativo para ser tenido en cuenta por los medios de masas como un estilo equiparable a otros como el heavy, el rock o el hip

hop. Aun así existen algunas evidencias de que el ska no ha pasado completamente desapercibido. En la prensa de gran difusión se leen de cuando en cuando noticias sobre conciertos de grupos consagrados²⁸¹. *El País de las Tentaciones* (suplemento de *El País*) y *Ruta 66* también han dedicado espacio al ska de forma eventual²⁸², aunque quizá este género haya tenido mayor cabida en pequeñas revistas gratuitas de música tales como *Todas las Novedades*, *Mondosonoro*, *Batonga!* o *A Little Beat*²⁸³.

También se han producido participaciones esporádicas de algunas bandas de ska en cine y televisión. Banana Boats y Malarians colaboraron con su música en el film de Eduardo Mencos *Dos por dos*²⁸⁴ (1997); y en *Carretera y manta* de Alfonso Arandia (2000) se incluyeron dos temas de Skalariak, como música diegética durante una escena que transcurre en las inmediaciones de una fiesta de pueblo. Skatalà actuó en el programa *Zona Franca* de La 2 (TVE)²⁸⁵, y en la misma cadena se dedicaron programas de media hora a las actuaciones de Malarians, Dr. Calypso, Komando Moriles, Peeping Toms, Psico Rude Boys, Granadians, The Kinky Coocoo's y Alamedadosoulna, en el espacio de *Los Conciertos de Radio 3*²⁸⁶. La participación del ska en cadenas autonómicas está aún por explorar, aunque es de esperar que sea bastante mayor en las de aquellas zonas donde el género ha calado con más fuerza, tales como Cataluña o Valencia. En cualquier caso, estas incursiones del ska en medios de gran alcance, aun lejos de ser habituales, constituyen pequeños logros en la sufrida empresa de otorgar visibilidad a esta música frente al gran público.

Las consideraciones anteriores dificultan (o incluso invalidan) la observación de la escena española del ska como algo unitario, y por extensión localizable de forma clara en el plano alternativo o en el mainstream. Esta conclusión adquiere relevancia si

²⁸¹ En periódicos como *El País*, *ABC* y *El Mundo* se pueden encontrar breves anuncios, reseñas y noticias sobre las actuaciones de artistas como Skatalites, Laurel Aitken, Skalariak o la New York Ska Jazz Ensemble, y más recientemente Alamedadosoulna o las últimas ediciones del festival Rototom Sunsplash (se recomienda consultar las bases de datos en línea: Buscador de *El País*, Hemeroteca de *ABC*, Buscador de *El Mundo.es*).

²⁸² Por ejemplo, véase *EP3 [El País de las Tentaciones]* n° 73, 20/10/2006, p. 26-27. En diversas fuentes se menciona que Ragnampiza ha colaborado en *Ruta 66* con artículos relativos al ska.

²⁸³ Véanse por ejemplo las referencias hemerográficas de Esteban Pérez o Turrón y Babas (*Todas las Novedades*), y Jaime Bajo (*Mondosonoro* y *A Little Beat*).

²⁸⁴ El empleo de canciones de Banana Boats en dicha película se menciona en L n° 4, 2001, p. 7. La banda sonora cuenta además con una canción de Malarians (véase «Full cast and crew for *Dos por dos*», [s/f]).

²⁸⁵ Documentado en la página de programación televisiva del periódico *La Vanguardia*, 13/4/1996, sup. «Revista», p. 6.

²⁸⁶ Consúltense las páginas de programación: *ABC*, 15/7/1999, p. 126 (programa dedicado a Malarians); *La Vanguardia*, 21/7/1999, sup. «Vivir en Barcelona», p. 8, ó *ABC*, 21/7/1999, p. 75 (Dr. Calypso); *La Vanguardia*, 15/5/2000, sup. «Vivir en Barcelona», p. 6 (Komando Moriles); *ABC*, 15/1/2002, p. 83, *ABC*, 29/1/2002, p. 79, ó *La Vanguardia*, sup. «Vivir en Barcelona», 15/1/2002, p. 8, *La Vanguardia*, sup. «Vivir en Barcelona», 29/1/2002, p. 8 (Peeping Toms); *ABC*, 28/2/2002, p. 107 (Psico Rude Boys); *ABC*, 22/3/2005, p. 99, ó *La Vanguardia*, 22/3/2005, sup. «Vivir en Barcelona», p. 8 (Granadians). Se recomienda consultar las bases de datos en línea: Hemeroteca de *ABC*; Hemeroteca de *La Vanguardia*. El programa dedicado a The Kinky Coocoo's se grabó el 15 de marzo de 2007 (véase The Kinky Coocoo's: «Concierto en Radio 3 15/03/07», 2007). Las apariciones de Alamedadosoulna se pueden ver en línea: «Los conciertos de Radio 3 - Alamedadosoulna» (vídeos en línea), 2009 y 2011.

tenemos en cuenta que la escena ska de otros países ha experimentado movimientos más nítidos entre ambas esferas, o al menos así lo expresan los que han escrito acerca de ellas. Es ilustrativo de ello el caso del ska estadounidense, en cuya evolución se ha detectado una primera fase underground a principios de los noventa, un ascenso al mainstream a finales de la década (calificado popularmente como un *boom* skatalítico), y seguidamente una vuelta al underground donde se ha mantenido hasta el día de hoy²⁸⁷.

Aunque sería arriesgado afirmar que en España llegó a existir un *boom* del ska, se puede identificar cierta evolución en la escena que sugiere un punto álgido en los últimos años del siglo, análogo al que se ha detectado en otros lugares. He considerado apropiado reconstruir dicha evolución a través de las palabras de sus protagonistas. A mediados de la década de los noventa, los miembros de Mount Zion advertían el surgimiento de un importante número de bandas de ska que, debido a la inexistencia de salas especializadas que pudiesen ayudar a sobrellevar la condición de «música minoritaria y alternativa» de los géneros de origen jamaicano, aún tenían dificultades de darse a conocer²⁸⁸. En fecha cercana, un entrevistador del fanzine *Street Kids* opinaba que «la escena skatalítica está pasando por un buen momento tanto en el Estado como por todo el mundo, aunque continúa siendo bastante marginal»²⁸⁹. Sin embargo, en la misma publicación los Discípulos de Otilia dejaron entrever que el ska podría abrirse paso fácilmente en el panorama cultural en tanto se comenzaran a apreciar sus posibilidades con respecto a la audiencia:

La oferta de grupos de Ska está creciendo y se está poniendo de moda poco a poco, pero aún está difícil para los promotores a la hora de traer grupos de Ska. Si programas un concierto de Ska en una sala cobrando entrada te lo comerás con patatas; en cambio si es una fiesta de pueblo o similar, que viene gente, el concierto será un éxito seguro, la gente se lo pasará bien y bailará toda la noche. El Ska es una música alegre,ailable y perfecta para pegarse una buena farra, mejor con algo de priva en el estómago. Creo que hay un problema de encasillamiento. Parece una movida cerrada a los Skins; [pero] el Ska le puede gustar a todo el mundo²⁹⁰.

Hacia finales de la década hubo un crecimiento drástico en el número de bandas, actividades y fanzines, lo que condujo a la afirmación, por parte de algunos miembros de la escena, de que el ska estaba «de moda» o «en auge»²⁹¹, sobre todo en Cataluña. Este relativo clímax apenas sobrevivió al cambio de siglo, como se infiere del balance de situación que Jaime Bajo realizó en 2002:

[...] el panorama de la música jamaicana en el estado [...] parece situarse en un período de vacas flacas tras uno de mayor apogeo, con un descenso notable en el número de

²⁸⁷ Walsh: *Behind the Pale Veil...*, 2002, p. 3 y 10-11. Se observan procesos similares en otros países, como ha sido comentado en el cap. 5.

²⁸⁸ WPF n° 7, [1995], p. 27.

²⁸⁹ Entrevista a Komando Moriles en SK n° 2, [1995], p. 5.

²⁹⁰ Citado en SK n° 2, [1995], p. 16.

²⁹¹ Opiniones de Skalariak, Mount Zion y otros en: RTR n° 3, 1997, p. 23; SM n° 3, 1998-99, p. 3; RT n° 2, 2000, p. 33; NN n° 4, [2000], p. 41; D n° 2, 2001, p. 33. Nótese el período abarcado por estas fuentes: entre 1997 y 2001.

conciertos, especialmente si a grupos foráneos nos referimos y de gente involucrada en general, a pesar de que los grupos punteros estatales han recibido su cobertura por parte de los medios: los hemos podido sentir desde las ondas hertzianas, contemplar sus conciertos en televisión (casos Peeping Toms o Psico Rude Boys) y escucharlos de fondo de las principales cadenas televisivas (casos Dr. Calypso o Komando Moriles)²⁹².

Poco después los miembros de Mr. Fly Ska Band ratificaban este decaimiento de la escena tomando prestada una curiosa observación al grupo bonaerense Satélite Kingston: «al final te das cuenta de que casi hay más bandas que asistentes en los conciertos»; el grupo barcelonés continuaba explicando que «en conciertos de MFSB, de The Cabrians, de La Jeta Band, de Amusic Skazz Band, etc., gran parte del público son miembros de estos mismos grupos», y que se percibía un claro descenso en la asistencia a festivales, así como en las ventas de discos y fanzines²⁹³.

Este recorrido por la situación de la escena skatalítica española no estaría completo sin una revisión de lo que ha sucedido en la última década, lo que requeriría un estudio de gran exhaustividad que supera las pretensiones de este trabajo. Sin embargo, opino que las siguientes palabras de Rubén López en 2003 (por entonces miembro de Peeping Toms) resumen la inconcreta pero en cierto modo esperanzada situación de la escena a partir de entonces. Baste recordar, después de leerlas, que esta escena aún sigue viva en la actualidad:

¿Crees que en España existe una escena de música jamaicana 60's actualmente?

Vaya, no sabría decirte, en teoría sí. Hay como una escena y esas cosas pero nada serio ni fuerte, la verdad, esto es un poco una cosa donde mas o menos nos conocemos todos los que estamos y si le quitas Madrid, Cataluña y Granada en los últimos 5 años, no existe nada más, es bastante triste, o sea, sí hay una escena etc. etc... pero es francamente mediocre, no hay infraestructuras de ningún tipo. A nivel local las bandas tocan, claro, pero luego por aquí no se ve el pelo a muchos grupos o artistas que vienen a otros sitios de Europa, y que se olvidan de venir por aquí porque no hay pasta[:] cuando alguien arriesga y monta algún concierto suele perder pasta y acaba cansándose de eso. De todas formas sigue habiendo gente con ganas de hacer cosas y con iniciativas de cara a organizar fiestas, eventos, etc., etc., mientras eso siga así, no estará todo tan muerto²⁹⁴.

Conviene recordar en todo momento que hablamos de una escena nacional heterogénea donde los movimientos con respecto al mainstream no se han producido de igual forma en unas regiones que en otras. Merece especial mención el caso de Cataluña, donde el ska ha proliferado con mayor intensidad y se encuentra muy arraigado en el conocimiento público, en contraste con otras zonas en que se manifiesta un desconocimiento generalizado hacia esta música²⁹⁵.

Tanto en el caso del ska como del resto de géneros de música popular, los desplazamientos entre el plano alternativo y el mainstream no han de identificarse como posicionamientos íntegros de la escena dentro de uno u otro: en ocasiones una

²⁹² MS nº 14, 2002, p. 43.

²⁹³ SV nº 5, 2003, p. 53.

²⁹⁴ L nº 6, 2003, p. 7.

²⁹⁵ Las cuestiones relativas a la desigualdad geográfica han sido ampliadas en el cap. 5.

determinada canción o banda puede alcanzar el favor de los medios de masas, un puesto alto en las listas de éxitos o un crecimiento en la distribución y venta de su discografía. Algunas canciones y álbumes de ska local han llegado a participar en las listas de éxitos españolas: los singles «Salta!» de Tequila (9 semanas en lista alcanzando el puesto 7º, 1981; 6 semanas, puesto 8º, 1982), «Aquí no hay playa» por The Refrescos (13 semanas, puesto 3º, 1989), «El vals del obrero» de Ska-p (1 semana puesto 3º, 1997), y «Cannabis» del mismo grupo (2 semanas, puesto 4º, 1997); Ska-p también alcanzó éxitos de mercado con sus álbumes *El vals del obrero* (40 semanas, puesto 13º, 1997; 3 semanas, puesto 45º, 1998; 2 discos de platino en 2000), *Eurosis* (16 semanas, puesto 2º, y 1 disco de platino, 1998), y *Planeta Eskoria* (7 semanas, puesto 11º, y disco de oro, 2000)²⁹⁶.

En géneros musicales que durante parte de su historia se han caracterizado por una condición alternativa o subterránea, es frecuente que este tipo de logros motive una respuesta negativa desde la afición, en forma de crítica hacia bandas a las que se acusa de «haberse vuelto comerciales» (o haberlo sido desde el principio), en detrimento de un supuesto estado de «autenticidad». En el terreno del ska, desde la tercera ola ha sido habitual, por parte de los sectores más puristas, la actitud de rechazo hacia grupos cuyo planteamiento sonoro y/o actitud profesional se encuentra poco comprometida con las prácticas y significados propios de las anteriores manifestaciones del género. Una de las más completas elaboraciones de esto se encuentra en el trabajo de Walsh, que denunció la actitud de aquellas bandas estadounidenses de ska que solo tomaban de los estilos anteriores los componentes visuales y los rasgos musicales más evidentes: «Una banda [norte]americana podría tocar el *tempo en upbeat* o el ritmo sincopado del ska jamaicano, adoptar el estilo elegante del rude boy [...] y abrazar la iconografía ajedrezada de la Two Tone, pero el significado cultural más profundo se había perdido»²⁹⁷. Es interesante comprobar que son estas bandas las que suelen lograr un éxito comercial palpable en la gran industria.

En España, el caso más representativo es el de los madrileños Ska-p, «un grupo que la escena alternativa ska (fanzines, distribuidoras, skins, rudes...) nunca lo ha hecho como suyo»²⁹⁸, a pesar (o a causa) de haber recorrido una trayectoria atípica y particularmente exitosa para un grupo español de ska. Ska-p ha llegado a convertirse en un tabú dentro de la escena especializada, como demuestra la ausencia de alusiones a esta banda en los fanzines o el tono despreciativo con que suele ser mentada en los foros de Internet dedicados a los géneros de origen jamaicano. Fuera del contexto skatalítico, sin embargo, han experimentado un éxito de grandes proporciones. Por una parte, han conseguido ganarse la vida con su profesión²⁹⁹, algo que para un grupo de ska en España se presupone fuera de alcance, como dejó entrever un entrevistador del fanzine

²⁹⁶ Referencias tomadas de Salaverri: *Sólo éxitos...*, 2005, p. 359, 377, 522, 713, 728, 739, 747, 804, 947, 954 y 955.

²⁹⁷ «An American band might play the upbeat tempo or syncopated rhythm of Jamaican ska, adopt the sartorial style of the rude boy [...] and embrace the checkerboard iconography of Two Tone, but the deeper cultural meaning had been lost». Walsh: *Behind the Pale Veil*, 2002, p. 57.

²⁹⁸ SRK n° 8, 2000, p. 10.

²⁹⁹ Así lo expresan en Moral: «Nuestra manera de luchar...», 1998.

Mad About You al preguntar a Komando Moriles: «¿Se puede vivir del ska o eso sólo lo hacen los Ska-p?»³⁰⁰. Pero además se han labrado un puesto de honor en la cultura popular nacional, tal como Esteban Pérez resumió en el siguiente fragmento:

En principio la fórmula parece fácil: añadir a una música de raíz popular el ritmillo caluroso del ska y unas letras incendiarias que aseguren que la gente pueda identificarse con ellas. El caso es que muchos son los grupos que ofrecen algo similar y ninguno el que se dispara a unas ventas multitudinarias que se repiten en el disco posterior («El vals del obrero» llegó a superar de largo, con el tiempo, las doscientas mil copias vendidas). Ska-P [...] no sólo ha conseguido eso, sino que ha roto muchos moldes que empiezan a poner en cuestión ciertos cambios en la música española. Ellos, por ejemplo, apenas obtuvieron repercusión con su primer disco, grabado con una pequeña compañía independiente catalana, pero superaron las mejores expectativas de la mano de una multinacional [RCA]. Muchos acusaron su propuesta como de oportunista y les auguraron una caída tan estrepitosa como fue su ascenso, pero ésta no sólo no llegó, sino que el cartel de Ska-P se vio refrendado cuando el grupo salió a la carretera internacional y se encontró con una receptividad enorme hacia su música en Italia, Francia, Suiza, México o Argentina. [...] No cuentan con el beneplácito de los gourmets musicales, pero llevan tras de sí unos argumentos demoledores capaces de ahogar muchas de las críticas recibidas³⁰¹.

Las «críticas recibidas» a que se refirió Pérez son de diversa índole. Por una parte, se les ha acusado de hipocresía por enriquecerse dentro del Sistema que ellos mismos denuncian dentro de su discurso y sus letras de temática anarquista y anticapitalista. Ska-p también ha sido una de las bandas a las que se ha reprochado difundir una imagen del ska poco acorde con el pasado histórico del género. Turrón y Babas aludieron a «las bandas que utilizan el ska de una forma frívola y oportunista», con la cautela de hacerlo «sin citar a ningún grupo en concreto»³⁰², aunque en este tipo de comentarios no es difícil detectar alusiones implícitas a Ska-p. Una serie de observaciones encontradas en una entrevista a los Malarians sirven para ilustrar la clase de inquietudes que aquejan en este sentido a los seguidores del ska:

¿Cómo sienta a unos veteranos como vosotros que de repente llegue un grupo con la acabada fórmula de Kortatu cantando sobre el cannabis y diciendo que ellos tocan ska y vendan una barbaridad de discos desde una pretendida independencia?

Lo que más nos duele es la imagen distorsionada que dan de lo que es la música ska. Muchas veces parece que el esfuerzo que hacemos algunos grupos por difundir la música jamaicana no sirve para nada. No nos importa que vendan muchos discos, ¿a quién no le gustaría?. Sólo esperamos que la gente sea consciente de que se trata de un producto comercial. En cuanto a lo de la pretendida independencia... bueno, eso creo que es un problema de la industria discográfica en general³⁰³.

Esta cuestión ha llegado a abordarse desde una perspectiva de negación, dando a entender que los grupos como Ska-p no son realmente representativos de los géneros de

³⁰⁰ MA nº 1, [1997], p. 25.

³⁰¹ Pérez: «La pachanga es algo serio...», 2000.

³⁰² Turrón; Babas: «La calle es suya...», 2001.

³⁰³ SM nº 5, 1999, p. 3.

origen jamaicano, como se lee en el siguiente fragmento de una entrevista a Dr. Calypso:

¿No os quema que ahora salgan grupos con la etiqueta de «Ska», que consigan inflarse a vender discos mientras que vosotros lleváis más de 10 años trabajando y parece que sean ellos los que han creado esta música?

No, porque muchos de «esos grupos» reconocen que no hacen ska, nosotros hacemos la música que nos llena y la prueba es el tiempo que llevamos. Que comercialmente este estilo esté de moda nos da igual puesto que eso puede ocurrir en cualquier música. Se podría decir que en cada estilo están los que se lo comen todo y los que hacen lo auténtico...³⁰⁴.

Una de las pocas alusiones directas a Ska-p en un fanzine se encuentran en el *Skalari Rude Klub*, donde un redactor resumió la situación aquí expuesta añadiendo al final una llamada a la moderación de las críticas, lo que indica hasta qué punto el grupo vallecano fue demonizado por parte de la afición skatalítica:

El boom de estos madrileños [...] sorprendió al grueso de la población del Estado Español que comenzó a conocer el ska a través de una banda como esta, identificando el ska con ellos como si fuesen los precursores o inventores [...]. Estos 5 chicos, procedentes de grupos heavys, para bien o para mal son odiados por l@s auténtic@s skafans, nadie de ell@s se ha creído su panfletarismo político de diseño y menos su espectáculo musical que roza lo caricaturesco. Así están las cosas, esta es la realidad, pero aun así, no se debería caer en el insulto fácil, difunde tu fanzine si quieres, crea tu programa en una radio libre, habla a la gente de la esencia o del verdadero ska, pero no revientes sus conciertos, esto es caer muy bajo y todo músico se merece un mínimo de respeto³⁰⁵.

Como apunte final en relación a Ska-p, es interesante la falta de correspondencia entre el posicionamiento de esta banda dentro y fuera del país, ya que en España se les considera pertenecientes a la escena de rock urbano/combativo³⁰⁶, mientras que en territorio hispanoamericano y centroeuropeo son un grupo más de ska. Esto ha afectado al tipo de bandas con que Ska-p comparte escenario o de festivales donde suelen ser invitados en uno y otro contexto. En efecto, su guitarrista Joxemi comentó que «por ahí fuera casi siempre hemos tocado con bandas de ska o con grupos de música latina, algo que choca cuando en España se nos suele programar con bandas de rock»³⁰⁷.

Las cuestiones relativas a Ska-p nos conducen a un último aspecto a tener en cuenta en el presente capítulo: el grado de voluntariedad de las bandas de ska por mantenerse en una esfera underground o alternativa como consecuencia de su ideología. Es común a ciertas culturas subterráneas que el posicionamiento al margen de la cultura dominante sea voluntario, e incluso constituya uno de los valores representativos de la ideología correspondiente a la cultura en cuestión; un claro ejemplo de ello es el punk. No se puede decir que el ska se identifique con este tipo de actitud, al menos no de forma

³⁰⁴ SV n° 0, 2001, p. 35-36.

³⁰⁵ SRK n° 8, 2000, p. 10.

³⁰⁶ Donde en efecto los sitúan Manrique («¡Boom! ¡Crash! ¡Boom!», 2001) y Bianciotto (*Guía Universal del Rock...*, 2008, p. 259-260).

³⁰⁷ Citado en Pérez: «La pachanga es algo serio...», 2000.

sistemática. La utilización de medios alternativos para su difusión responde generalmente a una necesidad y no a un factor ideológico; se trata de una respuesta al hecho de que los medios de masas no presten suficiente atención al género para desarrollar una mínima función divulgativa. A ello se suma la poca repercusión que, en consecuencia, suelen tener en el mercado las bandas de ska, como quedó expresado en el siguiente extracto de una entrevista a Rubén López:

Tengo la sensación de que muchos grupos que se dedican a esto del revival ska o reggae mantienen una actitud de automarginación. ¿Os parece una postura correcta?, ¿que piensan Peeping Toms de eso de ser «underground»?

No creo que haya auto marginación, lo que ocurre es que esto va por épocas, pero vamos, nadie gana pasta y si no hay pasta pues hala!, eres underground [...] ³⁰⁸.

Como dato adicional procede recordar que la motivación para generar fanzines, páginas de Internet o discos recopilatorios suele brotar desde el empeño de hacer llegar la cultura musical de origen jamaicano a la mayor cantidad de gente posible. Por lo tanto, la condición de género minoritario del ska es claramente no intencionada y además combatida. Ello no impide que para ciertos propósitos exista un interés específico o una preferencia en el uso de dichos medios. Por ejemplo: un fanzine puede erigirse como publicación legítima y fiable ante la prensa de masas, cuya información tiende a ser puesta en entredicho ante la falta de especialización de sus autores, o la posibilidad de estar sujeta a intereses comerciales. En resumidas cuentas, suele primar la búsqueda de transmisión de veracidad y autenticidad, pero sin llegar a desear por ello una difusión reducida o elitista.

Por otro lado, en algunos casos sí tiene lugar contemplar en la escena skatalítica un distanciamiento voluntario del mainstream por motivos de tipo ideológico, que pueden incentivar una orientación exclusiva hacia sectores sociales específicos, o determinadas prácticas que no tienen razón de ser en contextos mayoritarios o dominados por la gran industria. En primer lugar hemos de recordar la participación del sector skinhead, de cuya relación con la cultura musical jamaicana, así como de la controversia generada por las diferencias en la ideología política, ya he hablado con anterioridad. Por la parte que toca al vínculo con las ideologías propias del rock combativo y del punk, de igual forma que en los citados géneros abundan los grupos que optan por un posicionamiento político claro, también lo encontramos en algunas bandas de ska. Si Skalariak defiende ideas próximas al comunismo, La Gran Orquesta Republicana hace honor a su nombre, y los miembros de Ska-p siempre se han declarado anarquistas (con independencia de la supuesta hipocresía que se ha atribuido a estos últimos), podemos esperar que su música no sea bienvenida en contextos contrarios a estas ideologías. La actitud antisistema ha provocado, por otro lado, que algunas bandas prefieran la autogestión o el trabajo con discográficas independientes antes que asociarse con los principales canales de difusión masiva, como también se ha apuntado en páginas anteriores.

En este apartado he pretendido mostrar que los calificativos «underground» y «mainstream» están sujetos a numerosos matices y son difíciles de aplicar a un caso

³⁰⁸ Rubén López citado en L nº 6, 2003, p. 8.

como el de la escena skatalítica española sin caer en una generalización mal planteada. Hablamos de una escena zambullida en el underground pero que de forma ocasional se asoma parcialmente sobre la superficie del mainstream; tomando en consideración tan solo la parte sumergida —o bien solo la que sobresale— obtenemos siempre una imagen incompleta del fenómeno. Me parece muy representativo de esto un ejemplo reciente de tratamiento del ska por parte de un medio masivo, la Cadena SER, que en 2011 dedicó a esta música un programa de veinte minutos³⁰⁹, donde se repasó la historia del género a través de ejemplos musicales. La selección de canciones pertenecientes a la escena española consistió en «Como un rayo» de Ska-p, «Visite nuestro bar» de Hombres G, «Un ABC sin letras» de Platero y Tú, y «Jaia» de Skalariak; una muestra muy poco representativa de la escena especializada, pero bastante de la visibilidad limitada y desigual que ésta ha tenido en la gran industria nacional.

Las cuestiones que hemos revisado a lo largo de este capítulo pueden servir como muestrario de las múltiples facetas que configuran el complejo universo de un género «alternativo» como el ska, y una revisión más profunda de las mismas podrían suscitar interesantes trabajos de investigación en las áreas de la sociología, la antropología, la politología o las ciencias de la comunicación.

³⁰⁹ «Bailando a ritmo de ska» (emisión radiofónica en línea), 2011.



4 ESCENA MUSICAL

En capítulos anteriores se ha estudiado y descrito un conjunto de componentes extramusicales de la escena española del ska, sin focalizar la atención en las cualidades auditivas de la música. Este enfoque es característico en los estudios de sociología y antropología de la música, donde se suelen obviar los rasgos identificativos del objeto sonoro, aun cuando es precisamente este último el que permite considerar la existencia del género musical en torno al que se articulan los demás componentes de la escena o cultura estudiados. Es mi propósito complementar dicha aproximación con un examen de los aspectos sonoros definitorios de las diversas vertientes y períodos de la escena skatalítica en España, de acuerdo con el planteamiento de carácter multidisciplinar, y propuesto desde el terreno de la musicología, del presente trabajo. La denominación de «escena musical» que he empleado para este capítulo podría parecer redundante, pues una *escena*, entendida desde el punto de vista de los estudios de música, se considera siempre *musical* en tanto que comprende un conjunto de manifestaciones de cuya cohesión es responsable una determinada música³¹⁰. No obstante, la considero idónea para resaltar el enfoque en el objeto sonoro, frente a la de los capítulos 3 y 5 que se centran en otros aspectos de la escena.

La caracterización auditiva del ska ocupa un lugar central en su definición. «Ska» es, y siempre ha sido, un término que se refiere a una realidad sonora concreta, que puede adoptar muchas formas, pero siempre definida a partir de unos rasgos identificables. Se puede decir que el ska ha conservado hasta cierto punto el tipo de categorización vigente en su etapa temprana de los años 50-60, en que cada base rítmica característica dio lugar a una etiqueta que se sumaba a la infinidad de géneros de baile surgidos en esta época. Con el revival, el ska reapareció transformado y en un nuevo contexto en que las categorizaciones de estilos de música popular no estaban ya regidas de forma tan determinante por la base rítmica; aun así, esta música ha mantenido siempre su condición de género de baile, caracterizado por una cualidad rítmica concreta. Cada etapa, manifestación o subgénero del ska se encuentra además definida por los aspectos de naturaleza no sonora que hemos revisado con anterioridad, si bien ninguno de ellos es común a todas las variantes de esta música: no todo el ska porta mensajes de denuncia social, o responde a ideologías skinhead, o siquiera es representativo de la cultura jamaicana. Sin embargo, en el aspecto sonoro, aunque también hay elementos variables, existe un rasgo presente en todas las manifestaciones de esta música, que va asociado al concepto estilístico de *música ska* y cuya identificación responde únicamente al terreno auditivo. Este elemento, que consiste en un sencillo planteamiento rítmico, se combina con otros en multitud de formas surgidas

³¹⁰ Recuérdese la discusión en torno al concepto de «escena» en el cap. 1.3.

de cada contexto temporal, geográfico y cultural. En consecuencia, a lo largo de los distintos períodos de desarrollo del género se han originado numerosas ramificaciones, tendencias o subdivisiones del mismo dentro de la gran familia de estilos emparentados con el ska. A su vez, ciertos tipos de ska se consideran pertenecientes a otras familias; por ejemplo, el ska-punk está incluido en la familia del punk, y el ska jamaicano en la del reggae.

El discurso que he estado elaborando incluye un empleo frecuente de categorizaciones referidas a géneros o terrenos estilísticos. Cada vez que utilizo la palabra *ska* o cualquiera de sus variantes (ska-punk, ska 2Tone, ska-jazz, etcétera), estoy asumiendo de forma deliberada una serie de etiquetas ya existentes en la cultura. Estas denominaciones se encuentran plenamente insertas en la escena, y desempeñan un papel central en la industria, así como en la imagen de cada género y subgénero por parte de creadores y consumidores.

Se ha de tener en cuenta que las etiquetas estilísticas están impregnadas de un componente de subjetividad, debido a que su acuñación responde a criterios de clasificación variables. En el caso del ska operan tanto criterios de índole extramusical (generados por los fenómenos culturales que ya hemos estudiado) como estrictamente auditivos. Ambos tipos de criterio funcionan en interrelación, y para comprender este funcionamiento conviene tener presentes los factores extramusicales que hayan podido condicionar la escucha a la hora de forjar categorizaciones de tipo auditivo, y viceversa. El componente subjetivo de las etiquetas estilísticas repercute de forma inevitable en ciertos aspectos del estudio analítico, pues la elección de cada ejemplo, así como el examen de las categorizaciones aplicadas al mismo por parte de la industria o el colectivo de seguidores, se encuentra condicionado por el criterio de cada informante o autor, sus gustos, su formación, su ideología y su rol particular dentro de la escena skatalítica. No obstante, considero útil y necesario tomar como base estas etiquetas debido al valor que tienen por su condición émica, es decir, por el hecho de originarse y evolucionar desde dentro de los contextos culturales donde se ha desarrollado esta música, incluyendo los entornos de la industria, la afición y los medios de información. Son, en suma, definiciones creadas por los protagonistas y consumidores de estas músicas, y por tanto ayudan a comprender con mayor fidelidad el modo en que los miembros de la escena conciben dichos estilos.

La detección de correspondencias entre los criterios auditivos y extramusicales presentes en las valoraciones estilísticas puede derivar en un proceso complicado, pues a menudo las personas que las manejan no disponen de un lenguaje técnico que permita definir las con claridad. Por ejemplo: un seguidor puede estar completamente seguro de que está oyendo ska, pero quizás no sabe explicar por qué en términos musicales. Esto se debe atribuir a una carencia de formación o conocimiento de la terminología musical, y nunca a una supuesta inseguridad o falta de criterio en la identificación de la música escuchada: las categorizaciones de estilo se pueden encontrar firmemente forjadas en un oyente sin necesidad de estar respaldadas por un discurso técnico. Cuando el sujeto detecta ciertos rasgos que atribuye como identificadores de un determinado estilo musical, pero no dispone de las herramientas necesarias para explicar con exactitud cuáles son, es necesario establecer una correlación entre su propio discurso y la

información aportada por un análisis musical, para comprender cómo operan sus criterios de estilo respecto a la sensación auditiva.

Por consiguiente, una parte importante de la metodología empleada desde los comienzos de este trabajo ha consistido en la escucha (de grabaciones y en vivo), complementada con la conversación con seguidores en torno a sus impresiones, reacciones u opiniones sobre la caracterización de la música escuchada. Asimismo se han tenido en cuenta otras fuentes que también aportan información de este tipo, tales como las reseñas de discos o conciertos y las entrevistas en fanzines, páginas web o libretos discográficos. La escucha durante un tiempo prolongado de varios años (que abarca el transcurso del trabajo de investigación desde sus primeras fases) ha permitido alcanzar un grado de familiarización suficiente con la música como para poder detectar constantes en los procesos de identificación auditiva del género (y diversos subgéneros) por parte de sus seguidores. Siguiendo esta idea, he inferido una serie de rasgos característicos o dominantes que se pueden considerar definitorios de todas aquellas músicas identificadas como *ska*, así como otros que varían en función de la época, tendencia o contexto estilístico considerado.

El análisis musical se ha adaptado a la finalidad de detectar y comparar aquellos elementos que se pueden considerar definitorios de las principales tendencias derivadas del *ska*. Para ello se han extraído en todos los casos la estructura formal y armónica, los patrones acordales recurrentes, la configuración rítmica y textura tímbrica del acompañamiento, y el tempo. Cuando ha sido preciso para examinar prácticas específicas, se han realizado exámenes más detallados de otros elementos, como el estilo interpretativo, el tipo de construcciones melódicas empleadas en el acompañamiento, la plantilla instrumental y los diversos recursos de vinculación entre música y letra. Estos rasgos nunca deben considerarse aislados o independientes de aquellos que hemos explorado en páginas anteriores, pues como ya se ha comentado la esfera sonora y la extramusical funcionan siempre en mutua interacción. En resumidas cuentas, el tipo de análisis aquí expuesto tiene como propósito contribuir a la construcción de una visión más amplia y completa de la escena del *ska*.

El presente capítulo se compone de tres apartados, dedicados respectivamente a diferentes estadios en la evolución estilística del *ska*:

- Durante la primera etapa del género, correspondiente a los años 50-60, se forjaron los rasgos definitorios de un estilo que adquirió nombre propio, quedando establecido un modelo de *ska* «original» a partir de las interpretaciones jamaicanas. Ciertos elementos del *ska* jamaicano fueron integrados en el contexto cultural español, generando un producto que se distingue del jamaicano tanto en lo ideológico (tal como ya hemos visto) como en lo musical.
- La 2Tone estableció un nuevo tipo de *ska* recuperando ciertos elementos del original e integrándolos en el contexto del punk-rock británico de finales de los años 70. Varios grupos españoles incorporaron esta idea en propuestas estilísticas distintas, estableciendo una primera tradición sonora de referencia de ámbito local.
- El *ska* posterior a la 2Tone se caracteriza por un amplio despliegue de variantes estilísticas que conservan rasgos musicales comunes pero adoptan distintas

etiquetas de género. La extensa difusión geográfica del ska, así como la dilatación temporal de esta última etapa, han favorecido el surgimiento de múltiples propuestas sonoras en contraste con la relativa homogeneidad de las épocas anteriores, que a su vez han seguido constituyendo modelos de referencia para algunas de estas tendencias. La misma diversidad se observa en el caso español, donde cabe considerar la existencia de una serie de áreas estilísticas en torno al ska que aún se desarrollan en la actualidad.

Todos los ejemplos analizados en este capítulo se incluyen en el disco adjunto para facilitar su audición. Los comentarios analíticos se han acompañado de tablas esquemáticas orientadas a agilizar la revisión de dichos ejemplos. La información contenida en cada tabla se ha estructurado de la siguiente forma:

<i>referencia discográfica de la canción: intérprete, título, publicación donde se encuentra —título y autor de la versión original (en su caso)—</i>	
<i>estructura formal</i>	
<i>patrones armónicos utilizados en cada sección</i>	<i>indicación metronómica aproximada textura rítmica y tímbrica del acompañamiento</i>

Para referirme a sucesiones de acordes y patrones armónicos he empleado la notación alfabética anglosajona: A=La, B=Si, etcétera; mayúsculas = acorde perfecto mayor, minúsculas = acorde perfecto menor. El signo « | » refleja la separación de compases, y los signos de repetición «||: :||» indican una reiteración indefinida.

Los esquemas de la textura rítmica y tímbrica del acompañamiento consisten en transcripciones de elaboración propia donde se ha anotado el patrón rítmico del conjunto de instrumentos con función acompañante. Puesto que no se indica la altura de las notas, a cada instrumento corresponde una sola línea, dos en aquellos casos en que ha interesado reflejar una ejecución de dos planos sonoros a distinta altura. El esquema aquí referido pretende ser orientativo, pues su exactitud está condicionada por la nitidez con que se percibe cada instrumento en la correspondiente grabación.

4.1 Conformación y asimilación temprana del ska jamaicano

a) Rasgos definatorios del ska jamaicano

Durante la etapa jamaicana del ska quedaron establecidos los fundamentos sonoros básicos en la definición de esta música. Dichos fundamentos se fraguaron durante los años cincuenta, a partir de las interpretaciones jamaicanas de rhythm and blues que, caracterizadas por rasgos locales, se hicieron cada vez más distinguibles del modelo norteamericano. Eventualmente, el estilo interpretativo jamaicano adquirió la suficiente entidad autónoma como para recibir una denominación propia, primero como *rhythm 'n' blues jamaicano* y más tarde como *ska*. La situación sociocultural favoreció la consideración de un estilo autóctono, tanto desde la industria musical, caracterizada por el surgimiento de un nuevo mercado discográfico local, como desde la política, en un clima de independencia y búsqueda de una identidad nacional. En definitiva, el empleo de una nueva designación de género estuvo motivado por causas extramusicales, pero no habría sido posible sin el respaldo de una evolución de tipo sonoro, manifestada en una recurrencia de rasgos característicos en las interpretaciones locales de rhythm and blues.

En la conformación del primer tipo de ska cabe considerar, pues, la combinación de dos esferas estilísticas: una base correspondiente a los estándares de música popular occidental, asimilada a través del rhythm and blues y el jazz; y por otro lado la aportación de rasgos interpretativos y compositivos originados localmente. El modo en que ambas esferas se conciliaron generando un producto distintivo de la cultura jamaicana fue estudiado por Pamela O’Gorman y reflejado en un breve artículo de 1972³¹¹; se trata de una visión temprana de carácter musicológico que, desafortunadamente, no ha tenido continuidad en estudios posteriores, pero constituye un excelente punto de partida para analizar las características básicas de la familia de música popular jamaicana a la que pertenece el ska. Demcisin también realizó una aportación destacada al conocimiento de los elementos presentes en la conformación del ska jamaicano, mediante un análisis sistemático de la participación de cada instrumento en ejemplos representativos de diversos tipos de ska y r&b jamaicano de la época³¹².

O’Gorman distinguió tres «puntos de referencia» o áreas estilísticas que confluyen en la música popular jamaicana: las «influencias musicales africanas», la «música europea y la tradición post-renacentista», y la «música tradicional [*folk*] jamaicana»³¹³. Cada una de estas áreas aporta una serie de influencias al estilo jamaicano: de la música africana O’Gorman cita algunos elementos observados por Nettl (cuestiones rítmicas, patrones de pregunta-respuesta, la preferencia por la música instrumental, la improvisación y el tipo de interpretación vocal); de la tradición europea, la idea de

³¹¹ O’Gorman: «An approach to the study...», 1972.

³¹² Demcisin: *Tracing the Roots of Ska...*, 2008.

³¹³ «*African musical influences / European music and the post-Renaissance tradition / Jamaican folk music*». O’Gorman: óp. cit., p. 50.

estructura armónica tonal; respecto a la música tradicional jamaicana, la autora señala la influencia aportada por el mento, destacando «su tradición vocal e instrumental y ciertos rasgos rítmicos»³¹⁴.

Conviene señalar aquí que el componente africano tiende a ser reconocido por seguidores de la música jamaicana como uno de los principales portadores de autenticidad contenidos en la misma, así como una seña de distinción ante las interpretaciones europeas y estadounidenses de esta música. Walsh enumeró los rasgos de origen africano que él consideraba definitorios del ska clásico, cuya ausencia en el ska estadounidense de la tercera ola se traducía para él en burdas imitaciones de corte occidental:

Aunque los antecedentes del ska representan la intersección de formas culturales occidentales y africanas, la cultura que ellos crearon enfatizaba un estilo interpretativo específicamente africano. Acompañamientos percusivos, timbre vocal relajado, síncopa, estructuras polirrítmicas, funcionalidad y llamada y respuesta antifonal permanecen hasta hoy como características salientes de la música jamaicana³¹⁵.

El trabajo de Demcisin, aunque difícil de comparar con el de O’Gorman por su mutua lejanía temporal, metodológica y conceptual, ha aportado distintos matices a la visión tripartita de las influencias presentes en la conformación del estilo jamaicano. Demcisin se centró exclusivamente en el ska (no ya estilos posteriores) y realizó un examen más detallado de la aportación concreta del mento, el r&b, la percusión rastafari y otras tendencias estilísticas locales. Una de sus conclusiones más importantes remite al hecho de que tanto las bases rítmicas del mento como su instrumentación típica fueron desechados por los primeros músicos de ska en favor de las características análogas del r&b y el jazz, probablemente debido a que la formación de dichos intérpretes se fundamentaba en estos últimos estilos. La única contribución del mento detectable en las grabaciones de ska sería la recuperación de melodías del repertorio de aquel, adaptadas musicalmente al nuevo estilo³¹⁶.

Independientemente de cuál fuera la influencia exacta del mento, es claro que el ska heredó directamente del rhythm and blues y el jazz diversos elementos de tal importancia en su planteamiento como la formación instrumental o el tipo de estructura armónico-formal, aunque esta última se vería transformada en cierta medida por un elemento local, consistente en la creación de ambientes sonoros continuos donde las tensiones tonales se encuentran diluidas, como explicaré más adelante.

La instrumentación típica del r&b y el primer ska responde a la idea de la pequeña orquesta, formación instrumental por excelencia de la música popular urbana durante los años 50 y comienzos de los 60. La textura instrumental se adhiere al planteamiento,

³¹⁴ «its vocal and instrumental tradition and certain rhythmical features». O’Gorman: óp. cit., p. 50.

³¹⁵ «Although the antecedents of ska represent the intersection of Western and African cultural forms, the culture that they created emphasized a specifically African performative style. Percussive accompaniments, relaxed vocal timbre, syncopation, polyrhythmic structures, functionality and antiphonal call and response remain to this day salient characteristics of Jamaican music». Walsh: *Behind the Pale Veil...*, 2002, p. 17.

³¹⁶ Demcisin: óp. cit., p. 28-29; conclusión resumida en p. 195.

presente en un amplio espectro de la música popular, que distingue entre instrumentos de función melódica frente a instrumentos rítmicos o acompañantes. Entre estos últimos se encuentra el piano, la guitarra, el bajo y la percusión, dejando como instrumentos de función melódica a la voz y los metales (saxo, trombón, trompeta), aunque también estos últimos llegan a adoptar una función rítmica en el ska, de acuerdo con la importancia que desempeña el patrón rítmico en esta música. Conviene recordar además que las orquestas de baile se componían de músicos instruidos, que trabajaban con partitura (elementos prescindibles en posteriores modelos de grupo de rock o derivados), y por tanto asimilaban composiciones ajenas a través de ediciones de música impresa. Por otro lado, la formación de una orquesta de baile no incluía necesariamente un vocalista fijo, de modo que existía una notable flexibilidad en la asociación entre los solistas y las orquestas de baile; dicho de otro modo, la orquesta y el solista se podían considerar unidades separadas que eventualmente se unían en un proyecto común. Sin duda esto influyó en la proliferación de piezas instrumentales (o en la falta de un protagonismo constante de la voz), así como en la ejecución virtuosista propia de los solos, que se observan durante la primera época del ska.



En su primera formación (1964-65), The Skatalites incluían un frontman (Tommy McCook) al saxo tenor y la flauta, sección de metales compuesta por trombón, saxo tenor, saxo alto y trompeta, y acompañamiento de batería, bajo, guitarra y piano u órgano. Contaban además con la colaboración ocasional de 4 vocalistas, un saxo tenor, 2 trompetas y dos guitarras adicionales³¹⁷

El planteamiento como música instrumental, unido al empleo de una métrica estable donde el componente rítmico adquiere un lugar central³¹⁸, imprimió al ska una categoría de *música de baile* que ha conservado en todo momento. Cuando se preguntó al mítico productor jamaicano Clement «Six Coxson» Dodd por qué durante la época jamaicana del ska las canciones instrumentales destacaban frente a las vocales, no dudó

³¹⁷ Keyo: «A brief history of the Skatalites», 1997.

³¹⁸ O’Gorman recuerda las palabras de Nettl al hablar de «la tendencia a adherirse estrictamente al metro y el tempo (el “sentido metronómico” de los africanos occidentales)» como una cualidad africana («*the tendency to adhere strictly to meter and tempo (the “metronome sense” of West Africans)*», Nettl citado por O’Gorman: «An approach to the study...», 1972, p. 50). No debemos olvidar, sin embargo, que la idea de música de baile con tempo estricto no es ajena a la tradición occidental, y ya era patente en el rhythm and blues y el jazz.

en contestar que «había mucho más arte en ello porque dejabas que transcurriera una buena melodía y cuando llegaba el momento de los solos, cada persona podía hacer un solo y todo eso. Y eso era importante porque en realidad estaba fundamentado en el baile»³¹⁹. El ska jamaicano se desarrolló por tanto como música de baile y fundamentalmente instrumental, sin negar un puesto importante —pero no imprescindible— a la voz, que a menudo participaba como instrumento acompañante, enriqueciendo la textura y color sonoros. De su vinculación con el r&b y el jazz, se desarrolló además la tendencia a otorgar un lugar central a los metales, cuyo sonido característico ha permanecido ligado a la música ska repercutiendo de forma decisiva en posteriores olas del género.

La estructura armónico-formal del ska jamaicano partió desde un planteamiento propio de la tradición occidental y experimentó una importante evolución durante los años de consolidación del estilo jamaicano. Numerosos temas de ska eran versiones de canciones de éxito y emplean el esquema armónico de la correspondiente versión original, con ninguna o poca variación. Por otro lado, la herencia del rhythm and blues y el jazz se evidencia en el empleo de estructuras construidas a partir de la repetición de un patrón armónico o sucesión de acordes durante toda la pieza, primero en la exposición de un tema y a continuación como fondo para un número indefinido de improvisaciones. El patrón armónico admitía distintas tipologías, aunque inicialmente predominaban las estructuras tipo *blues* de doce compases³²⁰. Sin embargo, este planteamiento básico se vio sensiblemente alterado por un componente ajeno al rhythm and blues, que fue descrito por O’Gorman como una característica alejada de la tradición europea y distintiva del reggae (entendiendo el término como la familia de estilos jamaicanos que comienza con el ska):

De acuerdo con esta tradición [post-renacentista] una pieza de música ha de tener un comienzo, una mitad y un final. Encerrada en estos límites inviolables su efecto dependerá entonces de las proporciones de repetición y contraste, tensión y relajación, la fluctuación de dinámicas y la perspectiva de la armonía, todo ello astutamente entretreído para crear *progresión* hacia un clímax y, eventualmente, una sensación de completitud y satisfacción. Esta es una tradición a la que no pertenece la música popular jamaicana. Yace fuera de ella y apartada de ella.

[...]

La canción de «Reggae» no tiene comienzo, mitad ni final. [...] No hay clímax, no hay final. La música se desvanece meramente dentro del continuo del que parece ser una parte sin fin. Como el Blues, que comparte con ella la misma característica, yace fuera del sentido post-renacentista del tiempo y en esto es esencialmente no europea³²¹.

³¹⁹ «Why were instrumentals bigger in the ska days than vocals? / Well, it was much more artistry in it because you had a nice melody going and when it came time for the solos, each person could solo and so forth. And that was important because it was really based upon dancing». Entrevista realizada por Randall Grass: «Sir Coxson», 1982, p. 48.

³²⁰ Demcisin: *Tracing the Roots of Ska*, 2008, p. 78-79 y 112-113.

³²¹ «According to this tradition a piece of music must have a beginning, a middle and an end. Enclosed within these inviolate boundaries it will then depend for its effect on the proportions of repetition and contrast, tension and relaxation, the fluctuation of dynamics and the perspective of harmony—all cunningly interwoven to create progression towards a climax and, eventually—a sense of

Con estas palabras O’Gorman describió uno de los rasgos más característicos de la música jamaicana, un componente de su ideología sonora que, pese a ser contrario a la tradición musical occidental, ha conseguido integrarse plenamente en la misma a través de la popularidad del reggae. Parte del repertorio de ska jamaicano se adscribe ya a este planteamiento. Así, a las canciones de tipo jazzístico (o con cualquier estructura propia del modelo seguido en cada versión, incluyendo esquemas de estrofa-estribillo) se fueron sumando otras en que la estructura se torna cada vez menos fragmentada en partes diferenciadas, dando como resultado un continuo sonoro, de carácter fluido y repetitivo, prolongable indefinidamente. En este tipo de estructura, que denominaremos *continua*, adquiere protagonismo como impulsor de la música el ritmo, verdadera columna vertebral de una realidad sonora que no se sostiene ya mediante la clásica sucesión de acordes regidos por relaciones funcionales. El continuo estructural se consigue mediante un acortamiento drástico de los patrones armónicos: las prolongadas sucesiones propias del rhythm and blues (ej. Figura D) van cediendo ante esquemas mucho más reducidos, que en ocasiones se limitan a una fluctuación constante entre dos acordes o incluso un solo acorde sobre el que se construye toda la pieza (ej. Figura E).

||: I | I | I | I | IV | IV | I | I | II | V | I | I :||

Figura D — Ejemplo de patrón armónico de 12 compases, característico del rhythm and blues y el shuffle boggie jamaicano (se indican los grados de la tonalidad)

||: I | I | IV | V :|| ||: I | IV :|| ||: [I] :||

Figura E — Ejemplos característicos del ska de los años 60: patrón de 4 compases, de dos, y acorde único sostenido durante toda la pieza. A medida que el número de acordes empleados disminuye, la tonalidad se va diluyendo

En estos últimos esquemas (en especial los de tan solo uno o dos acordes), la sensación de tonalidad en el sentido tradicional de tensiones acordales queda diluida, propiciando un ambiente hipnótico que continuará siendo explotado en el reggae y sus derivados. Este recurso ha sido quizá poco estudiado todavía en el ámbito académico pero no ha pasado inadvertido en los escritos sobre música jamaicana³²².

completion and satisfaction. This is a tradition to which Jamaican popular music does not belong. It lies outside it and apart from it. [...] The “Reggae” song has no beginning, no middle and no end. [...] There is no climax, there is no end. The music merely fades out into the continuum of which it seems to be an unending part. Like the Blues, which shares with it this same characteristic, it lies outside the post-Renaissance sense of time and in this it is essentially non-European». O’Gorman: «An approach to the study...», 1972, p. 50-51.

³²² Como ejemplo se puede citar al batería Carl McLeod, que habló del empleo de «dos acordes tocados una y otra vez como un disco rayado» («two chords played over and over again like a stuck

Los tipos de estructura armónico-formal y de instrumentación que he comentado son definitorios del ska jamaicano, aunque el rasgo que se alzó como principal seña de identidad del ska fue el elemento rítmico, descrito en el siguiente apartado.

record»; citado en O’Gorman: óp. cit., p. 51). Por su parte, Grass aludió al efecto de «hechizo hipnótico» (*«hypnotic spell»*) presente en el reggae y describió la sensación de fluidez perpetua de forma parecida a como lo hizo O’Gorman (Grass: «Rock Steady...», 1982, p. 46).

b) *Planteamiento rítmico del ska*

El ritmo juega un papel crucial en la definición de la música ska. A raíz del progresivo surgimiento de variantes y subgéneros relacionados con el ska, a menudo existe desacuerdo sobre la importancia de otros elementos en la caracterización de esta música; se han de considerar, por tanto, sujetos a variación. Pero existe una clara unanimidad en la identificación del ska con un planteamiento rítmico determinado. En otras palabras, la presencia de dicho ritmo como base es necesaria —aunque no siempre suficiente—, para que una construcción sonora sea reconocida como ska; su ausencia invalida de forma automática dicha valoración.

Podemos considerar como patrón básico de acompañamiento del ska la acentuación sistemática de todas las fracciones débiles en el transcurso de un compás binario o cuaternario³²³ (Figura F).

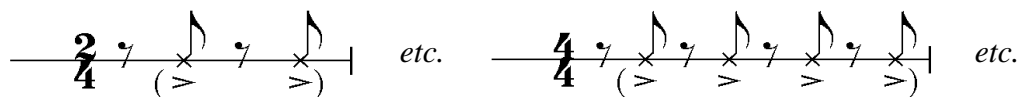
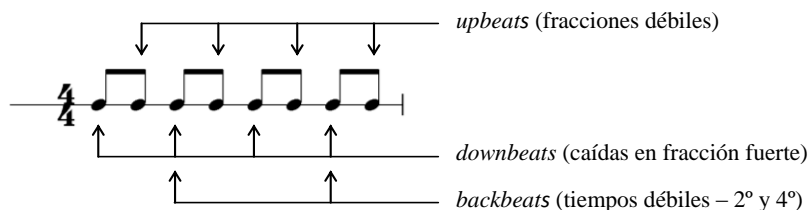


Figura F — Acompañamiento rítmico básico del ska

El compás nunca es ternario, y en las contadas fuentes que suministran una representación gráfica de este ritmo³²⁴ figura un compás de 2 por 4, 4 por 4, o incluso compasillo binario (♩). No tiene lugar discutir cuál de las representaciones es más adecuada ya que depende de la percepción sonora de cada ejemplo individual. El ritmo

³²³ Las descripciones y análisis disponibles del ritmo del ska provienen de la literatura anglófona, y tanto su interpretación como su traducción pueden suscitar malentendidos. Con «fracciones débiles» me refiero a lo que en inglés se denomina *upbeats*, contrapuesto a *downbeats* (caídas en fracción fuerte). Más adelante haré referencia a los «tiempos débiles», en inglés *backbeats*. El siguiente esquema resume las cuestiones terminológicas aquí expuestas:



Por su parte, el término *offbeat* puede aparecer como sinónimo de *upbeat* o de *backbeat*. La raíz *-beat*, traducible a veces como «ritmo» o «pulso», se emplea en todos estos casos con la acepción de «golpe» o «caída», que no se corresponde de forma exacta con los conceptos de «fracción» o «tiempo». En los textos citados he dejado a menudo estos términos sin traducir en favor de una mayor fidelidad al significado original de los mismos.

³²⁴ Principalmente los escritos de carácter pedagógico, como Turner: *Ska guitar*, 1999; Archard: *Building Bass Lines*, 1998; ó Cripps: *Popular Music in the 20th Century*, 1988. También aparece notación del ritmo ska en las partituras listadas en el cap. Fuentes.

descrito suele ser llevado, de forma invariable durante toda la pieza, por una guitarra e instrumentos de percusión (por ejemplo el charles de la batería), y también con frecuencia por el teclado, en menor medida por los vientos, y de forma ocasional por la voz. Por tanto, prácticamente todos los instrumentos de la formación pueden colaborar en algún momento para acentuar este ritmo, resaltando su importancia. En palabras de Demcisin es característico del ska jamaicano «el patrón de *offbeat* staccato tocado por la guitarra, el piano y en parte los instrumentos de viento, lo que se asemeja al funk en emplear la banda al completo para enfatizar el ritmo»³²⁵. Por su parte, el bajo y la batería marcan de forma constante el pulso en las fracciones fuertes, aportando una base sobre la cual, por contraste, destaca el ritmo característico.

El planteamiento descrito genera una sensación sonora que los seguidores de esta música identifican comúnmente como «ritmo sincopado». Así, se utiliza el término *música sincopada* para englobar la familia de estilos jamaicanos que presentan este ritmo o una evolución del mismo como seña de identidad. Se hace patente de este modo la importancia de la percepción rítmica no solo en la identificación del ska sino también de los estilos sucesores rock steady y reggae. Nótese que el concepto de «música sincopada» no hace referencia en este caso a cualquier ritmo que incluya síncopas (rasgo presente en muchos tipos de música), sino específicamente al empleo regular y constante de las mismas, provocado por la acentuación sistemática en todas las fracciones débiles. Matt Sakakeeny estudió este planteamiento rítmico y su estrecha vinculación con la tradición musical jamaicana, llegando a describirlo como un rasgo exclusivo del país:

El principal identificador de cualquier canción ska es su ritmo distintivo. El énfasis propulsivo y a veces incesante sobre el *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 todos y cada uno de los *offbeats* —a lo que se ha hecho referencia como ritmo «cabeza abajo» o «de atrás hacia delante» [Davis y Simon, 1979]³²⁶— parece ser exclusivo de Jamaica. [...] el acento en *offbeat* preponderante en el ska se convirtió en el sello distintivo de toda la música popular jamaicana siguiente³²⁷.

Varios autores se han referido a la importancia del ritmo representado en la Figura F como rasgo definitorio de las diversas variantes del ska. Charlton se refirió al ritmo

³²⁵ «Ska characteristics are the staccato *offbeat* pattern played by the guitar, piano and partly the wind instruments, which resembles funk in using the whole band to emphasize the beat». Demcisin: *Tracing the Roots of Ska...*, 2008, p. 195.

³²⁶ Los corchetes pertenecen a la fuente original. Sakakeeny extrajo estas expresiones del libro *Reggae bloodlines* de Davis y Simon. También se pueden encontrar en Bradley: *Bass Culture...*, 2001, p. 53.

³²⁷ «The principal identifier of any ska song is it's 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* —referred to as “upside-down” or “back-to-front” rhythm [Davis and Simon, 1979]— appears to be exclusive to Jamaica. [...] the *offbeat* accent prevalent in ska became the hallmark for all Jamaican popular music that has followed». Sakakeeny: «Upside-Down Rhythm...», s/f.

descrito como «ritmo vacilante» («*hesitation beat*»), y lo califica como elemento unificador dentro de la diversidad estilística presente en el ska jamaicano:

El elemento común era un ritmo de cuatro tiempos basado en el rhythm and blues, pero con algunos instrumentos tocando un acento muy marcado en una subdivisión (igual o desigual) justo después de cada uno de los cuatro tiempos. Ese acento era lo bastante fuerte como para ser oído como si fuera el golpe [*beat*] principal, creando una sensación de golpe retrasado³²⁸.

La referencia al rhythm and blues rescata de nuevo al que fuera precursor del ska y que además aportó los fundamentos de su planteamiento rítmico característico. Charlton menciona además que la subdivisión empleada puede ser igual o desigual, lo que remite a una importante matización relativa a la configuración rítmica del ska. La ejecución original del rhythm and blues se caracterizaba por la inclusión recurrente de una nota en el *upbeat*, aunque ejecutada según la práctica del *swing* o *shuffle*, por la cual se establece una división desigual de las corcheas mediante el alargamiento de aquellas en fracción fuerte (véase la Figura G). Según el grado de alargamiento, se puede representar mediante un puntillo en la primera corchea de cada tiempo o como una sucesión de tresillos (subdivisión ternaria).

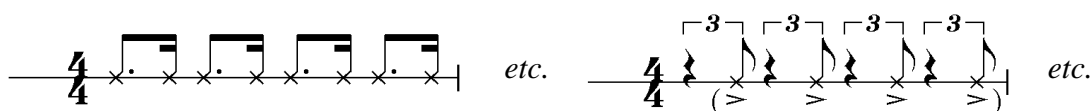


Figura G — *Swing característico del r&b. A la derecha, tratamiento rítmico a medio camino entre el swing original y la interpretación jamaicana, con mayor énfasis en las fracciones débiles*

Esta práctica fue imitada en los primeros pasos del estilo jamaicano por los intérpretes de rhythm and blues, con una tendencia a resaltar cada vez más la nota en *upbeat* hasta lograr un estilo interpretativo particular:

Toda la música tradicional jamaicana remitía a la tendencia de priorizar los *upbeats* (u *offbeats*), que se refleja tanto en la práctica interpretativa como en los movimientos de danza. Muchas de las grabaciones de R&B de los 1950s manifestaban una persistente organización rítmica en *shuffle*, con un acento prominente en el *upbeat* [...]. Al grabar las versiones jamaicanas imitativas de este estilo, algunos de los intérpretes [...] exageraron marcadamente los acentos en el *upbeat* tocándolos con mayor intensidad y duración, y con un silencio en los *downbeats* siguientes, reproduciendo la melodía y armonía del original, pero con una orientación rítmica distintivamente jamaicana. En algún momento a finales de

³²⁸ «The common element was a four-beat pattern based on rhythm and blues, but with some instruments playing a very strong accent on a subdivision (even or uneven) just after each of the four beats. That accent was strong enough to be heard as if it were the main beat, creating a feeling of a delayed beat». Charlton: *Rock music styles...*, 2003, p. 287.

los 50 - principios de los 60, esta reinterpretación jamaicana del estilo *jump-boogie* del R&B estadounidense fue conocida como ska³²⁹.

Tal como resume Demcisin, el aumento del énfasis en la corchea originalmente débil fue acompañado de una desaparición del *swing*, en favor de una subdivisión equitativa en todas las corcheas:

La base del *offbeat*, originada desde el R&B [...] fue adaptada en el *shuffle boogie* jamaicano [...] y se convierte en la característica más significativa de la música ska. Del R&B al *shuffle boogie* al ska, el patrón en *offbeat* continuó desplazándose hacia el primer plano. En el R&B el énfasis se pone en los *downbeats* y los patrones añadidos de *offbeats* funcionan como relleno. Domina el fraseo en *swing*. En *shuffle boogie* [jamaicano] se detecta un mismo énfasis de los golpes fuerte y débil [*down and offbeats*] combinado con una articulación regular tocada aún con un *swing*. Finalmente, en el ska los *downbeats* se colocan en último plano [...], prevalece un patrón de *offbeat* staccato y el fraseo se vuelve más equitativo [en corcheas de igual duración]. Al final todo se reduce a una transición del golpe enfatizado desde el *downbeat* hasta el *offbeat*, y un traslado desde un *swing* hasta un tiempo de subdivisión binaria [*duple time*]³³⁰.

Para clarificar el proceso descrito, se pueden contemplar los esquemas de la Figura G como característicos de los estadios primero y segundo comentados por Demcisin (R&B y *shuffle boogie* jamaicano, respectivamente), y a continuación el de la Figura F como el planteamiento rítmico alcanzado finalmente en el ska. Aun cuando el ritmo ska acabó consolidándose según una subdivisión binaria (con corcheas iguales), la aplicación del *swing* juega un papel importante en varias manifestaciones del estilo. Por constituir una práctica característica en los inicios del ska, es adoptado con frecuencia por bandas que imitan el sonido clásico jamaicano, así como en aquellas propuestas cercanas al *rhythm and blues* o al *jazz*, vinculadas por extensión al *shuffle* y al *boogie*.

Conviene revisar cómo es llevado a cabo el acompañamiento rítmico descrito por cada uno de los instrumentos de la formación. Ya he comentado que todos los instrumentos pueden intervenir de un modo u otro en el acompañamiento rítmico

³²⁹ «All of the Jamaican traditional music referred to tends to prioritize upbeats (aka offbeats), which is reflected in both performance practice and dance movements. Many of the R&B recordings from the 1950s featured a pervasive shuffle-time rhythmic organization, with a prominent upbeat accent [...]. When recording the Jamaican imitation versions of this style, some of the players [...] heavily exaggerated the upbeat accents by playing them louder, longer and with a rest on the following downbeats, reproducing the melody and harmony of the original, but with a distinctively Jamaican rhythmic orientation. Sometime in the late 1950s - early 1960s, this Jamaican reinterpretation of the US R&B jump-boogie style became known as ska». Chang; Witmer; McCarthy: «Jamaica», 2005, p. 65-66.

³³⁰ «The offbeat background, originating from R&B [...] was adapted in Jamaican shuffle boogie [...] and becomes the most significant feature in ska music. From R&B to shuffle boogie to ska the offbeat pattern continued to come to the foreground. In R&B the emphasis is put on the down-beats and the added offbeat patterns function as fill-ins. The swing phrasing is dominant. An equal emphasis of the down and offbeats can be found in shuffle boogie combined with a regular articulation still played with a swing. Finally, the down-beats take a back seat in ska [...], a staccato offbeat pattern prevails and the phrasing becomes more straight. At the bottom it comes to a transition of the emphasized beat from the down-beat to the offbeat and a shift from a swing to a duple time». Demcisin: *Tracing the Roots of Ska...*, 2008, p. 166.

básico, aunque éste se encuentra sostenido principalmente por la guitarra y el piano, que lo ejecutan durante toda la pieza³³¹. Los metales participan como solistas según la tradición del r&b, pero también desempeñan una función de acompañantes en segundo plano mediante motivos melódicos recurrentes o incluso el patrón en *upbeat*³³², abandonando así con frecuencia su cualidad melódica para integrarse en la sección rítmica. Este fenómeno se produce también en cierta medida en la participación vocal³³³.

El bajo y la batería son, en definitiva, «los únicos instrumentos que tocan en las fracciones fuertes»³³⁴. La participación del bajo se fundamenta en figuraciones de negras (el tipo de ejecución melódica de bajo que en la literatura anglófona se conoce como *walking bass*, «bajo caminante»), u otros tipos de figuración donde no está ya presente el silencio de corchea en fracción fuerte característico del ritmo básico. La línea del bajo puede estar doblada por la mano izquierda del piano, y también por una guitarra (distinta a la que marca los *upbeats*)³³⁵. Conviene resaltar además que el bajo característico del ska jamaicano carece del protagonismo que tendrá en el planteamiento sonoro del reggae. Tal como apunta Charlton, «La mayoría de ska ponía muy poco énfasis en el bajo, y el resultado era una música liviana y suave, a diferencia del reggae de estilo más rockero y bajo robusto que se desarrolló a partir de él»³³⁶. Demcisin³³⁷ explica cómo a mediados de los años 60 comenzó a surgir un nuevo estilo de bajo como instrumento principal, que se gestaría en los últimos años del ska para desarrollarse ya plenamente en el rock steady y el reggae. El estilo de percusión y bajo (*drum and bass*) generado a partir de entonces pasó a ocupar un lugar central en la música jamaicana³³⁸.

En lo tocante a la batería, Turner y Cripps coinciden al identificar en el ska jamaicano una acentuación sistemática de los *tiempos débiles*, llevada a cabo por el bombo (*bass drum*) y/o la caja (*snare drum*) (Figura H). Mediante esta apreciación, Turner establece un contraste entre el ska jamaicano y el «efecto del rock tradicional» («*traditional rock feel*»), en que el bombo cae generalmente sobre los tiempos primero y tercero³³⁹. Aunque esta última práctica queda así descrita como contraria a lo habitual en las interpretaciones jamaicanas, Charlton observó que el estilo de batería de rock («*rock drumbeat*») había llegado a utilizarse en la exitosa *My boy lollipop* cantada por

³³¹ Demcisin: *Tracing the Roots of Ska...*, 2008, p. 166 y 169.

³³² Óp. cit., p. 148 y ss.

³³³ Un hecho que Demcisin omite inexplicablemente en su estudio, pues analiza todos los instrumentos salvo la voz, buscando quizá otorgar un protagonismo pleno al ska instrumental.

³³⁴ «*the only instruments playing on the down beats*». Demcisin: óp. cit., p. 171.

³³⁵ Apreciaciones realizadas por Demcisin (óp. cit., p. 169) y Turner (*Ska guitar*, 1999, p. 9), respectivamente.

³³⁶ «*Most ska placed very little emphasis on the bass, and the result was a light and smooth music, unlike the more rock-styled, bass-heavy reggae that developed out of it*». Charlton: *Rock music styles...*, 2003, p. 287.

³³⁷ Óp. cit., p. 38 y 171.

³³⁸ Luke Ehrlich aportó una completa explicación de las transformaciones estilísticas que darían lugar al reggae, en su artículo «The Reggae Arrangement», en Davis; Simon: *Reggae bloodlines...*, 1977, p. 52-55.

³³⁹ Cripps: *Popular Music in the 20th Century*, 1988, p. 78. Turner: *Ska guitar*, 1999, p. 5.

Millie Small³⁴⁰; una apreciación interesante si recordamos que dicha grabación constituyó uno de los primeros hits internacionales de la música popular jamaicana.

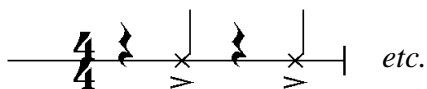


Figura H — Énfasis en los tiempos débiles

Aparte de la marcación de los tiempos débiles por parte del bombo y la caja, es destacable la participación del charles (*hi-hat*), que ya en el ska jamaicano interviene con corcheas pudiendo resaltar el ritmo en *upbeats* o variantes del mismo. Demcisin³⁴¹ expone un patrón percusivo típico del ska jamaicano cuya invención se atribuye a Lloyd Knibb, donde el charles ejecuta el patrón representado en la Figura I. Nótese cómo, mediante un tipo de ataque distinto entre las corcheas en fracción fuerte y débil, se genera cierto énfasis en esta última:

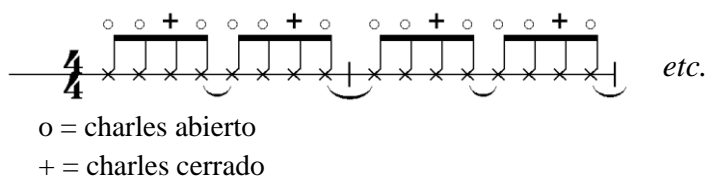


Figura I — Patrón del charles en el estilo de batería ideado por Knibb

En el terreno de la percusión merece especial mención la influencia de la cultura rastafari, que aportó el empleo de tambores de música tradicional, estudiado también por Demcisin³⁴², aunque presente en tan solo una muestra parcial del repertorio.

Las características sonoras que hemos revisado hasta ahora constituyen un modelo de ska clásico cuyo conocimiento servirá, por un lado, para contrastarlo con las creaciones españolas contemporáneas (comentadas a continuación), y por otro para comprender en qué medida este modelo ha sido tomado en cuenta en posteriores versiones del ska, destacando en este sentido su recuperación íntegra por parte de algunas bandas de tendencia purista (véase cap. 4.3.d).

³⁴⁰ Charlton: *Rock music styles*, 2003, p. 287-288.

³⁴¹ Demcisin: óp. cit., p. 178-179.

³⁴² Demcisin: óp. cit., p. 135-137.

c) *Adaptación del modelo jamaicano en el contexto español*

Ya hemos examinado los puntos de contraste que en el terreno ideológico y sociopolítico presentó el ska cultivado en la España de los sesenta respecto a su homónimo jamaicano. Los mismos factores que provocaron estas diferencias fueron determinantes en la definición sonora del género interpretado por artistas locales.

Hemos de considerar una vez más la situación músico-cultural en que el ska jamaicano fue absorbido, experimentando la correspondiente adaptación a los valores, prácticas y significados del nuevo contexto. Si en Jamaica el ska se había desarrollado a partir de la cultura del jazz y el r&b de los años 50, la primera difusión de esta música a nivel internacional no sucedió hasta mediados de los sesenta. El panorama europeo de música popular en esa fecha se caracterizaba por el surgimiento de multitud de tendencias, muchas de ellas de carácterailable (frente a la tradición de la canción melódica, aún fuerte), hacia un concepto de música «rítmica» encarnado especialmente en el beat que germinó en Liverpool. El ska no fue asimilado en el terreno del jazz, área musical cada vez más «culta» frente a las tendencias juveniles en boga, sino en el de los géneros de baile de moda herederos del rock & roll y el twist; éstos proliferaron durante buena parte de la década, cada uno caracterizado por una etiqueta de género, un ritmo y unos pasos de baile. Dichos elementos debían ser fijos, para que cada baile fuese fácilmente reconocible entre los demás. Sumergido en esta idea, el ska fue tratado como un tipo de música rígido, desprovisto de toda capacidad de evolución; se trata de una situación opuesta a su desarrollo en Jamaica, donde el ska ocupaba un lugar central en la industria discográfica local y se encontraba por tanto sujeto a una continua transformación, desde su progresiva separación del r&b hasta su derivación en el rock steady.

Otro fenómeno a tener en cuenta fue el conjunto de transformaciones que se produjeron a lo largo de la década en diversos ámbitos de la música popular, desde que la propagación del beat provocara una revolución en las dinámicas de composición, interpretación, producción y escucha, aunque sin eclipsar por completo a las anteriores. En consecuencia, durante estos años conviven distintas formas de entender y vivir la música que se materializan o corresponden con diversos tipos de compositor, intérprete y público. Los extremos de esta realidad se encuentran quizá en dos clases de agrupación musical que se pueden considerar modelos o tendencias imperantes en los estadios anterior y posterior a la consolidación del beat. La primera de ellas es el tándem cantante (o dúo, trío...) solista - pequeña orquesta, considerados como entidades distintas que se unen de forma puntual o periódica, y cuyo repertorio se fundamenta en piezas compuestas, a su vez, por un compositor externo y divulgadas por mediación de la partitura. La segunda, lo que hoy entendemos de forma genérica por *grupo o banda de rock*, denominado tempranamente «grupo eléctrico» o «de música rítmica», debido a la paulatina preferencia por la instrumentación eléctrica y por la música de baile (derivada del beat) con que comenzó a caracterizarse este tipo de formaciones. En este caso, las figuras del compositor, el cantante y los instrumentistas se encuentran integradas en una agrupación estable que cubre todas las funciones de creación e interpretación de repertorio. En comparación con las orquestas de baile, el nuevo

modelo de grupo se componía de un número reducido de integrantes, y la competencia musical de los mismos no incluía necesariamente una formación académica tradicional que permita leer partituras, elemento que se torna cada vez más prescindible. En definitiva, el tipo de asimilación del ska por parte de unos y otros intérpretes estuvo condicionado por el tipo de agrupación que éstos integraban, como veremos a través de los ejemplos.

Por otra parte, la escasez de información relativa al ska divulgada en la España de la época, así como la carencia de grabaciones jamaicanas en el mercado local, representaron importantes obstáculos, para intérpretes y compositores, a la hora de adquirir una familiarización con las interpretaciones originales. A causa de ello, no podemos considerar que el corpus discográfico jamaicano constituyese un modelo de referencia para las interpretaciones españolas de ska en los años sesenta. En este aspecto se puede hacer una clara distinción entre dos etapas: una temprana que comienza en 1964 con las primeras grabaciones de ska comercializadas en España, así como las primeras creaciones locales de esta música, en que el modelo seguido por el compositor es impreciso; y una segunda etapa inaugurada por la aparición de la italiana «Operazione sole» en 1966, canción que se alzó como nuevo modelo compositivo para los restantes ejemplos de ska español producidos en la segunda mitad de la década.

Del primero de estos períodos tan solo tenemos noticia de dos canciones de creación local, compuestas por Rodrigo Martínez (seud. Don Roy) y Augusto Alguero y interpretadas por Los Blues de España en un EP dedicado al ska y la yenka³⁴³: «Ska jamaiquino» y «Bailando el Ska». Don Casiano Paredes, antiguo miembro de Los Blues de España, ha aportado algunos datos reveladores sobre la agrupación y el proyecto de grabación de este EP³⁴⁴. Se trataba de una orquesta músico-vocal, integrada por seis músicos instruidos y experimentada en todo tipo de ritmos de baile. Para la fecha de grabación del EP, el ska y la yenka no eran conocidos en España, y el grupo no había tenido oportunidad de escuchar esta música, ni por supuesto interpretarla. La iniciativa de promover estos ritmos se ha de atribuir por tanto a la discográfica (Columbia) y al citado compositor.

El análisis de «Ska jamaiquino» revela una estructura formal encabezada por la exposición de un tema (secciones AABA) al que sucede una extensa parte de improvisación instrumental, antes de retomar brevemente el tema para finalizar con una coda. Este esquema recuerda a los planteamientos de tipo jazzístico. Armónicamente, el tema presenta una larga sucesión de acordes que establecen una clara tonalidad (La^bM), mientras que la parte instrumental, así como la introducción y la coda, se construyen sobre un único acorde (A^b , tónica de dicha tonalidad). Se puede considerar por ello que, tanto en estructura formal como en armonía, se da una combinación entre lo acostumbrado en la música popular occidental y la propuesta jamaicana. A nivel tímbrico y rítmico, se percibe de forma nítida el resalte de las fracciones débiles por parte del teclado, la caja y los metales (estos últimos solo en la sección A), mientras el bombo y el bajo marcan las caídas en fracción fuerte mediante un constante movimiento

³⁴³ Los Blues de España: *Lecciones de Ska y de Yenka*, 1964.

³⁴⁴ Entrevista realizada en Alicante el 12/6/2007.

en negras. Se ha de señalar que la ausencia de guitarra marcando el *upbeat* es comprensible, ya que dicho instrumento no era habitual en las orquestas de baile del tipo de Los Blues de España. Por otro lado es notoria la participación de las voces (distintas al solista) durante gran parte de la canción, marcando también las fracciones fuertes, mediante sonidos onomatopéyicos o exclamaciones de la palabra «ska»; esta participación vocal es un calco de la que se oye en las canciones de Prince Buster «Everybody Ska» o «30 pieces of silver», ambas incluídas en el EP *Auténtico Jamaica Ska* que fue publicado en España ese mismo año³⁴⁵. Con toda probabilidad estas grabaciones sirvieron como referencia principal a Rodrigo Martínez para componer sus dos canciones de ska.

Los Blues de España: «Ska jamaiquino» (<i>Lecciones de Ska y de Yenka</i> , 1964)	
intro / AABA / instr. / A / coda	
intro:	A ^b a ^b a ^b A ^b A ^b A ^b A ^b A ^b
A:	D ^b A ^b d ^b A ^b E ^b E ^b A ^b A ^b
B:	D ^b D ^b d ^b D ^b f f E ^b E ^b
instr. / coda:	: A ^b :
	♩ = 130
Metales	
Teclado	
Bajo	
Caja	
Bombo	
	(corresponde a la sección A)

Además de las canciones de Don Roy, cabe tomar en consideración las versiones españolas de la exitosa «My boy lollipop» realizadas entre 1964 y 1966. La popular grabación que dio la vuelta al mundo era, recordemos, una interpretación de un rhythm and blues de Barbie Gaye, arreglado por Ranglin y cantado por Millie Small, quienes le dotaron de cierto sabor a ska y un status de *hit* jamaicano, aunque en el caso de España (entre otros) su popularización no fue acompañada por una identificación con el repertorio de ska. En consecuencia, se ha de pensar que las versiones realizadas en este país tomaban como único modelo la grabación de Millie (o la partitura publicada el mismo año³⁴⁶), sin tener en cuenta una pertenencia genérica a la música ska ni, por extensión, un empleo intencionado de sus rasgos definitorios.

Los resultados en la interpretación local de «My boy lollipop» fueron variables, tal como se observa al revisar cuatro versiones españolas por los intérpretes Nuri, el Dúo



2-6

³⁴⁵ [Prince Buster]: *Auténtico Jamaica Ska* (EP), 1964. Estas canciones también fueron publicadas por separado en el single de Prince Buster: «Everybody Ska» / «30 Pieces Of Silver», 1964.

³⁴⁶ Roberts; Levi: «Eres mi bombón», 1964.

Radiant's, Los Catinos y Los Antifaces³⁴⁷. Los intérpretes son en este caso cantantes solistas (Nuri y el Dúo Radiant's) así como agrupaciones que responden al perfil de los grupos «eléctricos» de mediados de la década (Los Catinos y Los Antifaces). Cada una de estas versiones presenta un carácter distinto, en función de diversos factores, entre ellos la configuración del acompañamiento. En la Figura J podemos ver un esquema comparativo del acompañamiento utilizado en cada caso. Todas las versiones respetan la figuración en negras del bajo, así como la interpretación en *swing* de la guitarra y la percusión; sin embargo, el énfasis en la corchea débil está ausente en la versión de Nuri, que en cambio conserva el resalte en los tiempos 2º y 4º, presente en la versión original y también en la de Los Antifaces. La sensación auditiva resultante es sensiblemente distinta entre cada una de las interpretaciones. Por otro lado, las versiones del Dúo Radiant's y de Los Catinos presentan un importante aumento del tempo (en torno a 155 pulsaciones por minuto frente a las 133 de la versión de Millie).

Los motivos melódicos llevados por los metales en el arreglo de Ranglin se han traducido también de distinto modo en las versiones analizadas, sustituyéndose por un coro de voces en las de Nuri y el Dúo Radiant's, y por un órgano en la de Los Catinos. En cambio, la interpretación de Los Antifaces, la más fiel al modelo a todos los efectos (pese a ser la más tardía), respeta el empleo de metales. En definitiva, los distintos acercamientos a «My boy lollipop» responden a arreglos dispares y por tanto no revelan una tendencia a emular el estilo jamaicano, aunque su número y variedad es reflejo del éxito que esta canción cosechó en el país.

³⁴⁷ Nuri: «Eres mi bombón», *Eres mi bombón* (EP), 1964?. Dúo Radiant's: «El amor» / «Eres mi bombón», 1964. Los Catinos: «Eres mi bombón», *Mi vida* (EP), 1964. Los Antifaces: «Mi chico bombón», *Mi chico bombón* (EP), 1966.

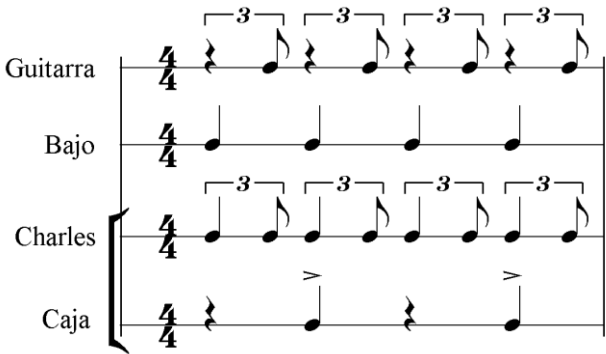
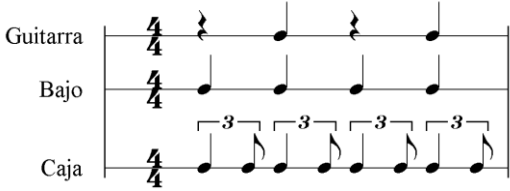
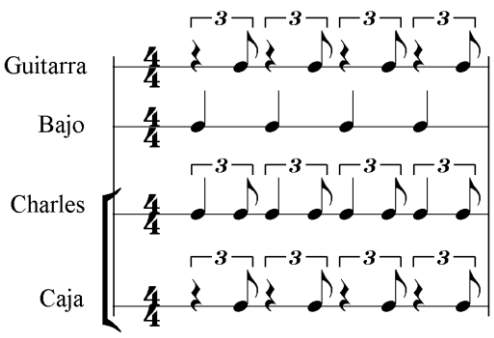
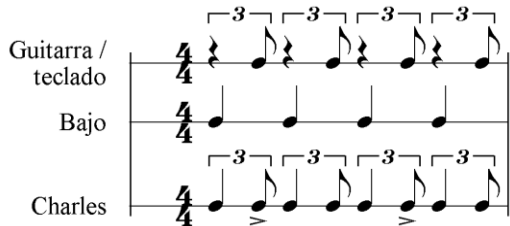
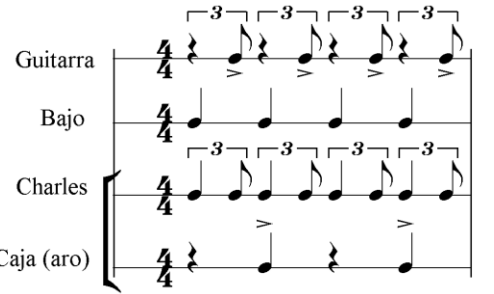
<p>Millie Small: «My boy lollipop»</p> <p>$\text{♩} = 133$</p> 	
<p>Nuri: «Eres mi bombón»</p> <p>$\text{♩} = 145$</p> 	<p>Dúo Radiant's: «Eres mi bombón»</p> <p>$\text{♩} = 156$</p> 
<p>Los Catinos: «Eres mi bombón»</p> <p>$\text{♩} = 156$</p> 	<p>Los Antifaces: «Mi chico bombón»</p> <p>$\text{♩} = 133$</p> 

Figura J — Esquemas de acompañamiento en distintas versiones de «My boy lollipop»

○
7-8

En 1966, la canción «Operazione sole» supuso una reinserción del ska en la cultura española, al tiempo que esta composición italiana se alzaba como modelo de referencia de dicho baile. El original de Peppino di Capri apenas presenta rasgos de influencia jamaicana, y responde más bien a los cánones de los bailes de moda europeos: melodía pegadiza, ritmo fácilmente reconocible y estructura estrófica con un estribillo representativo. El ritmo incluye la marcación del *upbeat* por parte de la guitarra, aunque esta es tan solo una de las contribuciones a una textura rítmica más compleja formada por varios planos, como se ve en la Figura K. Toda referencia adicional a Jamaica ha de buscarse únicamente en la letra³⁴⁸.

The musical score for Figure K shows five staves in 4/4 time.
 - **Guitarra 1:** Starts with a quarter rest, followed by eighth notes, including two triplet markings over eighth notes.
 - **Guitarra 2:** Plays a steady eighth-note accompaniment.
 - **Metales:** Plays eighth notes with accents, including a triplet of eighth notes.
 - **Bajo:** Plays a simple bass line of quarter notes.
 - **Charles:** Plays eighth notes with accents, including a triplet of eighth notes.

Figura K — Esquema tímbrico y rítmico del acompañamiento utilizado en «Operazione sole» (grabación de Peppino di Capri)

La versión española más popular de «Operazione sole» fue la defendida por Los de la Torre, trío al que la prensa musical del momento atribuía su habilidad con la música de fácil escucha y divulgación³⁴⁹. Los de la Torre conservaron la estructura formal y armónica de la canción original, y reinterpretaban la textura rítmica según sus propias posibilidades instrumentales. El órgano eléctrico asumió el rol de la guitarra que marca las corcheas en fracción débil y también el motivo de los metales; se añadió asimismo una célula rítmica, llevada por instrumentos de percusión, que contrarresta en cierta medida la homogeneidad de los patrones ejecutados por los demás instrumentos. El conjunto rítmico resultante se percibe como un módulo de cuatro pulsos (y no dos, pese a que las partituras están escritas en compás de 2 por 4)³⁵⁰, donde el énfasis del *upbeat* ocupa un plano poco importante.

³⁴⁸ Reproducida en el cap. 3.1.a.

³⁴⁹ «Constituyen uno de los grupos más comerciales de España» (F nº 55, 1966, p. 15); «saben atraer al gusto general con unas sencillas canciones» (FO nº 20, 1966, p. 32).

³⁵⁰ Faiella; Cenci: «Operación sol», 1966 (partitura para conjunto y arreglo para piano y voz).

Los de la Torre: «Operación sol» («Operación Sol» / «A palos», 1966)
—versión de Peppino di Capri: «Operazione sole»—

intro / ABC / ABC / enlace / A (instr.) / BC

intro / enlace:	E ^b E ^b E ^b E ^b	<p style="text-align: center;">♩ = 130</p>
A:	E ^b E ^b f B ^b (x2)	
B:	A ^b E ^b (x3) f f	
C:	E ^b g A ^b B ^b (x3)	



El ska promovido por Los de la Torre incluía una serie de pasos de baile que presentaron en la revista *Fans* y en el programa televisivo *Musical*

En el verano de 1967 (año siguiente al de la aparición de «Operazione sole») Los de la Torre publicaron un EP con arreglos de cuatro canciones de éxito según su versión del ritmo ska³⁵¹. El procedimiento compositivo empleado en estos arreglos está calcado de «Operación sol», y en todos ellos domina la presencia del motivo de la Figura L, ejecutado con el órgano, y cuyo protagonismo parece indicar que dicho motivo se había tomado como elemento definitorio principal del «ska» promovido por el trío barcelonés.



Figura L — Motivo empleado en «Operazione sole» e integrado en todos los arreglos de ska interpretados por Los de la Torre (varía en altura según el contexto armónico)

Entre 1966 y 1968 fueron editadas algunas partituras³⁵² de canciones ska por compositores locales, creaciones de las que no hemos encontrado grabación y que constituyen las últimas reminiscencias de la breve moda que alcanzó a constituir esta música durante los años sesenta. Son los documentos de ska más tardíos, encontrados en España, de fecha anterior al revival británico. Si bien su composición pudo haber estado motivada por la moda que desencadenaron Los de la Torre, no parecen responder al planteamiento observado en los arreglos de su EP dedicado al ska. Una de ellas, no obstante, presenta un claro parecido con «Operazione sole»: «Quiero bailar el ska» por Jorge Domingo. Esta canción imita la estructura formal y armónica del *hit* italiano, así como su planteamiento rítmico al completo, incluyendo detalles presentes en las partituras de «Operazione sole»: el motivo ya comentado y explotado por Los de la Torre, el empleo de palmas en la introducción (marcando las fracciones débiles), y la célula mostrada en la Figura M, que en la grabación de Peppino di Capri era llevado por una guitarra.



Figura M — Acompañamiento que figura en el arreglo para piano de las partituras de «Operazione sole» y «Quiero bailar el ska» (varía en altura según el contexto armónico)

³⁵¹ Los de la Torre: *Bailando el SKA con Los de la Torre*, 1967.

³⁵² Boldú Ullés: «Bailando ska», 1967. Cuadrat: «Nostalgia en ska», 1967. Domingo: «Quiero bailar el ska», 1967. España: «Porqué será: ska», 1968. Sánchez: «Me haces sufrir: ritmo-ska», 1966.

Las cuatro composiciones restantes presentan diversas similitudes entre sí, incluyendo una estructura formal constituída por un máximo de tres motivos temáticos de fuerte carácter tonal, así como claras semejanzas en los patrones seguidos por la batería y el bajo (véase Figura N). Solo una de ellas es instrumental, «Nostalgia en ska» por Rafael Cuadrat, cuya melodía es llevada por los saxos, a los que se unen las trompetas en la sección B.

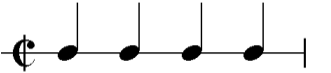
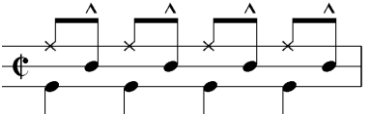
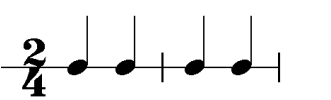




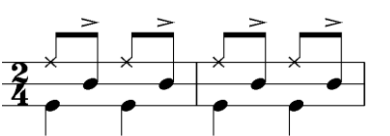


<i>título y estructura formal</i> <i>(intros, codas y enlaces omitidos)</i>	<i>esquema rítmico del bajo</i>	<i>esquema rítmico de la batería</i>
Sánchez: «Me haces sufrir: ritmo-ska» A A' A A'		 [charles+caja+bombo]
Boldú Ullés: «Bailando ska» A B C A B C	 (extraído del arreglo para piano)	 [caja+bombo]
Cuadrat: «Nostalgia en ska» A B B		 [caja+bombo]
Domingo: «Quiero bailar el ska» A B C A(instr.) B C		 [charles+caja+bombo]
España: «Porqué será: ska» A B A B		 [charles+caja+bombo]

Figura N — Comparación entre algunos aspectos de las partituras de ska publicadas en España entre 1966 y 1968

En el arreglo para piano que incluye cada una de estas publicaciones se disciernen siempre tres planos: la melodía, una línea en la parte grave que reproduce de forma exacta el papel del bajo, y un acompañamiento en acordes a contratiempo correspondiente al ritmo de ska (que en teoría habría de llevar una guitarra). Este esquema es común a todas ellas, lo que sugiere que la marcación del *upbeat* llegó de algún modo a constituirse como rasgo característico del ska, si bien el resto de

elementos del estilo jamaicano se encuentra ausente en estas creaciones de inspiración europea.

Los análisis expuestos durante este apartado revelan, en suma, que el ska cultivado en la España de los sesenta carecía de homogeneidad en cuanto se refiere a composición y formación instrumental, consecuencia de la falta de fuentes de referencia disponibles, y se manifestó en forma de adaptaciones del ritmo básico del ska jamaicano al estilo europeo de los bailes de moda. Las estructuras armónico-formales están tomadas directamente de la tradición de bailes y canciones melódicas, vislumbrándose la influencia de las estructuras jazzísticas o del planteamiento jamaicano tan solo en los ejemplos compuestos por Martínez y Algueró, por sus secciones improvisatorias desarrolladas sobre un acorde estático. El énfasis en fracción débil se encuentra presente siempre que hay una intención clara de emplear un ritmo de «ska», si bien su importancia en este sentido es variable, pues en el ska promovido por Los de la Torre se trata de un rasgo de poco relieve dentro de un planteamiento rítmico más complejo.

Personalmente opino que la marcación del *upbeat* es un rasgo que carecía de la solidez suficiente para funcionar como único elemento identificador de un género de baile entre las decenas de propuestas que florecieron durante la década. El acompañamiento constituido por un continuo resalte de las fracciones débiles, tomado como rasgo aislado, se puede encontrar en canciones que carecen de cualquier vínculo con la música jamaicana contemporánea. Núcleos posteriores de afición han detectado en ellas una posible inspiración jamaicana por su similitud sonora con el ska, suposición difícil de sostener mediante la sola identificación del acompañamiento sincopado³⁵³; es más razonable pensar que este tipo de acompañamiento formaba parte de los muchos recursos explotados por los compositores europeos de músicaailable del momento.

Convertido en objeto de culto y curiosidad histórica para los actuales seguidores de la música jamaicana, el ska español de los años sesenta (conocido más tarde como «skayeyé») se contempla como un primer intento de imitación de la misma, con resultados variables aunque en general poco afortunados debido a su falta de parecido con el ska original. El empleo de textos alusivos a Jamaica como paraíso veraniego, así como la desinformación observada en torno al género en las revistas de música de la época, han contribuido a acentuar la imagen naif e ingenua de estas expresiones, cuya atractiva rareza es apreciada hoy en día por DJs y locutores de radio³⁵⁴.

³⁵³ Canciones como «Éxodo» por los Teen Tops (versión del tema de la película de igual nombre), o «La canción del trabajo» por Raphael (versión de «Work Song» del trompetista de jazz Nat Adderley), emplean un acompañamiento próximo al del ska. Véase comentario al respecto en Fernández Monte: «Ska jamaicano y su adopción en España...», 2008, p. 166, nota 54.

³⁵⁴ *Ibíd.*, nota 55.

4.2 Propuestas surgidas a partir del revival británico

En este apartado he tomado como límites cronológicos dos fenómenos decisivos en la historia del ska español: la reanimación del género por parte de la 2Tone en los albores de los ochenta, y el alcanzamiento de una cohesión sin precedentes en la escena a partir de la década siguiente. El período resultante abarca por entero la década de los ochenta, una delimitación que no ha de considerarse motivada por la intención de abarcar períodos de década por su redondez y comodidad. Durante esta época conviven diversas propuestas en torno al ska. Me he centrado aquí en aquellas que surgen como consecuencia directa de la 2Tone, dejando para el siguiente apartado otras que se fundamentan en distintos focos de influencia (como el ska de los 60 o las nuevas propuestas que irían tomando forma en distintos países del mundo) que, aun habiéndose gestado en esta década, se desarrollarán de forma plena durante las siguientes.

a) *Renovación del modelo estilístico por la 2Tone*

El revival británico supuso un importante punto de inflexión en la concepción sonora del ska, pues estableció un nuevo modelo que, en principio, vino a reemplazar al anterior, olvidado desde hacía una década incluso en aquellos países donde había sido cultivado, entre ellos España.

Los grupos de la 2Tone se encontraban inmersos en un clima de tendencias de la era post-punk británica que compartían una serie de intereses y prácticas. Entre estos puntos en común se encontraba la voluntad de recuperar la tradición de baile propia de los años 60, manifestada en la búsqueda de una música para ser bailada en conciertos en vivo, para lo cual se revalorizó la práctica de estos últimos frente a la escucha doméstica de grabaciones³⁵⁵. Esta fue una de las motivaciones, entre otras que ya hemos comentado, que llevaron a los Specials a rescatar del pasado el sonido del ska³⁵⁶. Hay por tanto un rechazo hacia todo aquello que aparte la mirada del disfrute del baile (actitud propia, por ejemplo, de los experimentos intelectuales del rock progresivo).

Por otro lado, la mirada al pasado propia de los revivals mod y ska suscitó algunas iniciativas de índole sonora que se tornaron características de la música de la 2Tone. Entre ellas se contempla una serie de transformaciones en la textura instrumental, que Reynolds resumió como sigue:

Una cosa que el resurgimiento mod —incluyendo la 2-Tone— compartió con las bandas postpunk, sin embargo, fue una actitud esnob hacia el rock como algo pasado de moda e indecoroso. Las guitarras chirriantes y licenciosas fueron reemplazadas por vientos tensos e incisivos como instrumento principal, trombón o trompeta solitaria en el caso de la 2-Tone, pero secciones de metales a pleno pulmón en bandas de inspiración sixties-soul como Dexys Midnight Runners. «Los chicos están empezando a interesarse en tocar metales en lugar de querer ser héroes de la guitarra», señalaba con aprobación el miembro de los

³⁵⁵ Reynolds: *Rip It Up and Start Again...*, 2006, p. 227-228, 231 y ss.

³⁵⁶ Véase cap. 3.2 a.

Dexys JB. Los siguientes en la jerarquía eran los teclados, no sintetizadores sino órganos eléctricos como el Hammond, que podían aportar un pulso picado y rítmico o tocarse en un estilo pianístico con adornos traviosos y chabacanos. Con pocas excepciones (notablemente los mismos Jam), la guitarra fue restringida a un papel rítmico, una presencia áspera al fondo de la mezcla, y a la que rara vez se permitía emitir algo parecido a un solo³⁵⁷.

Estas ideas constituyen un buen resumen del modo en que las bandas del revival desviaron la mirada hacia los años sesenta, aunque sin perseguir una imitación literal del estilo pasado, sino generando un producto nuevo.

En lo referente al acompañamiento rítmico, Turner explicó que en el ska de la 2Tone «la batería, con algunas excepciones, empleaba un efecto de rock más tradicional»³⁵⁸, en contraste con su uso característico en el ska jamaicano. El mismo autor describió ciertas novedades en el empleo de las guitarras que, aun manteniéndose en segundo plano, aportaban la realización de contramelodías y la incorporación de nuevos patrones rítmicos³⁵⁹. En ellos destaca como elemento novedoso la división de las corcheas situadas en fracción débil en pares de semicorcheas (véase Figura O). Es probable que este último rasgo haya sido tomado del reggae, donde se originó en primer lugar a partir del ritmo básico del ska³⁶⁰.

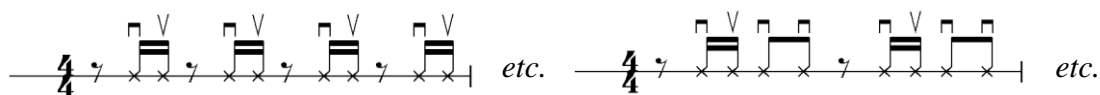


Figura O — Dos de los patrones guitarrísticos del ska 2Tone descritos por Turner³⁶¹

³⁵⁷ «One thing the mod resurgence—including 2-Tone—did share with the postpunk bands, though, was a snobbish attitude toward rock as passé and undignified. Screeching, self-indulgent guitars were replaced by taut, punchy horns as the lead instrument, a lone trombone or trumpet in 2-Tone's case, but full-blown brass sections with sixties-soul-inspired bands such as Dexys Midnight Runners. "Kids are starting to get interested in playing brass rather than wanting to be a guitar hero", noted Dexys' member JB approvingly. Keyboards came next in the hierarchy, not synthesizers but electric organs such as the Hammond, which could supply a choppy, rhythmic pulse or be played in a pianistic style for rollicking, rinky-dink embellishments. With a few exceptions (notably the Jam itself), guitar was restricted to a rhythmic role, a scratchy presence low in the mix, and rarely allowed to emit anything that resembled a solo». Reynolds: óp. cit., p. 233.

³⁵⁸ «the drums, with some exceptions, employed a more traditional rock feel». Turner: *Ska guitar*, 1999, p. 15.

³⁵⁹ Turner: óp. cit., p. 20-21 y 25.

³⁶⁰ Este hecho está comentado por Luke Ehrlich en Davis; Simon: *Reggae bloodlines...*, 1977, p. 55. Ehrlich suministra esquemas rítmicos de acompañamientos típicos del teclado y la guitarra en el rock steady y el reggae; en ellos se observa cómo el acompañamiento propio del primero (idéntico al del ska) se transforma en el de semicorcheas hacia 1967, quedando establecido el efecto propio del reggae. O'Gorman («An approach to the study...»), 1972, p. 50) también describe un patrón en semicorcheas, correspondiente a la participación del banjo en el mento, que pudo haber tenido una relación directa con las células rítmicas adoptadas en el reggae.

³⁶¹ Óp. cit., p. 25.

Respecto a la participación del bajo, Archard distingue entre dos períodos del ska que se corresponden con distintos estilos de ejecución de este instrumento: el período «temprano» (*early ska period*) de los años 60-70, y el «contemporáneo» (*contemporary ska period*) a partir de los ochenta³⁶². Nótese que este autor no considera una tercera división a partir de los años 90, según la visión acostumbrada en tres olas; con ello da a entender que, en lo que se refiere al bajo (aunque extensible a otros elementos), durante la *third wave* no existió una evolución estilística tan determinante como la acontecida entre los dos períodos mencionados. Las innovaciones que Archard atribuye al estilo contemporáneo respecto al temprano son: tempos mucho más rápidos ($\downarrow = 116$ a 140 en la primera época, $\downarrow = 160$ a 240 en la segunda), un carácter más cercano al rock, patrones de bajo más complejos y menos repetitivos que los esquemas de estilo R&B del primer período, la preferencia por el bajo eléctrico en lugar de acústico, y el empleo de armonías menos diatónicas³⁶³.

Otra aportación a la caracterización sonora del ska revival se encuentra en la transcripción que realizó Cripps de la textura instrumental de «Hands Off She's Mine» por The Beat, como «ejemplo de la complejidad rítmica de la two tone»³⁶⁴ (Figura P).

The musical score is written in 4/4 time. It consists of six staves:

- Guitarra 1:** Treble clef, playing chords with eighth notes.
- Guitarra 2:** Treble clef, playing chords with eighth notes, often in a different register than Guitarra 1.
- Saxofón (notas reales - sin transposición):** Treble clef, playing a melodic line with eighth notes.
- Bajo:** Bass clef, playing a rhythmic pattern with eighth notes and rests.
- Plato:** Percussion clef, playing a steady eighth-note pattern.
- Caja:** Percussion clef, playing a pattern of eighth notes and rests.
- Bombo:** Percussion clef, playing a steady eighth-note pattern.

Figura P — Transcripción de «Hands Off She's Mine» de The Beat por Cripps³⁶⁵

En esta construcción observamos que una guitarra lleva el acompañamiento básico mientras la segunda desarrolla un esquema derivado del mismo. El bajo no responde ya a una figuración de negras sino que, en un estilo más cercano al reggae, desempeña un papel más activo; la figuración empleada, así como la presencia de los silencios, consiguen que el rol del bajo como marcador de las fracciones fuertes (al estilo del ska jamaicano) quede ahora disuelto. Un saxofón enriquece la textura mediante motivos

³⁶² Archard: *Building Bass Lines*, 1998, p. 71 y 76.

³⁶³ Óp. cit., p. 71.

³⁶⁴ «an example of rhythmic complexity of two tone». Cripps: *Popular Music...*, 1988, p. 79.

³⁶⁵ Cripps: óp. cit., p. 79.

melódicos breves. Por su parte, la batería no emplea un patrón de constante marcación del *upbeat*, función para la que parece ser suficiente la aportación de las guitarras.

Aunque este es solo un ejemplo aislado del repertorio de la 2Tone, evidencia una clara distancia en el cometido de cada instrumento respecto al ska de los años sesenta. El tipo de evolución estilística expuesta en este apartado ha sido tomada en cuenta para el análisis de las canciones ska creadas en España durante la década de los ochenta.

b) *Ska español contemporáneo al ska 2Tone (1979-82)*

Los ejemplos documentados de ska producido en España durante el período skatalítico de la 2Tone son escasos, y se pueden considerar iniciativas individuales que de momento no llegaron a crear escuela. Se advierte sin embargo un importante punto en común entre todos ellos: el modelo de referencia, encarnado en las primeras publicaciones de Specials, The Selecter, The Beat, Madness y Bad Manners. En este caso hablamos de un modelo muy accesible en la cultura española: su imagen aparecía en los medios (prensa y televisión), y su repertorio resultaba de fácil acceso debido a la existencia de ediciones españolas (no tan solo importaciones), con el importante complemento de las actuaciones ofrecidas en el país por algunos de estos grupos, como ya se ha comentado en capítulos precedentes.

El ejemplo más temprano de ska español contemporáneo a la 2Tone corresponde a una creación de Pep Laguarda, mencionada por Diego Manrique en *Vibraciones*³⁶⁶. Esta canción no llegó a ver la luz en formato sonoro ni impreso, de modo que me ha sido imposible llevar a cabo su análisis. Tras él, se interesaron puntualmente por el ska varios grupos de distinta procedencia y estilo: los madrileños Ejecutivos Agresivos, los leoneses Cardiacos, los asturianos Stukas, y la banda hispano-argentina Tequila, afincada en Madrid.

En varias fuentes se menciona el ska como uno de los estilos característicos de Ejecutivos Agresivos, efímero grupo que no alcanzó los dos años de existencia pero gozó de una gran popularidad. En la identificación de su parentesco con el ska se encuentra involucrada la que fuera quizá su canción de mayor éxito, «Mari Pili»; como declarara Jesús Ordovás en *Sal Común*, «Los Ejecutivos Agresivos, un grupo que hace bailar a Mari Pili a ritmo de Ska» podían presumir además de tener «un batería que ha cogido muy bien el ritmo Skatalítico. El verano es suyo»³⁶⁷.

De tema cotidiano y juvenil, melodía pegadiza y apariencia alegre, Mari Pili está planteada efectivamente como una canción del verano, curioso eco del ska veraniego comercializado en el país trece años antes. En su estructura contrastan dos secciones diferenciadas: estrofas con música reggae (A), y un estribillo (B) de tiempo duplicado. El esquema tímbrico y rítmico suministrado pertenece a la sección B, en teoría la que podría identificarse como ska, aunque carece del acompañamiento característico de acentuación de las fracciones débiles. La construcción armónica tampoco revela una inclinación hacia lo jamaicano, pues se fundamenta en una disposición tradicional de las funciones tonales principales en patrones de tres acordes: C-D-G (IV-V-I de Sol M) en la parte de reggae; F-G-C (IV-V-I de Do M) en el estribillo. En suma, poco hay realmente en la música de «Mari Pili» que pudiera suscitar una identificación con el ska, que quizá estuvo motivada por elementos de naturaleza visual o interpretativa manifestados por el grupo en sus actuaciones.

³⁶⁶ V n° 66, 1980, p. 17.

³⁶⁷ SC n° 29, 1980, p. 82.

Ejecutivos Agresivos: «Mari Pili» («Mari Pili» / «Stereo», 1980)	
intro / AA / B / enlace / AA / B / solo instr. / BB / coda	
intro / enlace: C D G (x2) A: C D G (x3) B ^b F A B: F G C C (x3) F D G G coda: F G A ^b C	<p style="text-align: center;">(corresponde a la sección B)</p>

10

Más cercana al ska en el aspecto auditivo es «Te espío», también de Ejecutivos Agresivos. Aunque la publicación del single grabado por ellos fue pospuesta hasta 1986, ya en 1982 la canción fue protagonista de una escena de la película de Antonio Mercero *La próxima estación*, donde el grupo femenino Las Chinas la interpreta en una discoteca³⁶⁸. El esquema analítico suministrado se corresponde con la versión de Ejecutivos Agresivos. La textura rítmica responde claramente al planteamiento del ska, con un resalte de los *upbeats* por parte de la guitarra y el charles. El patrón armónico dominante es una oscilación entre dos acordes a distancia de tono (C-B^b), donde la tonalidad (supuestamente Do M, como confirma la cadencia final de la coda) está oscurecida por la falta de funciones tonales nítidas y por la inclusión de un motivo cromático recurrente llevado por las guitarras (do-si-si^b-la y sol-fa[#]-fa-mi). Por su parte, la escena fílmica de *La próxima estación* brinda además la oportunidad de observar la clase de baile realizado por el público; este tipo de documento visual es muy escaso en la historia del ska español y tanto más valioso por la precocidad de su fecha.

Ejecutivos Agresivos: «Te espío» («Te espío» / «En casa», 1986)	
intro / A / B / A / B / A / B / C (coda)	
intro: C B ^b (x3) A: C B ^b (x8) B: G G A A G G A A A ^b A ^b G G C (coda): C C e e (x6) F G C	

³⁶⁸ Mercero: *La próxima estación*, 1982. VV. AA.: *Banda sonora original...* (LP y single), 1982.

«Salid de noche», de los Cardiacos, fue publicada el mismo año que «Mari Pili» y «Stereo» de Ejecutivos Agresivos, y comparte con ellas la temática cotidiana y juvenil, incluso en cierta medida el carácter sonoro, pero se acerca más al ska por el empleo del ritmo característico (guitarra y charles) y la participación de un saxo. Armónicamente presenta una oscilación de dos acordes a distancia de 4ª (B-E), con una sensación de Si M algo diluída, aunque en el estribillo (sección B) la armonía adquiere una movilidad más tradicional.



11

Los Cardiacos: «Salid de noche» («Salid de noche» / «Chicas de “Burda”», 1980)	
intro / A / B / enlace / A / B / enl. / A (instr.) / B (instr.) / enl. / A / B / enl. / A (instr.) / coda	
<p>intro, enlaces: B E (x4) / (x 2) A: B E (x8) B: A^b d^b F[#] B A^b E F[#] E E E⁷ E⁷ coda: B E A B (x4)</p>	<p>♩ = 166</p> <p>(corresponde a la sección B)</p>

«Mercado persa», de los Stukas, es un ejemplo de adaptación a ritmo de ska de una pieza instrumental de notable difusión popular, un procedimiento muy habitual en la historia del ska, aunque quizá atípico para el ska español de los años ochenta. Los asturianos debían de estar familiarizados con esta idea pues también interpretaban en sus conciertos la renombrada «Cañones de Navarone»³⁶⁹ («Guns of Navarone»), adaptación al ska del tema de la película de igual nombre, popularizada por los Skatalites durante los años sesenta y por los Specials durante la segunda ola. En «Mercado persa», los Stukas tomaron dos de los temas de la composición de Ketèlbey, conservando la armonía original (con cambios de acorde cada dos compases) y añadiendo una textura rítmica de ska de gran dinamismo. Un saxo solista lleva la melodía principal, y una sección de solos recuerda a las partes de improvisación instrumental del ska jamaicano, propias del jazz y el r&b.



12

³⁶⁹ Según Luis Segarra en RE nº 8, 1982, p. 16.

Stukas: «Mercado persa» (*Hazañas Bélicas*, 1981)
—adaptación de *In a Persian Market*, de Ketèlbey—

intro (B) / A / A / solos / B / A / A / coda

<p>intro, B: F# (x9)</p> <p>A: D D f# f# b b D D7 G G c# c# e e A A</p> <p>solos: D D f# f# b b D D7 (x3)</p> <p>coda: D</p>	<p style="text-align: center;">♩ = 163</p>
--	--

13

Aún en 1981 Tequila dejó una de las primeras canciones con ritmo de ska que han alcanzado una popularidad duradera en el panorama del pop-rock español. «Salta!» comienza con la presentación al desnudo de una guitarra que acentúa los *upbeats*, generando un acompañamiento que define el carácter de toda la canción. La armonía responde a una alternancia constante entre dos acordes (b-D, e-D), y la grabación finaliza con un fundido que descarta cualquier cadencia conclusiva que pudiera reafirmar una tonalidad.

Tequila: «Salta!» (*Confidencial*, 1981; «Salta!» / «Ya soy mayor», 1981)

intro / A / enlace / A / B / enlace / A / B / solos / B / B / B / B

<p>intro: b D (x6)</p> <p>enlaces: b D (x2)</p> <p>A: b D (x4)</p> <p>B: e D (x3) f# G A</p> <p>solos: b D (x8)</p>	<p style="text-align: center;">♩ = 153</p>
---	--

Poco antes de que la fiebre de la 2Tone se extinguiera por completo, algunos grupos contribuyeron a engrosar de forma discreta el repertorio de ska español de comienzos de los ochenta; ejemplo de ello son «Hola mamoncete» de Ilegales o «El coche de la plas» de PVP, publicadas ambas en 1982.

En «Hola mamoncete» la guitarra, el bajo y el charles llevan a cabo una acentuación conjunta de las fracciones débiles; como efecto resultante se percibe un ritmo de ska nítido y pulido, si bien la organización estructural y armónica no se aleja de lo acostumbrado en el rock.



14

Ilegales: «Hola mamoncete» (<i>Ilegales</i> , 1982)	
intro / A / B / enlace / A / B / enlace / A / B / enlace / A / B / coda	
intro, enlaces, coda: G b C D (x4) / (x2) A: e D (x4) B: G b C D (x2)	$\text{♩} = 170$

Por su parte, el single de PVP «El coche de la plas», un ejemplo de ska más cercano al punk que al pop-rock, se caracteriza por una lograda adecuación sonora de la letra, que denuncia el acoso policial en el día a día de la juventud. El ritmo incesante de ska aporta un efecto de persecución, y las células armónicas recurrentes son esta vez parejas de acordes menores y disminuidos, que resaltan la sensación de inquietud y peligro. «El coche de la plas» fue publicado el mismo año como parte de un LP y como single; la versión del single incluye una sección de vientos adicional, con la aportación de motivos melódicos en varios fragmentos de la canción. Esta iniciativa sugiere que la asociación del ritmo ska con el timbre de los metales había arraigado lo suficiente como para ser tenido en cuenta incluso en aquellos ejemplos alejados del planteamiento original jamaicano, como era el caso del ska-punk temprano de los ochenta.



15

PVP: «El coche de la plas»	
(<i>Miedo</i> , 1982; «El coche de la plas» / «Descontrol», 1982)	
intro / AB / AB / enlace / AB / solos / AB / coda	
intro, enlace, coda: a 7dis (x4) d 7dis (x3) 7dis 7dis A, solos: f# b (x5) / (x16) B: G C A D (x2)	$\text{♩} = 167$

c) *El ska en el contexto del «rock radical vasco»*

La corriente musical y social surgida en el País Vasco a mediados de los años ochenta fue quizá el primer contexto cultural ubicado en territorio español donde el ska tuvo cierta participación importante. Otras canciones ska de las décadas de los 60 y 80, como ya hemos podido apreciar, inciden en ciertas áreas del pop, rock y punk español de forma aislada, pero en el caso del rock vasco se detecta un uso recurrente del ska por parte de grupos afines.

16

La canción de Hertzainak «Arraultz bat pinu batean» es recordada como inauguración del vínculo ideológico y musical entre Jamaica y el País Vasco, presentando por primera vez la idea de la *Euskadi tropical*³⁷⁰. La canción se compone de un amplio texto recitado, de carácter improvisatorio, que transcurre sobre un acompañamiento cambiante, donde el ritmo de ska aparece en pequeña proporción, concretamente en la introducción y las secciones A. El tempo es relajado (en torno a 140 pulsaciones por minuto) en comparación con ejemplos revisados anteriormente. La estructura armónica se fundamenta en la repetición de patrones acordales reducidos (G-F en la parte de ska; D-G en la sección C, repitiéndose esta última numerosas veces en la parte final de la canción), creando una sensación de movimiento incesante, un ambiente sonoro sin principio ni final que recuerda a la correspondiente idea propia del estilo jamaicano. La textura rítmica de la parte de ska presenta un claro énfasis en el *upbeat* por parte de la guitarra y el charles, con una ligera variación al final de cada dos compases (véase esquema) que produce un original efecto de interrupción, nada típico del ska. Es también digna de mención la participación del saxo con pequeños motivos melódicos recurrentes, así como la exclamación rítmica «txikitá, txikitá, txikitá, txikitá» coreada por una multitud sobre el ritmo de ska.

Hertzainak: «Arraultz bat pinu batean» (Hertzainak, 1984)	
intro / A / B / C / A / B / C' / episodio / :C:	
<p>A, intro: G F (x8) B: C D G G⁷ (x2) C: D D G G (x4) episodio: D D G G D D D D D D D</p>	<p>♩ = 140</p> <p>(corresponde a la sección A)</p>

³⁷⁰ Véase cap. 3.1.b.

Los iruneses Kortatu publicaron al año siguiente su exitosa «Sarri Sarri», otro ejemplo de aprovechamiento del estilo jamaicano como medio de expresión de intereses locales. «Sarri Sarri» presenta un significado político igual de explícito que «Arraultz bat pinu batean»³⁷¹, pero en esta ocasión la referencia a Jamaica no se encuentra en el texto, sino en el empleo de un tema jamaicano, la canción «Chatty Chatty» publicada por Toots and The Maytals en 1980. La versión de Kortatu obedece a un planteamiento más acorde con el punk-rock cultivado por el grupo, abandonando la atmósfera relajada del original en favor de un carácter enérgico y festivo. Distintos elementos marcan esta diferencia: el aumento drástico del tempo, de 118 pulsaciones por minuto en la versión de Toots a 170 en la de Kortatu; la elección de la guitarra como instrumento protagonista de la sección instrumental; y el tono de celebración desafiante de la voz, adecuado al nuevo texto.

La melodía introductoria de teclado eléctrico presente en «Chatty Chatty» ha sido suprimida, y en su lugar se aprovecha la línea de bajo, resaltada en volumen, como introducción melódica (sección «intro ska»). «Sarri Sarri» incluye además un motivo rockero que aporta un contraste con el ritmo de ska en varias partes de la canción (la introducción y dos enlaces). El resultado es un ska-punk pegadizo y de gran efecto que se ha convertido en uno de los ejemplos mejor recordados de ska vinculado al rock vasco de los años ochenta.

Kortatu: «Sarri Sarri» (Kortatu, 1985) —versión de «Chatty Chatty» por Toots and the Maytals—	
intro (rock) / intro ska / AB / AB / enlace (rock) / AA / BB / BB (instr.) / enlace / BB / enlace (rock) / enlace ⁷ / BBBB	
intro, enlaces (rock): D ^b A ^b b ^b (x3) E ^b E ^b A, intro ska, enlaces: A ^b D ^b E ^b A ^b (x2) B: A ^b A ^b E ^b E ^b D ^b D ^b A ^b A ^b	♩ = 170

«Torero», de los vitorianos Korroskada, es un ejemplo de ska originado en el contexto del rock vasco que destaca por haber traspasado las barreras de la politización local o el estatus minoritario del género para convertirse en un éxito a nivel nacional³⁷².

³⁷¹ Véase cap. 3.2.a.

³⁷² De ella se comentó en prensa: «Si aún existiera aquel encantador invento hortera llamado canción del verano y su ámbito se circunscribiera a nuestro País Vasco, no habría dudas: el «Torero» de Korroskada sería el incuestionable himno estival de la temporada 87. Y no es porque el grupo o el tema en cuestión sean horteras —que no lo son— sino por la difusión masiva que han alcanzado [...]. «Torero» se ha convertido en la canción más tatareada y bailada de los últimos años en Euskadi». Javier

Alzándose como crítica desenfadada al mundo taurino, «Torero» responde a un planteamiento similar a otras canciones de Korroskada orientadas al ska, siempre más cercanas al punk que al modelo jamaicano. Aunque en «Torero» el énfasis en el *upbeat* no se percibe de forma tan nítida como en ejemplos anteriores, la canción es comparable a otras similares del grupo donde la identificación con el ska es más clara o está explícita en el texto³⁷³. «Torero» está construida sobre una estructura repetitiva en la cual se mantiene una sucesión de 4 acordes durante toda la pieza (G-e-C-D: I-VI-IV-V de Sol M), consiguiendo contraste mediante cambios en el texto y la alternancia de partes cantadas e instrumentales. Una trompeta se encarga de llevar el motivo principal de introducción y enlace, y en el breve solo cercano al final cobra relieve una guitarra. La trompeta es también responsable de un toque de clarín introductorio como referencia directa al mundo taurino. Se trata de un ejemplo atípico de ska cuyo éxito no deja de ser interesante teniendo en cuenta el tipo de canciones que los grupos vascos realizaban por las mismas fechas.

Korroskada: «Torero» (Vómito; Txorromorro; Korroskada; Virus de Rebelión: <i>Skalherria punk</i> , 1986; Korroskada: <i>Por las Buenas Costumbres</i> , 1987)	
intro / A / enlace / solo / A / enlace / A / solo / A / coda	
<p>intro, solos, enlace: G e C D (x2) A: G e C D (x4)</p>	<p>♩ = 185</p>

En 1986 apareció en el mercado el primer trabajo de Potato, en una publicación compartida con otro grupo de la escena vasco-navarra: Tijuana in Blue. Si bien el empleo del ska es común en ambas agrupaciones, poco parecido existe en el modo en que una y otra han adoptado el género de origen jamaicano.

○
20

En el caso de Tijuana in Blue, grupo de punk-rock, es interesante la elección del ritmo de ska como carta de presentación, en la canción de título coincidente con el nombre de la banda. «Tijuana in Blue» es un ska animado y festivo, cuya letra incita a la diversión incontrolada, y el ritmo de ska resulta perfecto para transmitir este mensaje. Armónicamente presenta una tonalidad bien definida mediante una sucesión de acordes

Fuentenebro, de *El Correo Español - El Pueblo Vasco*, citado en Méndez: «Recortes de prensa», [s/f]. En la misma fuente se pueden encontrar otros comentarios similares sobre la canción.

³⁷³ Véase por ejemplo su canción «Dantza dantza» (Vómito; Txorromorro; Korroskada; Virus de Rebelión: *Skalherria punk*, 1986), cuyo estribillo es la exclamación «Dantza zu ska!».

tonales (D-G-A: I-IV-V de Re M), formando frases extensas de 17 compases (secciones A y B, con carácter de planteamiento y conclusión, respectivamente); nada que ver con las pequeñas células de acordes del estilo jamaicano. Aportan sensación de ska los resaltes de la fracción débil (por la guitarra) y el empleo de una sección de metales con participación melódica (introducción y enlace), marcando el *upbeat* (sección B), e incluso aportando fragmentos solísticos llevados por el saxo.

Tijuana in Blue: «Tijuana in Blue» (Potato y Tijuana in Blue: [s/t], 1986)	
intro / AB / enlace / AB / solo / B / C / coda	
<p>A, intro, enlace, solo: D G D A D G b A A B, C, coda: G D A D (x2)</p>	<p>♩ = 177</p> <p>(corresponde a la sección B)</p>

Por su parte, Potato es una de las primeras bandas del país cuya música no solo se inspira en la música jamaicana sino que se fundamenta en ella casi por completo. A diferencia de ejemplos anteriores, donde algunos rasgos del ska se integraban en un contexto de música rock o punk, Potato acogió por entero el planteamiento propio del estilo jamaicano, incluido su repertorio. La grabación citada, así como su primer álbum *Punky Reggae Party* (1987), recoge canciones de reggae y ska; estas últimas son versiones de canciones jamaicanas de distintas épocas³⁷⁴. Es clara su intención de reproducir los originales con fidelidad, aunque empleando adaptaciones libres de los textos en castellano.

Uno de sus éxitos más populares fue «Miguelín el cashero», adaptación de «Sammy dead», canción tradicional jamaicana que pudo haber llegado a oído de los vitorianos a través de la versión de Eric «Monty» Morris con Byron Lee & The Dragonaires (1964) y/o la de Clancy Eccles (nombrada «Sammy no dead», 1965). «Miguelín el cashero» presenta un acompañamiento notablemente distinto al de los ejemplos surgidos desde el rock y el punk. En lugar de la acostumbrada alternancia entre bombo y caja, ambos suenan simultáneamente en los tiempos 2º y 4º, y la caja se golpea en el aro (en vez del parche), aportando un sonido menos agresivo. Se emplea además un tempo muy

³⁷⁴ La popular «Jamaica ska» de Byron Lee & The Dragonaires (1964); «Buen tiro» (versión de «Guns fever» por Baba Brooks, 1965); «Kiki» (versión de «Them a laugh and a kiki» por The Soulmates, 1969); «Kuiti» (versión de «Di black petty booshwah» de Linton Kwesi Johnson, 1980); así como «Miguelín el cashero», de la que hablo a continuación.

moderado, de 121 pulsaciones por minuto. La formación incluye metales y también un acordeón, elemento que remite a la tradición vasca y recuerda que la intención de Potato no consistía en elaborar un calco exacto de lo jamaicano. Contrasta con el carácter despreocupado y alegre de la música el tema de protesta que se ha escogido para la letra: la indignación ante el arresto de un campesino cuyo único delito es ganarse la vida vendiendo las verduras que cultiva —incluyendo marihuana.

Potato: «Miguelín el cashero»	
(Potato y Tijuana in Blue: [s/t], 1986; <i>Punky Reggae Party</i> , 1987)	
—versión de «Sammy dead» (tradicional)—	
intro / A / A / B / A / solo / B / A / coda de A / coda	
intro, coda: C D G (x4) A: G C G (x2) C D G (x2) B: G G G D D D D G solo: G G G G C D G C D G	♩ = 121

El ska cultivado por los grupos del rock radical vasco supuso un importante precedente de la escena skatalítica estatal de los noventa. Si bien no fue un fenómeno exento de críticas por parte de los más puristas³⁷⁵, grupos como Kortatu y Potato han mantenido un estatus de reputados precursores de las vertientes locales de ska-punk y reggae, respectivamente.

³⁷⁵ Un redactor de *FBI* dejaba caer en 1989 que desde el País Vasco se «extorsionó la herencia musical jamaicana disfrazándola de panfleto neorevolucionario para camuflar un N-E-G-O-C-I-O como cualquier otro» (*FBI* nº 1, 1989, p. 14).

d) *Ejemplos adicionales de ska español previo a la década de los noventa*

Desde mediados de la década, con el ska 2Tone ya extinto y antes del resurgimiento del estilo en los años noventa, algunas canciones evidencian un discreto desarrollo del ska en varios terrenos de la cultura popular española. Paralelamente al caso vasco encontramos distintas propuestas de ska de grupos tan dispares como Seguridad Social, Decibelios u Hombres G.

«Comerranas» fue una de las primeras canciones de éxito de Seguridad Social. Compuesta en la primera etapa del grupo valenciano, en que éste se encontraba orientado hacia el punk, se trata de un ska animado, de texto absurdo y aderezado con exclamaciones rítmicas («tibiró», «tibiropo»), así como el grito skin «oi!, oi!, oi!». La armonía responde a un patrón tradicional de cuatro acordes (D-f#-G-A: I-III-IV-V de Re M), y tímbricamente se concede una mayor nitidez al patrón de ska llevado por el teclado. El tono de burla y desenfado propio de «Comerranas» se convertirá en un rasgo frecuente de las corrientes skatalíticas más cercanas al punk y al pop.

○
22

Seguridad Social: «Comerranas»	
(En desconcierto, 1984; «Comerranas» / «Energía mental», 1984)	
intro / ABABAB / enlace / AB / episodio / BA / coda	
intro, enlace, coda: D A D A A: D f# G A (x2) B: D f# G A (x2) episodio: D f# G A (x5)	♩ = 180

Aparte de su importancia como grupo skin pionero en España, Decibelios fue una de las primeras formaciones en cuyo repertorio se revela un uso recurrente del ska, que en su discografía comparte espacio con ejemplos de punk y de oi!. Su primera canción con ritmo de ska, «Voca de Dios» (una irreverente declaración antinavideña), presenta una estructura armónica en cierto modo cercana a la idea del ska clásico, pues está construida casi íntegramente sobre una alternancia de acordes a un tono de distancia (A-G). La letra sugiere a grandes rasgos la presencia de un estribillo (lo que he llamado B, donde se cantan las palabras del título, frente a las secciones A con texto cambiante), pero la sensación general es de estructura continua e improvisada, efecto reforzado por la irregularidad de dichas secciones (el esquema se repite 2, 3 ó 4 veces sin una lógica aparente) y con la presencia de un solo de saxo con idéntico acompañamiento que las

○
23

Hombres G: «Visite nuestro bar»	
(La cagaste... Burt Lancaster, 1986; «Visite Nuestro Bar» / «En La Playa», 1986)	
intro / AABA / enlace / AABA / enlace / solo / coda	
<p>A, intro, enlace, coda: B^b E^b F B^b E^b F (x2)</p> <p>B: d g d g c c F F</p>	<p>♩ = 155</p>

Como recapitulación del apartado dedicado al ska español de los años ochenta, podemos destacar la variedad de formas con que este género ha sido integrado en cada uno de los terrenos musicales y culturales donde ha tenido participación. Las propuestas más cercanas al pop explotan la sonoridad de la guitarra marcando el ritmo básico, o el timbre de los vientos como aporte instrumental identificado con el ska. Estos últimos están presentes de forma regular, ya sea como secciones de metales o en la figura de una trompeta o un saxo aportando solos y motivos melódicos. Se observan características similares en ejemplos más inmersos en el punk o simpatizantes con lo skin, donde se aprovecha más el impulso dinámico del ritmo del ska con tempos acelerados, buscando transmitir mensajes de protesta o de mera diversión; se emplean además ocasionalmente armonías oscilantes entre dos acordes, lo que origina una estructura menos fragmentada y tonal que en la tradición del pop-rock. La participación del ska en el contexto cultural vasco es igualmente variada, aunque destacan rasgos que no hemos encontrado en los demás contextos, como la actitud de versionado del repertorio jamaicano o el planteamiento de asimilación integral del ska y el reggae por parte de Potato.

4.3 *Third wave: diversidad, innovación y vuelta al pasado*

a) *Redefinición del concepto de ska y cuestiones de autenticidad*

Cada uno es libre de hacer lo que quiera; nosotros tratamos de recoger la esencia del ska, ese ska original jamaicano, y no es que seamos una banda purista, pero hacemos nuestra interpretación, variamos, mezclamos... tratando de hacer ver a la gente que el ska es un estilo rico. Ese es nuestro mensaje y nuestra forma de hacer las cosas. Quizás se conoce más el ska divertido, el juerguista; siempre se ha dado a conocer más ese ska y tal vez sea eso lo que ha hecho que este estilo suba y baje tan rápido, sin mantenerse. El ska ha dado pie a multitud de estilos y eso es importante a nuestro modo de ver³⁷⁷.

La *tercera ola*, entendida como la producción mundial del ska desde después de la 2Tone hasta la actualidad, es el período más prolongado, fértil y variado (tanto estilística como geográficamente) de la historia del género, y al mismo tiempo el menos explorado en su literatura. Musicalmente, no existe ya una referencia de ubicación tan específica como en los períodos anteriores: el repertorio jamaicano en la primera época (al margen de que, en casos como España, su disponibilidad en los medios fuese reducida o su asimilación indirecta), y los grupos de la 2Tone en la segunda. Se ha apuntado ya que un conjunto de grupos estadounidenses adquirió cierto protagonismo como impulsor de la nueva ola, pero sería precipitado afirmar que dichos grupos constituyeron el modelo de referencia principal para los músicos de ska contemporáneos, al menos en el caso de la escena española³⁷⁸.

Es conveniente recordar las aportaciones de Brown y Phyllipz o Morín, comentadas al comienzo de este trabajo, respecto a posibles compartimentaciones de la *3rd wave* en función de la actitud o ideología estilística de sus protagonistas. Dicha actitud no queda ya perfilada por la imitación de un modelo coetáneo (aunque ciertos grupos se inspiren en otros, no se trata de un seguimiento sistemático o generalizado, aplicable a todos los grupos de esta época), sino por las siguientes tendencias generales:

- La recreación de estilos del pasado, ya sea el jamaicano clásico o el correspondiente al revival británico.
- La elaboración de propuestas estilísticas nuevas mediante la incorporación de rasgos del ska a otros estilos.

Se ha de precisar que ambas tendencias, aunque en esencia contrarias (lo viejo ante lo nuevo, la recuperación ante la invención), no son excluyentes, pues pueden convivir en el proceder y la ideología de grupos y audiencias. De este modo, al analizar ska de esta época hay que contar con que se entremezclan procesos de imitación y culto al

³⁷⁷ Skalariak citado en Turrón; Babas: «La calle es suya...», 2001.

³⁷⁸ Véase la discusión al respecto en el cap. 5.

pasado con otros de creación e innovación según las tendencias vigentes. A partir de estas cuestiones se ha generado además, desde los años noventa, una fragmentación cada vez más acentuada de las distintas vertientes del ska.

En el plano sonoro e ideológico, el ska de la tercera ola se caracteriza, como también se adelantó en el cap. 1.1, por el desdoblamiento del concepto de ska en dos esferas: la referida al ska como género (con todas sus consecuencias y rasgos definidores, tanto sonoros como extramusicales), y la que atribuye a ciertos rasgos auditivos del mismo el estatus de recurso adaptable a otros tipos de música (la identificación como «ska» se refiere aquí a un objeto sonoro integrado en algún género de distinto nombre). Como es lógico, la consideración de esta doble naturaleza es crucial a la hora de abordar análisis musicales. Por otro lado, la práctica totalidad de fuentes consultadas omite cualquier caracterización de tipo sonoro de la tercera ola, más allá de la simple mención de las fusiones del ska con otros géneros. Una discreta excepción se encuentra en el tratado guitarrístico de Turner, que describe algunas técnicas aplicables de forma específica al ska moderno³⁷⁹.

La compleja evolución estilística que ha experimentado el ska durante este período ha dado lugar a animadas discusiones relativas a la categorización estilística y a factores de autenticidad. Atendiendo a la ideas descritas más arriba, la palabra *ska* ha pasado a designar muchos tipos de música, tanto aquellos que persiguen emular con fidelidad el ska clásico, como las numerosas fusiones surgidas del empleo de sus rasgos definidores en otros contextos sonoros. Algunos seguidores del ska jamaicano han denunciado este empleo indiscriminado del término, aduciendo que denominar «ska» a fusiones con otros géneros resulta inapropiado por no hacer justicia a las manifestaciones originarias de esta música. Noah Wildman, conocida figura de la industria skatalítica estadounidense, declaró que llamar «banda de ska» a aquellas cuyo repertorio consiste en una fusión alejada del planteamiento original «sería como escribir la etiqueta de ingredientes de los Doritos y dejar fuera los últimos veinte conservantes químicos»³⁸⁰. En la misma línea, Walsh advirtió que gran parte del ska de la tercera ola adopta como únicos elementos del estilo original jamaicano el acompañamiento guitarrístico de acentuación del upbeat y el empleo de metales, desechando todo lo demás³⁸¹; Nigel Knucklehead fue un paso más allá asegurando que «el único elemento superviviente del ska en gran parte del ska blanco es el rasgueo de la guitarra en el *off beat*»³⁸². Apresurémonos a añadir que este tipo de construcción estilística es calificada por Walsh como una «versión apócrifa del ska» (*apocryphal version of ska*), acusando de «intrusas» (*interlopers*) a las bandas que lo practican, e incluso refiriéndose al fenómeno en términos de «robo descarado» (*outright theft*)³⁸³. Él mismo reconoce que «Está bien tocar música punk o rock que toma prestado del ska el rasgueo guitarrístico

³⁷⁹ Turner: *Ska guitar*, 1999, cap. III: «Southern California Ska and Ska-Core», p. 28-46.

³⁸⁰ «[...] would be like writing the ingredients label for Doritos and leaving out the last twenty chemical preservatives». Wildman citado en Walsh: *Behind the Pale Veil...*, 2002, p. 62.

³⁸¹ Walsh: *Behind the Pale Veil...*, 2002, p. 54.

³⁸² «The only surviving element of ska in a lot of the white ska is the off beat guitar stroke». Knucklehead citado en Walsh: óp. cit., p. 84.

³⁸³ Walsh: óp. cit., p. 89, 76 y 9.

en el *downbeat*. No obstante, llamarlo ska es confundir la tradición imbricada con esta música»³⁸⁴. Este tipo de comentarios sobre autenticidad es recurrente en los discursos ska de la tercera ola.

El debate relativo a la autenticidad ha ocupado también un puesto importante en la escena española. Se ha aludido a ello repetidas veces durante el transcurso de este trabajo, pero he preferido postergar su discusión ampliada hasta ahora, puesto que el juicio de autenticidad se apoya fuertemente en un componente de tipo musical-auditivo: el grado en que el estilo de una banda se acerca al originario jamaicano.

La cita de Skalariak al comienzo de este apartado reintroduce una idea capital en este debate, que consiste en la distinción entre dos «bandos» o realidades presentes en la escena española: el ska que ha tomado parte en los circuitos de mayor éxito comercial, y el defendido por grupos que tratan de ser consecuentes con las raíces del género, y que no han tenido tanta presencia en la industria. Esta escisión se puede detectar desde avanzada la década de los noventa, cuando comenzó a ponerse de moda el estilo de grupos como Ska-p, aunque se ha hecho extensiva a períodos anteriores: en su fanzine monográfico sobre la historia del ska español, Sebastián Guillén hablaba de bandas que «usurpaban ritmos ska», «maltratando ritmos ska» e incluso emplea la palabra «ultraje» refiriéndose a los acercamientos al ska por parte de grupos de los ochenta³⁸⁵. Son términos que recuerdan a los empleados por Walsh, mencionados más arriba.

En 1998 un miembro de Skarlatines declaraba: «Parece que está empezando a gustar el SKA, sólo espero que se sepa distinguir esta música de imitaciones baratas»³⁸⁶. Esta expectativa habría de encontrar un importante obstáculo en la escasa presencia que siempre han tenido las bandas especializadas en los medios de masas, impidiendo un acceso equitativo del variado panorama skatalítico al conocimiento público. Ya revisamos en el cap. 3.4 declaraciones alusivas a Ska-p acerca de la descompensada situación entre los grupos «auténticos» que intentan dar a conocer el estilo original y aquellos que sin embargo han alcanzado un puesto de supremacía en la industria sin defender tales valores. En una entrevista a Lord Kaya & the Kukumakasticks surgió la idea del *respeto* hacia el estilo jamaicano, que se echaba de menos en la audiencia, y como complemento a ello la responsabilidad, por parte de las bandas, de *educar* al público que no tiene conocimiento de las raíces del ska:

Crees que el público de los conciertos de ska respetan la música jamaicana? Conocen este estilo o simplemente van a beber calimocho y a atunarse en los pogos?

Hay de todo, hay mucha gente que hoy en día asocia el ska con el calimocho, pero qué se le va a hacer. Yo no voy a ser el que les va a romper la cara, que hagan lo que quieran, lo único que puedo hacer es criticarlos e intentar educarlos, pero que hagan lo que quieran. Hay muy poca gente que conoce el auténtico sonido jamaicano [...]³⁸⁷.

³⁸⁴ «It is fine to play punk or rock music that borrows the downbeat guitar stroke of ska. However, to call it ska is to confuse the music's imbricated tradition». Walsh: óp. cit., p. 89.

³⁸⁵ DD nº 0, 1998, p. 19-21.

³⁸⁶ TS, 1998, p. 22.

³⁸⁷ AB nº 5, 2001, p. 34.

Este tipo de valoraciones no solo se fundamentan en criterios de autenticidad sino también de calidad musical. Viñas habló de una «desvirtuación musical» encarnada por grupos como Discípulos de Otilia o Ska-p, para los que llegó a acuñarse la denominación despectiva de *kalimotxo-sound*:

Los seguidores más fieles y conocedores de la música jamaicana suelen despreciar las bandas con esta palabra que mezcla tanto la juventud de los seguidores como la poca profesionalidad de los instrumentistas, en una música que mezcla ritmos skatalíticos y *punks* con letras simplistas y burlescas³⁸⁸.

No obstante, la identificación de estos grupos con la etiqueta «ska» ha penetrado con fuerza en el conocimiento público, hasta el punto de provocar un rechazo hacia el mismo término en los discursos de aquellas bandas que intentan evitar ser incluidas en la misma categoría. Se hace patente este hecho en los siguientes fragmentos de entrevistas a los Granadians:

Lo que tenemos claro es que no nos gusta tocar en los obligados «festivales de ska», (vaya, creí que podía acabarte la entrevista sin pronunciar «ska»), en los que meten grupos de lo más dispar e incompatible, bajo un mismo género. Además, que quede claro, que NO somos una banda de ska, y preferimos llamarlo blue beat. En este país hay grandes músicos dedicados a tocar música jamaicana, y el hecho de ponerlos en el mismo paquete que esas otras bandas, que nada tienen que ver con esto, me parece un insulto a dichos músicos. Ok, cada uno que haga la música que quiera, pero que no se llamen «ska...» (típico!), porque se están «cagando» en Tommy Mc Cook, Clue J, etc...!!!³⁸⁹.

¿Musicalmente dónde os situáis?

Somos una banda de reggae, rocksteady y blue beat.

¿Por qué nunca mencionáis la palabra ska? ¿Diferencia entre ska y blue beat?

Porque no somos una banda de ska. Hacemos temas de este estilo. La diferencia está en el nombre, tiene más clase. En el fondo es una cuestión de prejuicios. Hoy por hoy, si eres una banda de ska, y si la gente no te conoce, vas a ser un puto grupo *kalimotxero*³⁹⁰.

Este tipo de opinión no es la única entre las bandas especializadas, pues hay quien aborda el tema desde diferente perspectiva. Jordi Bancells, de la Amusic Skazz Band, redujo el problema a una cuestión de cautela con la terminología, al declarar que «el primer ska es el ska auténtico. El que ha ido viniendo después debería ser calificado como ‘2 tone sound’, ska-punk, ska-core (según el caso)»³⁹¹.

La idea de la «desvirtuación» de un estilo original «puro» no es unánime, pues hay quien defiende que la hibridación del ska con otros estilos es signo de progreso y

³⁸⁸ «Els seguidors més fidels i coneixedors de la música jamaicana solen menysprear les bandes amb aquest mot que barreja tant la joventut dels seguidors com la poca professionalitat dels instrumentistes, en una música que barreja ritmes skatalítics i punks amb lletres simplistes i burlesques». Viñas: *Música i skinheads a Catalunya*, 2001, p. 88-89.

³⁸⁹ Entrevista a Psico Rude Boys en L n° 3, 2000, p. 15.

³⁹⁰ SV n° 0, 2001, p. 12.

³⁹¹ Citado en TS, 1998, p. 8.

coherencia con la historia del género. Al fin y al cabo, el primer ska también se formó a partir de una confluencia entre distintos tipos de música, y desde entonces ha estado siempre sujeto a la transformación estilística, motivada por su expansión geográfica y temporal así como su inserción en distintas culturas musicales. Komando Moriles apelaron a las ideas de progreso y originalidad como valores que podían peligrar ante un purismo extremo:

Hay puristas que dicen que el ska habría de tocarse como el originario Jazz Jamaicano de Skatalites, pero ¿no creéis que es positivo la fusión con otros estilos, como el ska-core de Bosstones y compañía?

Los puristas nos hacen mucha gracia, porque el purismo aunque es muy bonito es enemigo del progreso por definición [...]. La fusión es perfecta, y la originalidad, aunque sea trabajando con unos parámetros rítmicos prefijados, es un grado³⁹².

Por otra parte, grupos como Moonrakers consideran que la idea de autenticidad debe manejarse con cuidado para no empañar la amplitud estilística inherente a la música jamaicana y géneros relacionados:

Realmente, la autenticidad del género no es algo que nos preocupe en exceso. Simplemente, hay estilos variados dentro del paraguas inmenso que es la música jamaicana y negra. Nosotros somos una prueba viva de ello, ya que interpretamos varios estilos dentro de la música negra: soul, latin soul, ska, reggae, jazz... o sea, que no creemos que sea el estilo lo que hace a una banda 'auténtica'³⁹³.

Con vistas al análisis del repertorio de ska español de este período, conviene tener presente que los aspectos comentados han dado lugar a un complicado universo de categorizaciones estilísticas y etiquetas de género, pues durante la tercera ola éstas han aumentado significativamente en número y subjetividad. En este período, diversos tipos de ska se desarrollan en paralelo compartiendo contextos geográficos y temporales. No es procedente realizar aquí una clasificación minuciosa de las decenas de variantes y fusiones originadas, cuyos límites (tanto mutuos como con respecto a otros tipos de música) pueden llegar a estar muy difuminados. Con la intención de manejar las categorizaciones de género con suficiente flexibilidad he optado, en cambio, por estructurar el análisis y su exposición en tres áreas estilísticas generales:

- Los planteamientos alejados del ska clásico jamaicano, incluyendo el empleo de este ritmo en contextos sonoros propios del rock, el punk y el pop, entre otros. Aquí es donde cobra mayor presencia la utilización del ska como recurso sonoro en esferas totalmente separadas del género original. Dentro de esta tendencia se encuentran etiquetas tales como «ska-punk», «ska-pop» o «ska 3rd wave».
- La utilización del ska de forma libre dentro de unos límites definidos por la consideración del estilo original como referencia básica, aunque no literal. Las bandas que se adhieren a esta idea toman en consideración las raíces del género

³⁹² SK n° 2, [1995], p. 5.

³⁹³ Moonrakers citados en Buitre: «Torciendo lunas...», 2002.

pero no se ciñen a una adopción purista del mismo. En cierto modo se trata de una tendencia a medio camino entre las otras dos aquí listadas. En este grupo se pueden situar gran número de ramales del ska, incluyendo aquellos que están vinculados con estilos afroamericanos o ritmos latinos, fusiones de ska con jazz, soul o rhythm and blues.

- El seguimiento fiel a la propuesta estilística jamaicana de los años sesenta. En este planteamiento predominan los procesos de imitación frente a los de innovación. Las bandas que se adscriben a esta idea desarrollan géneros como el ska, el rock steady, el reggae y también ritmos caribeños como el calypso.

Esta división ha sido elaborada después de una familiarización con el repertorio, teniendo en cuenta además la información recabada en fuentes tales como reseñas, artículos y entrevistas a bandas especializadas en ska o discusiones en foros de Internet. Se ha de contemplar como una de muchas clasificaciones posibles, que me ha parecido especialmente útil para comprender a grandes rasgos la variedad estilística presente en la escena española. Las tres tendencias no han de considerarse excluyentes, pues una misma banda puede ajustarse a más de una según su planteamiento particular, aunque lo más común es que predomine alguna de ellas por cuestiones de coherencia estilística.

Los análisis correspondientes a las etapas anteriores de la escena española han sido expuestos siguiendo un orden cronológico estructurado según una división en subperíodos; no es aconsejable seguir el mismo procedimiento en el presente apartado, debido a la complejidad y extensión del repertorio de ska grabado en España desde los años noventa. En su lugar, he optado por una subdivisión fundamentada en las áreas estilísticas mencionadas, dando lugar a tres subapartados. En cada uno de ellos expongo una serie de ejemplos ordenados, a su vez, cronológicamente dentro del subgrupo en cuestión. De este modo se evita una subdivisión estilística demasiado concisa, guardando al mismo tiempo una coherencia con el resto del capítulo. La estructura comentada pretende servir como muestrario representativo de la diversidad estilística del ska dentro de la escena española, así como a grandes rasgos su evolución, buscando una vez más elaborar un plano general de la caracterización de la escena desde los años noventa, sujeta a posibles revisiones ulteriores.

La elección de ejemplos a analizar se ha llevado a cabo de la forma descrita a continuación. En primer lugar, he seleccionado un conjunto de bandas cuya participación en la escena ha sido especialmente destacada; para establecer esta valoración he tenido en cuenta los siguientes factores: repercusión mediática (con prioridad a aquellas bandas de las que se han publicado artículos y/o entrevistas en fanzines y revistas musicales), aportaciones al mercado discográfico (considerando el número de álbumes monográficos y también participaciones en recopilatorios), y extensión del período de actividad. Una vez seleccionadas las principales bandas he procedido a una escucha del repertorio grabado de cada una, realizando un primer análisis auditivo destinado a detectar los principales rasgos de su estilo o tendencia; todo ello se ha puesto en correspondencia con los comentarios de tipo estilístico relativos a cada banda encontrados en las fuentes documentales. Por último, he seleccionado una serie de ejemplos ilustrativos de los rasgos detectados, buscando el

contraste entre unos y otros (para cubrir en lo posible el amplio rango de posibilidades y tendencias existentes) pero dentro de los límites marcados por la representatividad (huyendo de ejemplos demasiado atípicos, que podrían resultar poco representativos de la escena).

Téngase en cuenta que la elección de las bandas comentadas en cada apartado, y a su vez la de cada canción concreta extraída de su repertorio, están destinados a ejemplificar cada uno de los casos, sin la intención de encasillar a cada banda o ejemplo dentro de una única categoría estilística.

b) *Ska de tercera ola o moderno: distanciaci3n del planteamiento jamaicano*

Mientras en los a1os ochenta predominaron los acercamientos puntuales al ska sin una especializaci3n en el g3nero (salvando excepciones como Potato), durante la d3cada siguiente surgi3 un n3mero creciente de bandas que dedicaban al ska una parte importante de su repertorio, permitiendo hablar por primera vez de una escena especializada a nivel estatal. Sin llegar a establecerse una tendencia estil3stica dominante, podemos encontrar una serie muy diversa de propuestas que, en principio, desarrollan distintos tipos de acercamientos al ska sin otorgar una importancia central a la recuperaci3n de los sonidos del pasado o de los significados presentes en la cultura jamaicana de los a1os sesenta. He reunido aqu3 aquellos tipos de ska que se alejan deliberadamente del estilo original, en busca de nuevas expresiones o explotando aquellas que surg3an en otros pa3ses contempor3neamente.

El ska desarrollado al calor de esta actitud o tendencia porta etiquetas como «ska third wave» o «ska revival», como distinc3n ante las propuestas m3s inspiradas en el pasado. En Espa1a el ska de tercera ola nunca ha dejado de tener representaci3n, pero todo apunta a que fue una tendencia mayoritaria durante el per3odo de ascensi3n de la popularidad del g3nero en la segunda mitad de los a1os noventa. Habr3a que esperar hasta el cambio de siglo para que otras tendencias cobraran una presencia importante en la escena, y por ello se han dejado para m3s adelante en el presente cap3tulo, aunque no debemos olvidar que por lo general hablamos de l3neas estil3sticas que se desarrollan en paralelo.

En el ska espa1ol de la tercera ola podemos encontrar acercamientos desde terrenos como el rock en su vertiente m3s reivindicativa (incluyendo el rock combativo), el punk y el oi! (g3neros emparentados con el mundo skin), pero en contraste tambi3n son caracter3sticos los planteamientos de escucha f3cil m3s cercanos al pop, el ya mencionado «kalimotxo-sound» y el «ska pachanga». Recu3rdese que este tipo de propuestas ya hab3an sido exploradas durante los a1os 80; no sin raz3n, grupos de aquella 3poca como Kortatu, Tijuana in Blue o Potato constituyeron referencias centrales para otros como Disc3pulos de Otilia, Skaparapid, Ki Sap o Skalariak.

Si bien la diversidad estil3stica est3 presente en las tres tendencias exploradas a lo largo de este apartado, probablemente se encuentra m3s acentuada en aquellos grupos que no buscan honrar al g3nero original mediante una fidelidad sonora, pues su experimentaci3n de distintas fusiones no se encuentra frenada por nociones de purismo o adecuaci3n estil3stica sostenida sobre cuestiones de autenticidad. Por otra parte, podr3a considerarse que estos grupos se mueven a lo largo de la estela dejada por la 2Tone, pues contin3an desarrollando las principales pr3cticas y valores del revival brit3nico: el empleo del ritmo jamaicano en el contexto del punk-rock occidental, la denuncia social propia de Specials, la comicidad de Madness, o la idea misma de revival e innovaci3n sonora, son algunos de estos elementos.

Conviene apuntar adem3s que las bandas aqu3 consideradas tienden a ser agrupaciones numerosas, incluso aquellas que nacieron al calor de un planteamiento de punk-rock, como Skaparapid (en torno a ocho-nueve miembros) o Ki Sap (once m3sicos). Este fen3meno puede deberse al importante lugar que han ocupado los

instrumentos de viento en los distintos derivados del ska, exigiendo un aumento en la plantilla clásica de cantante, batería, guitarra y bajo. El modelo de banda de rock más reducida es observable en grupos como Skatalà o Ska-p, que rondaban de forma estable los seis componentes, o Decibelios, que contaba con cuatro. Sin embargo, era frecuente que este número aumentara en las grabaciones de estudio, debido a las colaboraciones externas.

La siguiente lista reúne los ejemplos comentados a continuación:

Skatalà (Barcelona, 1985-97)	«Embolingats» (1987/1995)
Komando Moriles (La Bisbal, 1989-2003)	«Templo del Sol» (1997)
Discípulos de Otilia (Barcelona, 1992-hoy)	«Otílicos perdidos» (1997)
Skaparapid (Valencia, 1993-2006)	«A 100 km/neurona» (1999)
Ki Sap (La Huerta de Valencia; 1996-hoy)	«A vora barranc» (1999)
Skalariak (Burlata, 1994-2008)	«Sarrera II» (1999)
Ska-p (Madrid, 1994-hoy)	«Tío Sam» (2000)
Betagarri (Vitoria, 1993-hoy)	«Herriak du hitza» (2001)
La Gran Orquesta Republicana (Mallorca, 1997-2007)	«República III» (2004)

Los años noventa conocieron el surgimiento de la escena catalana, que ha sido desde entonces la más potente del Estado. El grupo barcelonés Skatalà (1985-97) fue uno de los precursores de esta escena y, junto a Dr. Calypso, ha ejercido de influencia básica para otras muchas bandas de la misma zona. Skatalà se constituyó a partir de la intención de «recordar los sonidos que hicieron temblar a Londres a finales de los 70 y principios de los 80: la música punk en su versión más auténtica (Oi! Music) y el ska jamaicano resucitado por los grupos del sello Two Tone»³⁹⁴. Ejercieron una importante labor de introducción del catalán en la escena skatalítica por el empleo sistemático de este idioma en su repertorio. Es destacable además la presencia en su formación de Enric Gallart, «Quique», del que ya se ha hablado en páginas anteriores. En su estilo la música de origen jamaicano tiene una participación recurrente, no solo a través del ska sino también del reggae y el rock steady, siempre en una atmósfera dominada por la estética punk. Durante su trayectoria, se percibe asimismo una paulatina orientación hacia el ska como estilo principal, fenómeno relacionado con la incorporación estable de ciertos instrumentistas:

³⁹⁴ «recordar els sons que varen fer que Londres tremolés a finals dels 70 i principis dels 80: la música punk en la seva versió més autèntica (Oi! Music) i l'ska jamaicà ressucitat pels grups del segell Two Tone». «Breu Biografia [de Skatalà]», [2011].

Su música ha sido desde el principio un combinado elaborado a base de alternar y fusionar ska y Oi!, mezcla explosiva que les caracteriza, aunque en el transcurso del tiempo ha ido tomando más relevancia el ska debido, entre otros motivos, a la consolidación de la sección de saxos y a la plaza fija indiscutible ocupada por el teclista³⁹⁵.

«Embolingats» apareció ya en la maqueta de Skatalà *Fent d'aquí* en 1987, aunque el análisis se corresponde con la grabación incluida en su álbum *Un de nou*, de 1995. Se trata de una versión del clásico jamaicano «Israelites», compuesto por Dekker y Kong, que alcanzó un gran éxito en 1968 en la interpretación de Desmond Dekker & The Aces. Del mismo modo que sucedía con el «Sarri Sarri» de Kortatu, la recuperación del repertorio jamaicano no se corresponde aquí con una imitación estilística fiel; «Israelites» es un pausado y sobrio rock steady con temática social, mientras que «Embolingats» se presenta como un ska animado y texto de carácter burlón y festivo. La transformación es clara desde la introducción vocal del comienzo, cantada en una suerte de emulación del estado resacoso.

○
25-26

El diumenge amb la ressaca

Ja no em puc ni aixecar

Oh, oh, he de privar.

El diumenge amb la resaca

A la plaça del Raspall

Oh, oh, tots a privar.

Hòstia! cony! ja són les quatre

I no sé el que ha passat

Oh, oh, tots embolingats...

El domingo con la resaca

Ya no me puedo ni levantar,

Oh, oh, tengo que privar.

El domingo con la resaca

En la plaza del Raspall,

Oh, oh, todos a privar.

¡Hostia, coño, ya son las cuatro!

Y no sé lo que ha pasado,

Oh, oh, todos embolingados...

Se ha respetado la estructura armónica original, fundamentada en un breve patrón repetido de forma incesante (insiste en el acorde B y termina la frase con E-F#-B-A: sucesión I-IV-V-I de Si M con un inciso final sobre La, VII rebajado). Skatalà inserta una cadencia rota en la primera coda (E-F#-g#: IV-V-VI de Si M), quizá para otorgar un carácter conclusivo que el original no tiene, pues finaliza con un *fade out*. La estructura formal de «Embolingats» es más compleja que «Israelites», pues incorpora partes de improvisación instrumental (de saxo y teclado), así como enlaces en los que el saxo ejecuta la melodía vocal cantada por Dekker. El ritmo de ska es llevado de forma muy discreta por una guitarra, mientras el teclado, con sonido de órgano, ejecuta un esquema típico del *early reggae*.

³⁹⁵ «La seva música ha estat des del principi un combinat el.laborat a base d'alternar i fusionar ska i Oi!, barreja explosiva que encara els caracteritza, tot i que en el transcurs del temps ha anat prenent més rellevància l'ska, degut entre d'altres motius, a la consolidació de la secció de saxos i a la plaça fixa indiscutible ocupada pel teclista». «Breu Biografia [de Skatalà]», [2011].

Skatalà: «Embolingats» (<i>Un de nou</i> , 1995) —adapt. de «Israelites» por Dekker y Kong—	
(presentación) / intro / AAA / solos / enlace / AA / solos / enlace / coda / coda'	
<p>A, intro, solos, enlaces, coda': : B B B B E F# B B A: </p> <p>coda: E F# B B E F# g# g# (x2)</p>	<p>♩=185</p>

Komando Moriles (La Bisbal, 1989-2003) fue otra agrupación de éxito de la escena catalana. Es una de muchas bandas multitudinarias de ska cuyo número de miembros (en torno a 10) ha promovido un eclecticismo estilístico donde el ska funciona como base o elemento de coherencia:

Komando Moriles mezcla las diferentes tendencias musicales de sus componentes —del jazz hasta el hardcore, pasando por el soul, funky, reggae, punk, raggamuffin, acid jazz...— pero por encima de todo el Ska. Un Ska no anclado en el pasado, sin olvidar sus raíces, pero haciendo un ritmo más actual. ¿Más pop?, ¡puede!, pero Ska³⁹⁶.

[...] el proyecto Komando Moriles exige que nos pongamos de acuerdo en la línea a seguir, y esta es el ska, sin abandonar estilos afines que nos interesan: soul, reggae, raggamuffin, funk, etc...³⁹⁷.

Aunque su estilo difiere en gran medida del de Skatalà, se advierte cierta similitud con ellos en la evolución del planteamiento del grupo: «Empezamos cuatro y éramos un grupo de Punk-Oi! y algo de Ska. Con el tiempo y la incorporación de vientos y teclados nos decantamos hacia el ska»³⁹⁸. Sin embargo, Komando Moriles se puede enmarcar en una tendencia más cercana a la vertiente pop de la 2Tone, encarnada por Madness en sus canciones de temática divertida y de fácil escucha.

○
27

El ejemplo escogido, «Tempo del Sol», es una muestra de ello. Un tema pegadizo llevado por los metales (introducción y enlaces) se combina con un texto simpático que alude eventualmente a temas como el consumo de marihuana y la enajenación mental. En esta ocasión, la pieza está construida sobre una frase extensa de 18 compases, de armonía cambiante aunque formada en gran parte por un binomio de acordes a un tono

³⁹⁶ Y n° 1, 1996, p. 27.

³⁹⁷ SK n° 2, [1995], p. 5.

³⁹⁸ MA n° 1, [1997], p. 24.

de distancia (A-G: I y VII rebajado de La M). La guitarra y el charles acentúan el upbeat, mientras la textura se ve enriquecida por la participación de un teclado y percusión adicional a la batería, aportando adornos improvisados. Por otro lado, destaca el arpeggio de acordes de 7ª efectuado por el bajo, propio del rock'n'roll (Figura R).



páginas anteriores. Es destacable la importancia otorgada a lo instrumental, que no se limita solo a las partes de enlace, pues la estrofa principal (secciones AAB) se compone de una parte cantada y una respuesta llevada por la sección de metales (B), lo que atenúa considerablemente el protagonismo de la voz. En la textura instrumental, donde la batería y la guitarra efectúan el patrón acostumbrado, se percibe también un esquema de órgano propio del reggae, así como un bajo de gran movilidad.

La armonía oscila casi siempre entre dos acordes a distancia de 4ª (G-C, B-e: sensación de Do M y Mi m, respectivamente); este planteamiento se encuentra acentuado en la dilatada sección central de reggae, donde la alternancia entre los acordes de Sol y Do es inalterable, diluyendo la sensación de tonalidad.

Discípulos de Otilia: «Otílicos perdidos» (<i>Otílicos perdidos</i> , 1997)	
intro / AA / B (instr.) / AA / enlace / [sección reggae: C (instr.) / DE / solo / C (instr.)] / enlace / AA / B (instr.)	
<p>A, intro, enlaces: G C G C G C G C (x2)</p> <p>B: B e B e B C A D A CD G C G C G C</p> <p>sección reggae: : G C : </p>	<p>♩ = 182</p> <p>Guitarra</p> <p>Teclado</p> <p>Bajo</p> <p>Charles</p> <p>Caja</p> <p>Bombo</p>

Cataluña no fue la única región donde se manifestó un surgimiento destacado de la escena skatalítica. En la Comunidad Valenciana, en especial la comarca de La Huerta, el ska permeó en la cultura hasta el punto de generar la denominación propia de *ska de L'Horta* para referirse a la música cultivada por las bandas de esta zona. Algunas de las agrupaciones más conocidas de este entorno son Skaparapid, Ki Sap y Obrint Pas. He analizado ejemplos de las dos primeras.

La cantante Karmen de Skaparapid (Valencia, 1993-2006) resumió la ideología de su banda declarando que «Entendemos el ska como una música para disfrutar y bailar, la llenamos de contenidos políticos y sociales y la vemos como una reivindicación de la cultura jamaicana»⁴⁰⁰. En el repertorio de Skaparapid son constantes las letras de denuncia social, una actitud acorde con la presencia de miembros de Sharp L'Horta entre sus componentes. Los idiomas empleados son el valenciano y el castellano a partes iguales. Su música hace gala de una base punk que, en comparación con otras bandas, se percibe como «un ska mucho más bruto o, si se prefiere... ‘guarro’ y visceral. Ellos dejan bien [claro] que sus influencias pasan más por Kortatu o Skatalà

⁴⁰⁰ NN n° 1, 1997, p. 28.

que por los refinados Madness»⁴⁰¹. Sobre esta base contemplamos un manejo de todo tipo de estilos, desde el reggae hasta el hardcore pasando por los bailes regionales, que se solapan mediante frecuentes cambios de ritmo con intención de hacer resaltar el texto, elemento vertebrador de su planteamiento estilístico.

En «A 100 km/neurona» se aprecia la variedad de recursos sonoros con que Skaparapid consigue ilustrar un texto de cierta extensión, una crítica a los fanáticos de la velocidad conducida a través de un ska rápido (alrededor de 203 pulsos por minuto) con algunos cambios en el tipo de acompañamiento. Las secciones de ska (A y B) enmarcan un fragmento central más lento (C), en cierta medida cercano al reggae (obsérvese la adecuación a la letra: «Y cuando duerme se pone a soñar...»); así como un fragmento de rock duro (D) dominado por la guitarra eléctrica («¡Pasos cebras y señales / si se le cruzan los cables, / caminando por la calle / ve a humanos aplastables!»). En la textura instrumental se aparta poco de los ejemplos anteriores; la sección de metales se encarga una vez más de las melodías que enlazan cada una de las partes cantadas, y en el acompañamiento el charles y la guitarra marcan el upbeat típico del ska. Merece mención la participación del bajo, que responde ahora a una figuración de negras (téngase en cuenta la elevada velocidad de la canción), y el resalte en los golpes de caja. El conjunto se ha rematado con la inclusión de sonidos automovilísticos al comienzo y al final de la pista.

○

29

Skaparapid: «A 100 km/neurona» (<i>El cuento de nunca acabar</i> , 1999)	
intro 1 / intro 2 (ska) / A / B / enlace / C (instr.) / CC / enlace / D / D (instr.) / enlace (ska) / A / B / coda	
intros, A, D: E A F# B E A C# B (x2) B: A c# B B A c# D D (x2) C: E A E D (x2)	♩ = 203 <p>(corresponde a la parte de ska)</p>

Ki Sap (La Huerta de Valencia; 1996-hoy) es otro grupo de estilo polifacético que comenzó sus andaduras en el terreno del ska-punk y poco a poco fue derivando hacia un sonido más clásico, combinado con estilos tan variados como el hip hop, el funk o los ritmos brasileños: «Al principio éramos muy punkis, también porque nuestro nivel musical no nos pedía más, pero ahora nos vale todo, desde Kortatu hasta los Fabulosos

⁴⁰¹ «els Skaparàpid practiquen un ska molt més brut o, si ho preferiu... 'guarro' i visceral. Ells deixen ben que les seves influències passsen més pels Kortatu o Skatalà que no pas pels refinats Madness». «Skaparàpid», [s/f].

Cadillacs, pasando por Malarians y acabando en Voodoo Glow Skulls»⁴⁰². Hablamos nuevamente de una banda numerosa, pues ya en 2000 se componía de once músicos. Su temprano posicionamiento en el terreno del punk ha ido acompañado del empleo constante de textos comprometidos, principalmente en valenciano y castellano.

30

«A vora barranc» («Al borde del barranco») pertenece al álbum *Ki Sap*, trabajo temprano de la banda donde aún sobresalía la influencia del punk. Se trata de un ska-punk acelerado, con un largo texto en valenciano alusivo a un desenfrenado modo de vida donde el consumo de alcohol y marihuana comparte espacio con el descontento y el control policial. Ello se corresponde con una serie de recursos sonoros de gran efecto: modo menor, tempo vertiginoso y ejecución agresiva, así como un tipo de canto más exclamado que entonado. La armonía se fundamenta en la repetición de pequeñas células (e-G-A: I-III-IV de Mi m), combinada con breves codas sobre el acorde de Si (V de Mi m) cerrando cada frase. Se incluye asimismo una sección contrastante (B), más pausada, aportando una polaridad similar a la sucesión ska-reggae que hemos observado en otros ejemplos. La sección final (C-coda) emplea un tipo de acompañamiento similar al de B con cierta aceleración, pero la sensación de ska se encuentra principalmente en el acompañamiento de las secciones A (véase esquema). Sobresale en éste la ejecución irregular del charles, así como la participación de los metales, consistente en rápidas células cada dos compases, enfatizando el ritmo frenético de la música.

Ki Sap: «A vora barranc» (<i>Ki Sap</i> , 1999)	
intro / A / coda A / enlace / A / coda A / enl. / B / enl. / A / coda A / enl. A / coda A / enl. / B / enl. / C / coda	
<p>A: : e G A : </p> <p>coda A: B B B B</p> <p>B, C, coda: : e a : </p>	<p>♩ = 234</p> <p style="text-align: center;">(corresponde a la sección A)</p>

Otra banda que ha tenido gran repercusión en la escena estatal han sido los navarros Skalariak (Burlata, 1994-2008). Se ha dicho de su estilo que «No se habla aquí del ska de saltos y calimocho. No es el ska punkie que parece funcionar tan bien en nuestros festivales y salas de conciertos. Lo de Skalariak contrasta por su apariencia elegante,

⁴⁰² S n° 5, 2000, p. 9.

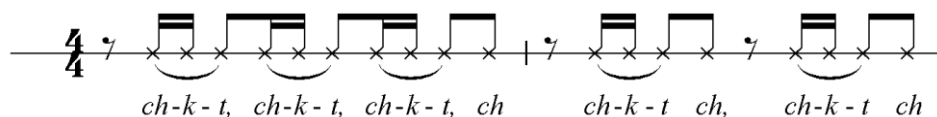


Figura S — Ritmo llevado por la voz mediante chasquidos en «Sarrera II» (sección A)

En una visión panorámica del ska estatal alejado del planteamiento jamaicano, resultaría poco justificable negar un espacio a Ska-p (Madrid, 1994-hoy), cuya repercusión mediática y éxito comercial, así como su rechazo desde la escena nacional de música jamaicana, ya se ha discutido en anteriores capítulos.

No es cuestión de revisar aquí nuevamente la muy discutida relación entre su discurso político y su trayectoria profesional, aunque conviene recordar que sus canciones se dedican a la reivindicación social en diversos frentes; anarquismo, anticapitalismo, denuncias al maltrato animal, al militarismo y a la opresión de los pueblos de América Latina son algunos de sus temas recurrentes. En referencia a su estilo musical, la idea del ska como aglutinador o sostén de otras tendencias es clara según el siguiente comentario relativo a su tercer trabajo:

En Eurosis el ska sigue siendo la columna vertebral combinado con reggae, rancheras o ritmos tex-mex. ¿Qué otros sonidos os han influido últimamente?

Deberíamos habernos llamado Ska y una interrogación porque nos da lo mismo. O sea: que puede pasar cualquier cosa⁴⁰⁵.

También es significativa la opinión de Esteban Pérez, quien afirma que «Ska-P, como se sabe, no hace ska, sino que adapta ese ritmo a formas populares creando un estilo propio, muy reconocible y realmente asequible para cualquier público»⁴⁰⁶. Es de destacar que el tipo de música desarrollado por Ska-p ha sido calificado como «pachanga», un término que no es exclusivo del entorno skatalítico pues también ha calado en la escena del rock combativo, y que alude a las cualidades festivas de esta música, portando a menudo un componente despectivo en lo referente a su calidad sonora. Con todo, su guitarrista Joxemi declaró que no consideraba ofensivas las denominaciones tales como «patxanga kombativa» o «pachanga ska», pues aluden a una música que pretende ser bailable y divertida, no por ello trivial o vacía de contenido⁴⁰⁷.

○
32

El ejemplo analizado, «Tío Sam», es un ska alegre y animado construido sobre un crudo texto en denuncia del militarismo estadounidense. Presenta una estructura fragmentada en varios temas; la sección C abandona el ritmo de ska en favor de un rock con presencia de la guitarra eléctrica, y para la coda final (D) se ha escogido un ritmo de reggae. Armónicamente se observan algunas reiteraciones de esquemas breves (D-G-A

⁴⁰⁵ Moral: «Nuestra manera de luchar...», 1998.

⁴⁰⁶ Pérez: «Ska-P: Eurosis», 1998.

⁴⁰⁷ Pérez: «La pachanga es algo serio...», 2000.

en la sección A, e-A en la sección B), pero el conjunto es claramente tonal (Re M y modulación a Mi M al inicio del solo). El acompañamiento empleado en las partes de ska presenta un nítido acento en el upbeat por parte de la guitarra, el teclado (sonido de órgano) y el charles, batería de rock (alternancia de bombo y caja) y un *walking bass* en negras. Los metales aportan el tema instrumental de la introducción y el enlace, integrándose en el acompañamiento tan solo en la sección B mediante una melodía de fondo.

Ska-p: «Tío Sam» (Planeta Eskoria, 2000)	
intro / A / A' / enlace / A / B / C (estribillo) / enlace / A / B / C / (modul. a Mi M) / solo / C / C' / enlace / D (coda reggae)	
<p>A, A', intro: D G A D G A (x2) B: e A e A (x2) C: D A G G A (x4) / E B A A B (x4) D: E B A A B (x6)</p>	<p>♩ = 178</p> <p>(corresponde a la sección A)</p>

Volviendo a tierras vascas, Betagarri (Vitoria, 1993-hoy) constituye otro ejemplo de banda de ska para todos los públicos y de éxito en su trayectoria, aunque sin la controversia propia del caso de Ska-p. Los miembros del grupo no niegan que su ska puede incluirse dentro de la vertiente más festiva de la tercera ola, música «skapatxanguera»⁴⁰⁸ según su trompetista y letrista Unai, una idea que además coincide con la imagen del grupo a ojos del público: «nos han dicho de todo, ska pachanga, bailona, verbeneros»⁴⁰⁹. Las canciones de Betagarri presentan con melodías pegadizas textos reivindicativos entremezclados con los de carácter fiestero, en un amplio rango de idiomas: principalmente euskera, pero también los demás idiomas oficiales del Estado así como incursiones en el inglés, francés y portugués.

«Herriak du hitza», cuyo texto políglota fue mencionado en el cap. 3.2.a, es un buen ejemplo del resultado que se puede obtener al explotar el dinamismo propio del ritmo ska y su facilidad de escucha para intensificar un mensaje con contenido social, logrando una suerte de himno político pegadizo y enérgico. Una introducción de carácter rockero da paso a un ritmo de ska de esquema similar al de los ejemplos que ya hemos revisado; este esquema se mantiene hasta el final a lo largo de una estructura estrófica compuesta por la alternancia entre un cuerpo básico (A) y un breve estribillo (B). Los metales aportan melodías de enlace y un motivo en B que enfatiza la frase

⁴⁰⁸ Citado en B. N. C. A.: «Ese ritmo divertido...», 2001.

⁴⁰⁹ BT nº 8, [1999], p. 9.

cantada en el estribillo; hacia el final se ha insertado además un solo de trombón. La guitarra tiene cierta participación en la introducción general, así como en la coda por medio de un punteo extraído del popular tema cinematográfico de James Bond⁴¹⁰. La armonía se fundamenta en una oscilación de acordes, pero en lugar de emplear una sucesión de tipo I-IV-V se han escogido tres acordes a un tono de distancia (a-G-F), un rasgo que ya hemos observado en otros ejemplos. Aun así la sensación de La m es fuerte, y se ve confirmada por la presencia de la dominante (E) en la sección B.

Betagarri: «Herriak du hitza» (Remix, 2001)	
intro gral. / intro ska / AB / ABB / enlace / AB / ABB / enl. / solo / BB / coda	
<p>A, intro ska, solo, coda: a G F G (x4)</p> <p>B: C C E E</p>	<p>♩ = 162</p>

Como último ejemplo de este apartado he escogido a La Gran Orquesta Republicana (Mallorca, 1997-2007), grupo de evidente posicionamiento político cuyos textos, siempre en castellano, van desde lo reivindicativo hasta la poesía y prosa intelectuales de Eduardo Galeano y Mario Benedetti. Se ha dicho que sus temas «responden a lo denominado como pachanga pero en un grado más elevado que el habitual»⁴¹¹. Juicios de valor aparte, Turrón y Babas elaboraron una caracterización del estilo de La Gran Orquesta Republicana que sugiere el tipo de elementos que se asocian a este tipo de música, entre ellos el carácter de fiesta urbana propio de las verbenas de barrio o los conciertos en centros ocupados:

Su música está hecha para bailar en alguna verbenas enrollada, para poguear en alguna okupa maja, para las fiestas del barrio en el parque, para fomentar el buen rollito a golpe de ska y cañita, para que se te quede grabado algún estribillo en el disco duro durante toda la noche, para pasar un buen rato [...].Y además del peso de la verbenilla, de eso que denominan todos como pachanga⁴¹².

En cualquier caso, el ska no es el único estilo cultivado por el grupo, aunque se podría decir nuevamente que dicha música funciona como base para multitud de tratamientos estilísticos, un hecho subrayado por su cantante Javier Vegas al tiempo que

⁴¹⁰ Quizá una reminiscencia del culto que los rudes boys profesaban hacia las películas de espionaje.

⁴¹¹ «Utopía de calidad...», 1999.

⁴¹² Turrón; Babas: «Un destino soleado...», 2001.

ironizaba sobre la aplicación de etiquetas con fines mediáticos: «Pero no sólo de ska vive el hombre, así que hacemos rock, reggae, calypso, rap, pop, rancheras, hardcore, punk y pachanga. Todo eso han dicho de nosotros en algún momento los medios de comunicación; y yo alucino»⁴¹³.

«República III» es la tercera versión de la canción emblema del grupo, un texto recurrente en su repertorio pero con distinto tratamiento musical en cada uno de sus álbumes. De nuevo se emplea una música optimista para ilustrar un texto que no lo es tanto («Nuestra república está en nuestra imaginación / Nuestra república es imposible / [...] Salga la luna o salga el sol / no tiene solución...»). Domina en la canción un ska rápido interrumpido por una sección más lenta y de textura más ligera (C), próxima al reggae. La influencia del rock se evidencia en la participación de la guitarra con distorsión (en la segunda mitad de la sección A, en la sección B, y en el último enlace), así como en la coda, dominada por una ejecución contundente y en progresiva aceleración por parte de la batería. En lo tocante a la armonía, se utiliza la repetición de esquemas de cuatro compases, fundamentados en acordes tonales tradicionales (A-D-E: I-IV-V de La M).

○

34

La Gran Orquesta Republicana: «República III» (Abrazos, 2004)	
intro / A / B / enlace / A / enlace / C / enl. / B / enl. / B / B' (coda)	
intro: A c# D E (x4) A: A c# D E (x3) A b c# D E B: A E D E (x2) C: A E D E (x4) B' (coda): A c# D E A b c# D D A	<p style="text-align: center;">♩ = 208</p> <p>Guitarra 1</p> <p>(Guitarra 2)</p> <p>Bajo</p> <p>Charles</p> <p>Caja</p> <p>Bombo</p> <p style="text-align: center;">(corresponde a la sección A)</p>

Como resumen de los análisis aquí expuestos, extraemos las siguientes características recurrentes en el ska de tercera ola:

- Se emplean estructuras fragmentadas, con frecuentes cambios de estilo o acompañamiento rítmico, primando el uso del reggae como elemento de contraste.
- La armonía se fundamenta en esquemas de longitud variable, contruidos sobre sucesiones de acordes con las funciones tonales tradicionales. Se presentan atisbos

⁴¹³ Javier Vegas citado en Turrón; Babas: óp. cit.

de la oscilación continua de acordes propia del ska clásico, pero sin abandonar la sensación de tonalidad.

- La elección del tempo responde a un rango bastante amplio, aunque no es común que éste baje de 160-170 pulsos por minuto. En las vertientes más cercanas al punk predominan las velocidades elevadas (la mayor registrada en los análisis es de 234 p.p.m.).
- Aunque se otorga cierta importancia a lo instrumental, el texto suele encontrarse en primer plano, en especial cuando se trata de un mensaje con contenido social. Predomina el castellano y también las lenguas autonómicas, estas últimas a menudo en textos de carácter reivindicativo.
- La instrumentación es la propia del rock, con la importante adición de instrumentos de viento. Ocasionalmente se deja sobresalir a la guitarra con distorsión o se incluye un solo guitarrístico, pero los verdaderos protagonistas melódicos del conjunto son las voces y la sección de metales. Esta última aporta melodías en pasajes de introducción y enlace, y de forma ocasional colabora también en la textura del acompañamiento.
- La acentuación del upbeat se lleva a cabo con la guitarra, apoyada frecuentemente por un teclado con patrones propios del ska o el reggae, y por distintos tipos de ejecución del charles.
- El patrón de la batería es variable, predominando la alternancia entre bombo y caja, con acentuación frecuente de esta última.
- Se observan varios estilos de bajo, consistentes por lo general en líneas melódicas con una figuración estable de negras o de corcheas.

c) *Propuestas caracterizadas por una cercanía al referente jamaicano*

Si bien las bandas que ya he comentado no ignoran los orígenes jamaicanos e incluso los mencionan repetidamente en letras y entrevistas, hemos observado que su planteamiento estilístico se fundamenta en parámetros alejados del ska clásico. Durante los años noventa fue cristalizando en la escena española un tipo distinto de propuesta en torno al ska, forjado a partir de un redescubrimiento de los orígenes jamaicanos, aunque sin huir por completo de las nuevas tendencias. Así, algunas bandas desviaron la mirada del pop-rock y el punk como principales sostenedores del ritmo ska en favor de otros géneros como el jazz, el soul o los ritmos caribeños, apelando al parentesco histórico entre éstos y la música popular jamaicana de las décadas 50 a 70. Esta idea se apoya en las cuestiones de autenticidad que he expuesto más arriba, y constituye el fundamento de la que quizá sea la tendencia más consolidada y fuerte dentro de la escena española de música ska y jamaicana de la última década.

El proceso descrito supone un nuevo desplazamiento de la referencialidad del género desde la 2Tone hacia Jamaica, no la contemporánea, donde el ska llevaba largo tiempo abandonado, sino la que corresponde al origen y desarrollo histórico del género. No existe un momento o iniciativa concreta que motivara este desplazamiento de forma puntual en la escena española; todo apunta a que se produjo gradualmente en el seno de una generación que conoció primero el ska a través de la 2Tone y más tarde fue instruyéndose en los orígenes jamaicanos de esta música, que de este modo han adquirido el estatus de referencia genuina. Nótese cómo se aborda esta cuestión en el siguiente fragmento de una entrevista a Dr. Calypso:

Últimamente salen muchos grupos que vuelven a lo más clásico, ¿Qué os parece?

Positivo, por fin se va a los orígenes. Nuestra obsesión cuando empezamos era volver a ese sonido jamaicano original [...], es el origen lo demás son revivals, aunque no somos jamaicanos y no vamos a lograr hacer el mismo sonido. Nosotros tratamos de adaptar el ska clásico al estilo de Barcelona.

Así la Two Tone ha hecho de vagón de enganche, pero ahora se la desprecia desde ciertos ámbitos como revival pachanga.

Está claro, es Ska con Pop o con Rock, es el vehículo que nos ha hecho llegar al ska originario. Casi todos los temas de los primeros discos de Madness y Specials son versiones, si después tenías curiosidad ibas investigando hasta el principio. Ha sido una ayuda⁴¹⁴.

Este tipo de experiencia de conocimiento progresivo del repertorio también fue expresado por los miembros de Mr. Fly Ska Band:

Siempre hay que darle mérito a bandas como Madness, The Specials, Mr. Review, The Beat, Bad Manners, Skatalà... que, aunque actualmente no confluyamos mucho con su estilo, sí que sirvió para introducirse en todo este mundillo. A medida que vas descubriendo nuevos grupos y cantantes, vas viendo la riqueza de esta música... Hepcat, Intensified, Alton Ellis, Dr. Ring Ding, The Heptones, The Gaylads, The Slackers... no terminas nunca

⁴¹⁴ SV nº 0, 2001, p. 38.

de conocer nuevas (y antiguas) bandas que te introducen más y más en este estilo... es como una droga, un «way of life», en el que ya «cayeron» los skinheads de Inglaterra a finales de los sesenta⁴¹⁵.

La indagación y redescubrimiento de los orígenes se considera, en resumidas cuentas, un estadio de madurez del seguidor de la música jamaicana, como dejó ver un entrevistado del grupo Mount Zion: «Si a un tío le gusta el ska, empezará con lo que le entra más fácil, pero si le sigue gustando cada vez buscará discos más antiguos y llegará hasta las raíces. El que sigue la moda se queda a medio camino. A este tío le recomendamos que busque más. Que encuentre las raíces»⁴¹⁶.

La tendencia a recurrir a referencias de corte más clásico que los intermediarios de la 2Tone no tiene una delimitación cronológica definida en la escena española. En la cita de Dr. Calypso recién copiada, de 2001, el entrevistador da a entender que se trataba de un fenómeno emergente, aunque la idea de recuperar el estilo clásico remite a una fecha muy anterior: Dr. Calypso, que en la misma cita manifiestan haber tenido en mente esta idea desde los inicios del grupo, se habían formado en 1987; ténganse también en cuenta los planteamientos de bandas como Potato, a partir de 1986, o Banana Boats, desde 1989⁴¹⁷. Aun así, ramas como el ska-jazz no comenzaron a arraigar en la cultura local hasta finales de los noventa, como se deduce del comentario de la Amusic Skazz Band que en 1997 declaró ser «el único grupo que hace primordialmente Ska-Jazz en nuestro país»⁴¹⁸. Ya en 2003 un componente de la misma banda opinaba que «ahora la moda está más hacia el reggae-ska y rocksteady. [...] Creo que ahora la gente escucha más rocksteady, soul, latin soul, reggae...»⁴¹⁹. En resumidas cuentas, se puede decir que la tendencia que aquí nos ocupa germinó poco después de la 2Tone, pero no llegó a consolidarse hasta el cambio de siglo.

En el aspecto sonoro e interpretativo, hablamos nuevamente de una corriente que engloba multitud de propuestas estilísticas, desde adaptaciones de ska a géneros afroamericanos hasta fusiones con ritmos latinos. Para las versiones no se toman ya modelos pertenecientes a la 2Tone o al mundo del pop-rock, sino clásicos jamaicanos, estándares de jazz, o ejemplos de repertorio latino; muestra de esto último son las versiones con ritmo sincopado de «El cafetal» por Malarians, «Girl from Ipanema» por The Peeping Toms, o «La paloma» y «Perfidia» por Laurel Aitken y Skarlatines⁴²⁰.

Por otra parte, las agrupaciones que siguen esta idea suelen estar constituidas por un número elevado de componentes. Así, bandas como Dr. Calypso, La Thorpe Brass, Amusic Skazz Band, Moonrakers o Alamedadosoulna, ejemplos mutuamente alejados en su planteamiento estilístico, presentan como aspecto común el número de miembros, que ronda los diez (generalmente un bajo, batería, una o dos guitarras, teclado, en torno

⁴¹⁵ SV nº 5, 2003, p. 51.

⁴¹⁶ SM nº 3, 1998-99, p. 3.

⁴¹⁷ Estos últimos han sido comentados en el apartado 4.3.d.

⁴¹⁸ DC nº 3, 1997, p. 37.

⁴¹⁹ Eric Herrera citado en L nº 6, 2003, p. 22.

⁴²⁰ Malarians: *Hostal Caribe*, 1998. The Peeping Toms: *The Peeping Toms*, 2001. Laurel Aitken & Skarlatines: *En Español*, 1999.

a tres vientos, y de uno a tres cantantes). Este fenómeno ya ha sido observado en grupos distanciados del estilo clásico, pero en el presente caso responde a una recuperación consciente de la idea de orquesta como agrupación característica del ska, remitiendo a la música popular jamaicana de mediados de siglo, así como a las orquestas de jazz. La banda The Kinky CoCo's (que ha llegado a tener 14 músicos sobre el escenario) dejó claro que el número elevado de miembros es inevitable cuando se quiere emular a los modelos clásicos: «Al principio éramos unos siete, pero siempre tuvimos en mente ser una banda numerosa. Ten en cuenta que siempre nos guiamos por los patrones de Skatalites y Byron Lee & The Dragonaires y ellos no eran, precisamente, cuartetos»⁴²¹. Dentro de esta actitud se busca además un distanciamiento con la tradición del rock que se había impuesto a partir de los años sesenta, tal como se expone en un artículo sobre los Peeping Toms:

Según nos explica Jaime, su objetivo es hacer música popular, de baile, de alta calidad y conocimiento instrumental dentro de una dinámica de orquesta, superando el esquema de banda de rock. Así, reivindican la estética de las orquestas clásicas jamaicanas de la etapa anterior a la explosión reggae y de asimilar los estilos que se escuchaban en Jamaica en los años 60⁴²².

Al mismo tiempo se ha rescatado el concepto de la *backing band* por el que una de estas orquestas puede servir de acompañamiento a distintos solistas, lo que permite una notable versatilidad en la colaboración entre artistas de distinta procedencia⁴²³.

El número elevado de músicos en una formación y su facilidad de intercambio con otras agrupaciones ha promovido, además, la diversidad de influencias estilísticas que se pueden encontrar dentro de cada banda, pues la experiencia y el tipo de formación de sus miembros también tienden a ser múltiples. Así quedaba expresado por la Amusic Skazz Band al declarar que «Hay componentes que vienen de otra banda de Ska, de Jazz, de Funky, de Soul, de Rock, de una orquesta de baile, de clásico...»⁴²⁴. Como consecuencia adicional, la evolución estilística de una banda puede estar sujeta a numerosas inflexiones, como se trasluce en el siguiente fragmento de una entrevista a los vascos Akatz:

Tras tantas idas y venidas de miembros y virajes hacia diversos estilos, deambulando, como víboras zigzagueantes, entre el rock steady, el ska, el soul y el reggae, ¿cómo me definirías la esencia de la banda y el hilo conductor que ha vertebrado vuestra historia?

Esto es Akatz y lo que nos vertebra seguramente sea la diversión, mucho humo y mucho hielo. Aparte, la «jamaican music». Creemos que es el mejor lenguaje para mostrar nuestras inquietudes. Empezamos siendo una banda de «jamaican verbena», cosa que mantenemos muchas veces en directo: reggae, rock steady, ska, rub a dub, toques swing, rhythm and blues, calypso, pero últimamente nos mantenemos en los sonidos de los 60, siempre dentro de nuestra coctelera⁴²⁵.

⁴²¹ Alejo citado en «Una música dejada...», 2003.

⁴²² O. S.: «Moviendo los pies...», 2001.

⁴²³ Se han comentado ejemplos de ello en el cap. 5.

⁴²⁴ DC nº 3, 1997, p. 36.

⁴²⁵ Bajo: «Akatz...», 2009, p. 26.

En la siguiente tabla se enumeran los ejemplos cuyo análisis he expuesto a continuación:

Malarians (Madrid, 1985-2000)	«Colour songs» (1998) «Rude boy crew» (1998)
Dr. Calypso (Barcelona, 1987-hoy)	«Cinecittá» (1999)
Skarlatines (Madrid, 1996-hoy) con Laurel Aitken	«La Paloma» (1999)
La Thorpe Brass (Tarragona, 1995-2005)	«Ji jaga» (2001)
Amusic Skazz Band (Vic, 1996-2001)	«Jazzing you» (2001)
Dr. Calypso	«Se’ns pixen» (2003)
Starlites (La Rioja, 1996-hoy)	«Bikini groovy» (2004)
Skaks (Valencia, 1997-hoy)	«115» (2010)

Los madrileños Malarians (1985-2000) y los barceloneses Dr. Calypso (1987-hoy) han sido, probablemente, las dos agrupaciones locales más populares de la escena de música jamaicana en España. Ambos comenzaron su andadura durante los años ochenta, aunque sus primeras publicaciones no se dieron hasta la década de los noventa, formando parte de una escena cada vez más definida, hasta consagrarse como bandas míticas de la escena skatalítica nacional.

Tal como he adelantado en las líneas anteriores, la caracterización estilística de un grupo como Malarians ha de realizarse desde la consideración de multitud de influencias. En palabras de Jaime Bajo, «El estilo de los primeros tiempos [de Malarians] bebía directamente de la herencia del “two tone” inglés [...], los pioneros jamaicanos del género [...] e incluía alguna pieza soul, un género poco arraigado en la península a comienzos de los noventa»⁴²⁶. En referencia a una época más tardía (concretamente su último trabajo discográfico, *Hostal Caribe*, de 1998), un entrevistador señaló: «Noto que no hay casi temas de ska de estilo revivalero, más bien os tiráis hacia lo tradicional el swing y sonidos menos comunes en esta escena»⁴²⁷. Podría decirse que la trayectoria de Malarians se inició en una tendencia cercana a la idea de *third wave* y derivó más tarde hacia la influencia jamaicana. Los dos ejemplos escogidos pertenecen a esta última época del grupo.

«Colour songs», título coincidente con el nombre de la discográfica fundada por Gabi Peris, bajista del grupo, es un ejemplo de ska de inspiración clásica e incluye un interesante juego conceptual con la noción del cruce de culturas negra y blanca en la historia del género. Los dos cantantes de la banda, Begoña Bang-Matu y Rubén López, alternan su participación representando dos estilos de canto presentes en la música jamaicana: Begoña, madrileña de ascendencia ecuatoguineana, desarrolla un canto muy

⁴²⁶ Bajo: «Qué paso con Malarians», 2007, p. 7.

⁴²⁷ SM n° 5, 1999, p. 3.

melódico que no se riñe con lo acostumbrado en el ska clásico pero tampoco es ajeno a la tradición occidental; Rubén, por su parte, se presenta como el hombre identificado con la negritud («*Listen to the rudest voice in the black city night, / I'm the black magic man coming from the dark side...*») con un *toasting* (sección C), recitado típico de los DJ's jamaicanos, que aporta un ingenioso complemento a la participación melódica de su compañera.

El tempo es mucho más pausado que en cualquiera de los ejemplos revisados en el apartado anterior. El ritmo de ska está presente en la guitarra y el teclado, y una variación del mismo en el charles. El silencio de todos los instrumentos acompañantes en el 3^{er} tiempo de cada compás genera un vacío sonoro periódico que es característico del reggae; se ha de atribuir este fenómeno a la ausencia del bombo en los tiempos 1º y 3º (no estamos ya ante un patrón de batería típico del rock), así como a la participación del bajo, de figuración irregular, que remite a la época del rock steady jamaicano en la segunda mitad de los sesenta.

La armonía, aunque enmarcada en lo tonal, se perfila a través de una serie de acordes cuya función en la supuesta tonalidad no resulta del todo evidente. Los acordes empleados (d, C, F y G) sugieren un entorno de Do M, pero se ha evitado la inclusión de cadencias perfectas concluyentes durante la mayor parte de la canción (salvando la sección B), otorgando además protagonismo al poco representativo acorde menor sobre Re. La caída sobre la tónica al final de la coda es asimismo bastante pasajera, pues se ve interrumpida de inmediato por la continuación del patrón rítmico central. Estamos por tanto ante un estadio intermedio entre el empleo de una tonalidad clara y la cesión de un mayor protagonismo a la atmósfera sonora incesante provocada por la textura tímbrica y rítmica del conjunto.

Malarians: «Colour songs» (Hostal Caribe, 1998)	
entrada / intro / AA / B / A / B / coda B / C (toasting) / enlace / C / A / coda (fade out)	
intro, coda: d d d C C C (x2) A: d (G) d C (x2) B: F G F G C C ^{7b} F G F G C G coda B: a G ⁷ a G ⁷ C: : C ⁽⁷⁾ G :	♩ = 88

El segundo ejemplo escogido de Malarians, «Rude boy crew», pertenece al mismo álbum que «Colour songs» pero contrasta con ella en muchos aspectos, ilustrando la gran versatilidad que puede existir en el repertorio de una banda de inspiración jamaicana. Se trata de un ritmo de swing (transcribible en compás de 12 por 8) en una



estructura estable sin cambios estilísticos significativos. La tonalidad se encuentra muy asentada (acordes C-F-G: I-IV-V de Do M, con insistencia en la tónica; también se emplea D como dominante de la dominante), y la armonía muestra una movilidad importante, sobre todo en la sección D.

El acompañamiento presenta una acentuación nítida del upbeat por parte de guitarra, teclado y charles, y en ocasiones también por los metales. El bajo se mueve en una figuración más estable, y sin los silencios propios del reggae. Es también significativo el acento presente en la última corchea de cada compás, aportando una constante sensación anacrúsica característica del ska jamaicano⁴²⁸. Por último es destacable la importancia que se ha otorgado a lo instrumental a través de pasajes de cierta extensión (introducción y sección D) donde los metales desempeñan su acostumbrada función melódica, compartiendo protagonismo con la voz.

Malarians: «Rude boy crew» (Hostal Caribe, 1998)	
intro / AAB / AB / C (estribillo) / enlace / D (instr.) / E / C / C	
<p>intro: C C C C d e C C (x2)</p> <p>A, enlace: C C C C d e C C</p> <p>B: F F D D D D G G</p> <p>C: F G⁷ C F G⁷ C F G⁷ C F F G⁷ G⁷</p> <p>D: d e F A d B^b F B^b C F</p> <p>E: C C F F C C F F D D G⁷ G⁷</p>	<p>♩ = 151</p>

El caso de Dr. Calypso muestra una riqueza similar de estilos e influencias, alejada en cierta medida de los planteamientos más «revivaleros» del género. Aún en 2003 se declaraba en la revista *Todas las Novedades* que «lo suyo marca considerable distancia con el ska rock que tanto abunda en nuestra piel de toro»⁴²⁹. En su diversidad estilística jugó un papel importante la multiplicidad de aportaciones individuales dentro del grupo, tal como se evidencia en las siguientes palabras de Jordi, guitarra del grupo:

¿Con cuál de los diferentes estilos que tocáis os sentís más cómodos?

Un poco difícil de decir porque cada uno tiene su estilo favorito. A mí me encanta tocar rocksteady porque así puedo hacer «staccatos», ja, ja, ja!! A los cantantes les encanta el soul para poder berrear a gusto. A los vientos sobre todo los instrumentales tipo Skatalites. Al bajista y al otro guitarra (Damned) creo que les va más la 2Tone y el reggae. Al batería le tira más el ska clásico o el rocksteady y al teclista creo que todo por igual. Pero vaya, a

⁴²⁸ Véase comentario de «Visite nuestro bar» en apartado 4.2.d.

⁴²⁹ Pérez: «Con la oreja en Jamaica», 2003.

todos nos gusta toda la música jamaicana en general y un montón de otros estilos (Northern soul, latin jazz, punk rock, power pop, jazz, rock'n'roll, surf...) ⁴³⁰.

Dr. Calypso no restringe por tanto su campo de acción a la etiqueta de «ska», siguiendo una actitud, común a este tipo de bandas, que aboga por una revalorización de la riqueza estilística presente en los géneros jamaicanos. En la carátula de su álbum *Barbarossaplatz*, acompañan al nombre del grupo las etiquetas «soul, reggae, rocksteady, ska»: «Un poco la idea era la de los discos antiguos como de Studio One o de los sellos jamaicanos, todas las portadas eran así, no ponían sólo el nombre del grupo, y a veces ni lo ponía o lo ponía muy pequeño, sino vendían más el estilo que podías encontrar en ese disco» ⁴³¹.

A la publicación mencionada pertenece «Cinecittá», un instrumental que fue además incluido en el recopilatorio de Sock It *Latin Ska Jazz*, indicativo de la esfera estilística en la que este tipo de repertorio comenzó a ser enmarcado frente a las anteriores propuestas de punk y rock.

La pieza se estructura en varios fragmentos donde los instrumentos se van tomando el relevo en la presentación de los temas: trombón y saxo alternos (sección A), vientos en polifonía (secciones B y D, intro, enlace), guitarra sola (sección C), guitarra y trombón (sección E). La armonía presenta una polaridad entre acordes de La menor y Mi mayor que induce una tonalidad de La m, enriquecida por una recurrencia poco usual del VI grado (acorde de Fa mayor). En el esquema del acompañamiento observamos la concentración de bombo y caja en los tiempos 2º y 4, que las guitarras también se encargan de acentuar mediante un *click* rítmico entre cada par de notas del upbeat. En el bajo predomina un movimiento de negras no estricto, que incluye de forma ocasional silencios o síncopas dejando desnuda la primera corchea del compás.

Dr. Calypso: «Cinecittá» (<i>Barbarossaplatz</i> , 1999; VV. AA.: <i>Latin Ska Jazz</i> , 2000)	
intro / A (trombón) / B / C / DD / E / enlace / A / B / coda	
intro, C, E, enlace: a a F F D F E E A: a a F F D F E E (x2) B: a a D F a a D E a a C E a E a E D: a F E a F E a F E a F E coda: a E a E (x2) a E a-E	♩ = 150

Poco antes del final de siglo, los Skarlatines (Madrid, 1996-hoy) ejercieron de backing band para Laurel Aitken, cantante de origen cubano-jamaicano ampliamente

⁴³⁰ Jordi Manyà citado en TT n° 3, 2003, p. 20.

⁴³¹ Sheriff citado en T n° 6, 1999, p. 19.

reconocido en la escena internacional como «El Padrino del Ska» por su lugar de importancia en el desarrollo histórico de esta música. Dicha colaboración dio lugar a un par de sencillos y al álbum *En español*, formado parcialmente por versiones de canciones célebres de origen hispánico tales como «La paloma», «Quizás quizás», «Perfidia» o «Aquellos ojos verdes». Esta publicación constituye un buen ejemplo de adaptación del ska a un repertorio completamente alejado del jamaicano pero sin entrar en contradicción con su planteamiento original. Conviene añadir que los Skarlatines, en sus inicios, estuvieron abiertos a una serie de influencias muy diversas, que incluye a grupos clásicos pero también a otros de la 2Tone e incluso de la tercera ola, tal como se infiere de su propio testimonio en una entrevista del fanzine *The Stomper*:

Nuestra música la definimos como SKA, sólo intentamos hacer este tipo de música y no nos importa mezclarlo con sus ramas, por ejemplo: Rocksteady, Bluebeat, Reggae, Calypso, aunque lo que más nos gusta es el SKA 60's.

Nuestros grupos modelos son (aunque muy diferentes entre sí): Skatalites, Scofflaws, Toasters, Busters, Specials, Madness, Bad Manners, Judge Dread y un largo etcétera...⁴³².

○

38

El ejemplo analizado, «La paloma», es una adaptación de la popular composición de Iradier. Se han respetado la estructura formal y armonía originales. Una presentación del tema de la sección B, introducida por el piano junto a los vientos, precede a la irrupción de la orquesta al completo llevando el acompañamiento que se desarrollará durante toda la canción. El ritmo de habanera propio del original se ha sustituido por una fusión entre un ritmo de ska clásico y el tresillo característico del son cubano: el bajo y unas claves llevan a cabo este último patrón, mientras la guitarra, el teclado y los metales efectúan una marcación constante y nítida de las fracciones débiles. Hacia el final se ha añadido un güiro como refuerzo a la sonoridad latina del conjunto. El efecto resultante, sin embargo, permite considerar al mismo tiempo esta pieza como un ejemplo de ska al estilo jamaicano.

⁴³² TS, 1998, p. 21.

Skarlatines con Laurel Aitken: «La Paloma» (<i>En español</i> , 1999) —versión de «La Paloma» de Sebastián Iradier—	
intro (B) / AABBC / enlace (AB) / AABBC / coda (AB)	
<p>A: C C C G G G G G C C</p> <p>B, C: C C G G G⁷ G⁷ C C</p>	<p>♩ = 131</p>

La Thorpe Brass (Tarragona, 1995-2005) fue otra banda polifacética en cuanto a su planteamiento estilístico, donde el ska es tan solo uno más entre otros géneros. Su inicial propuesta fundamentada en los ritmos jamaicanos derivó con el tiempo hacia un estilo centrado en el *latin soul*. El ejemplo analizado, «Ji jaga», es en cambio deudor de otro tipo de influencias. Su planteamiento incita a recordar el tipo de canciones populares dedicadas al comentario social en algunos géneros caribeños de mediados del siglo XX, entre ellos el mento jamaicano. En ellas era común la combinación de una melodía ligera y desenfadada con un texto controvertido de actualidad (alusivo en este caso a la dilatada estancia en prisión del activista político Geronimo «Ji Jaga» Pratt), así como el tipo de pronunciación y entonación despreocupada de la voz emulado aquí por Pele Viader, cantante del grupo.

En otros aspectos, no obstante, «Ji Jaga» presenta rasgos idénticos a los que ya hemos detectado en anteriores ejemplos. La estructura se organiza en secciones cantadas que se alternan con un tema instrumental llevado por los vientos. La armonía es claramente tonal (empleo tradicional de los acordes G-C-D: I-IV-V de Sol M). La acentuación en fracciones débiles típica del ska está presente en la guitarra, el charles, y ocasionalmente los vientos, así como en el órgano, que ejecuta el patrón típico del early reggae. Los golpes de bombo/caja, por su parte, se concentran en los tiempos pares. Destaca la participación de unos bongos que contribuyen a reforzar la sonoridad caribeña del conjunto.



La Thorpe Brass: «Ji jaga» (*All things move*, 2001)

intro / intro (ska) / AB / enlace / ABC / enlace (da capo) / BABC / coda

intro: G|G|D|G (x2)
 A, intro (ska): G|G|C D|G (x2)
 B: D|G|D|G (x2)
 C: C|C⁷|G|G⁷|C|C⁷|A|D
 coda: G|G|G|G|g|G|G|G

♩ = 144

Entre las tendencias de inspiración jamaicana deudoras de la vinculación histórica del ska con la música afroamericana de mediados de siglo, han adquirido cierta presencia las fusiones de esta música con estilos pertenecientes a la familia del jazz. Es común en el repertorio de muchas bandas el empleo de recursos propios del jazz, tales como la inclusión de armonías complejas o los pasajes de improvisación instrumental. Por otro lado, algunas bandas han fundamentado su planteamiento estilístico en la fusión de ska con jazz, entre ellas la Amusic Skazz Band (Vic, 1996-2001) y los Skaks (Valencia, 1997-hoy). Es común en este contexto el empleo de etiquetas como «Ska-jazz» o incluso «Jamaican-jazz». Una de las influencias más tempranas y centrales de este género en la escena internacional ha sido la New York Ska-Jazz Ensemble, formada en 1994.

Los orígenes de este estilo en la escena española han de buscarse en sus pioneros Amusic Skazz Band, que abordaron esta idea cuando todavía no había arraigado a nivel estatal. Tal como apuntó uno de sus miembros en 1997: «Supongo que tocar Ska Revival o Two Tone es lo normal, pero tocar Ska Jazz es una elección. [...] Sabemos que es un estilo elitista»⁴³³. Al año siguiente declaraban que «El futuro que hay con una banda que fusiona Ska con jazz es más limitado que una banda que practique Ska moderno, quizás porque no entra tanto a la gente»⁴³⁴. Son también sugerentes las palabras de un redactor de *Don Drummond's Spirit* que, al abordar la reseña de Skaks, lamentaba todavía en 1999 la escasa atención que aún se daba a este género a pesar de su alto potencial:

[El ska jazz] es un género poco explorado en nuestro país en contraste con la calidad y elegancia que desprende y es totalmente necesario —pese a ser algo arriesgado

⁴³³ DC nº 3, 1997, p. 36.

⁴³⁴ NN nº 2, 1998, p. 13.

comercialmente— para la evolución de nuestra escena hacia terrenos más auténticos u originales, sin caer por ello en términos elitistas o puristas⁴³⁵.

En años sucesivos, la fusión de ska y jazz ha ido adquiriendo presencia en la escena estatal hasta convertirse en una propuesta común, con representantes como Fenicians, Shanty Town y The Gramophone Allstars en Barcelona, La Wassah Band en Tarragona, Contratempo en Castellón, o Alamedadosoulna y No Reply en Madrid.

La consideración de un género construido a partir del ska y el jazz plantea importantes cuestiones en torno a la conformación de un grupo, la experiencia musical de sus componentes o la configuración sonora de su estilo. En una conversación con un componente de Skaks, el redactor de *Street Music* resumió algunas de ellas en el siguiente fragmento:

[...] estamos acostumbrados a que los grupos tanto de punk como de ska se formen a partir de un grupo de amigos que se juntan para hacer música, pero el caso de Skaks parece distinto. Kodi aclara que el grupo lo integran músicos de jazz que él conoce de talleres y de tocar con su propio cuarteto de jazz y a la cantante la conoció en una orquesta en la que él trabajaba. Podemos comprobar que son gente que viene de mundos ajenos al ska. A Kodi les costó convencerles de que si a Magda lo que le gusta es el soul y el jazz, la voz la podrían acoplar a un ritmo de ska. A los músicos de jazz, los convenció de que podían expresarse igual con sus instrumentos, pero con un nuevo ritmo. «Para mí somos un grupo de jazz, sólo que en vez de tocar a ritmo de swing lo hacemos a ritmo de ska. Creo que podemos entrar perfectamente en un cartel de un festival de jazz». Estamos de acuerdo en que están surgiendo muchos grupos de ska tradicional y ska-jazz. Le pregunto qué diferencias hay entre Skatalites y un grupo de ska-jazz, «bueno, yo creo que Skatalites no es un grupo de ska-jazz. Para mí el ska-jazz que se hace ahora tiene unas características muy cercanas al jazz clásico»⁴³⁶.

Respecto a esta última afirmación, nótese que la etiqueta de «ska-jazz» puede aludir a un estilo generado a partir de la propuesta de los clásicos de ska jamaicano (cuyos músicos procedían, recordemos, de orquestas de jazz y rhythm and blues), pero también a una adaptación del ritmo ska en contextos de jazz sin vinculación alguna con la historia de la música popular jamaicana. Es necesario recordar, una vez más, la doble noción de «ska» como género y como recurso sonoro integrado en otros géneros.

«Jazzing you» es un ejemplo de ska-jazz grabado por la Amusic Skazz Band en 2001. Es una canción que destaca por su estructura sólida y su atractivo planteamiento armónico, construidos sobre un dinámico ritmo de swing. En esta ocasión las partes instrumentales cobran una mayor dimensión que las acostumbradas secciones de enlace entre partes cantadas: la introducción (de casi un minuto de duración), la coda y un episodio central aportan un elaborado marco a dos estrofas cantadas de idéntica estructura. Justo antes de la primera, la música sorprende con una súbita parada del ritmo, que a continuación se retoma sin interrupción hasta el final. La armonía empleada remite a una tonalidad de Mi M (acordes E-A-B: I-IV-V grados, y también f#: II grado), pero las secciones extremas emprenden una progresión armónica que conduce a Si M,

⁴³⁵ DD n° 1, 1999, p. 45.

⁴³⁶ SM n° 4, 1999, p. 3.

tonalidad en que finaliza la pieza. Este diseño formal y armónico, unido al empleo de acordes de 7ª y de 5ª disminuída, se ha de atribuir a la influencia jazzística, pues no es común en otros tipos de ska.

El esquema del acompañamiento indica una acentuación de las corcheas débiles por la guitarra y el piano, coloreada en las secciones A por ataques incisivos en una de estas corcheas por parte de los metales (una amplia sección formada por dos trompetas, trombón, saxo tenor y saxo alto) y la flauta. La figuración del bajo es variable, predominando esquemas de negra-corchea y negra con puntillo, lo que enfatiza el efecto del swing. La batería, también cambiante, concentra sus golpes en los tiempos 2º y 4º, con una ligera sugerencia del upbeat por medio del charles abierto.

Amusic Skazz Band: «Jazzing you» (<i>Jazzing you!</i> , 2001)	
intro / AABBA / episodio instr. / AABBA / coda	
<p>intro, coda: f# B E f# B E f# B E A B f# B E f# B E f# B E B^{5dis} B^{5dis} f# f# G G c#7 F# B G# c#7 F# [f#7] (en intro) / B (en coda)</p> <p>A: E A E B E A E B E B: A E f#7 E^{7maj} A E A B⁷ episodio: A A E E A A B B (x2) [B B]</p>	<p>♩ = 152</p>

A medida que avanza la década de los 2000, se puede observar una progresiva consolidación de las fusiones que hemos ido explorando, hasta llegar un punto en que podemos hablar de un estilo de ska más autónomo, cuya caracterización escapa a la mera suma de influencias de distintos géneros, o a etiquetas tan nítidas como «ska jazz» o «ska clásico». Un ejemplo de esta madurez estilística se encuentra en Dr. Calypso. El siguiente ejemplo analizado, «Se'ns pixen», pertenece a su último trabajo discográfico, editado más de quince años después de la formación del grupo.

41

En esta ocasión existe un protagonismo compartido entre las voces (que desarrollan un texto con contenido social, una denuncia de las falsas promesas de los políticos) y las partes instrumentales, que relevan a los cantantes con frecuencia regular mediante el tema recurrente llevado por los metales, y con la adición de un solo de saxo. La tonalidad no se encuentra asentada, pues el esquema recurrente (B^b-c-g) aporta tan sólo una sugerencia de Sol m, sin presencia de una dominante. Aun así, se trata de una

propuesta armónica estable, alejada de la sensación de tonalidad diluída que se genera con la fluctuación constante de dos acordes, como se ha visto en otros ejemplos.

En cuanto al ritmo, de nuevo se emplea una figuración de swing en que la guitarra y el piano acentúan sistemáticamente la corchea débil de cada tiempo. El bajo se mueve con figuración cambiante, siguiendo patrones rítmicos de negra-corchea o negra con puntillo. La batería alterna entre bombo y caja, y el primero comparte con el charles un patrón recurrente de negra-corchea. Se ha incorporado una síncopa ocasional entre la última corchea de un compás y la primera del siguiente.

Nótese que muchos de estos elementos han aparecido ya en anteriores ejemplos: el empleo de células armónicas recurrentes, un tratamiento tonal inusual, el ritmo en swing, pero también la batería propia del rock y el texto de carácter reivindicativo. «Se'ns pixen» escapa de un encasillamiento claro en los modelos estilísticos que hemos identificado con anterioridad: toma ciertos rasgos de cada uno y los integra en una propuesta sonora coherente que refleja la madurez del grupo.

Dr. Calypso: «Se'ns pixen» (Mr. Happiness, 2003)	
intro / A / enlace / ABC / enl. / ABC / enl. / solo / CD / coda	
<p>A, enlaces: B^b c g g (x2)</p> <p>intro, coda: B^b c g g (x4)</p> <p>B: B^b c B^b c B^b c g g</p> <p>C: d d c c (x3) F F F</p>	<p>♩ = 158</p>

Como últimos ejemplos de este apartado he escogido dos piezas instrumentales que manifiestan uno de los rasgos más exclusivos del estilo clásico jamaicano: la creación de un ambiente sonoro continuo conseguido por medio de una armonía estática. Téngase en cuenta que, en este caso, hablamos de un recurso que ha sido adaptado a un contexto estilístico distinto al original, en contraste con los acercamientos de tipo purista donde éste y otros rasgos se adoptan en conjunto de forma literal.

El primero de estos ejemplos es de los Starlites (1996-hoy), principal banda riojana constituida por ex componentes de Banana Boats y que comenzaron su carrera haciendo rock steady, pero en su último álbum *Roads of love* dejan permear otras tendencias en su base sonora de inspiración jamaicana. «Bikiny Groovy» es el instrumental que funciona como introducción de dicho álbum. Se compone de dos partes claramente diferenciadas en sonido. La primera se caracteriza por la parquedad con que van participando los instrumentos: un bajo prominente y una guitarra repiten un sencillo esquema de tres notas con cierta contundencia propia del funky, acompañados por un discreto charles; el conjunto adquiere una nueva consistencia con la aparición de la



sección de metales, que junto al órgano remiten a un estilo de soul. La segunda parte presenta una sonoridad muy diferente mediante la incorporación de un ritmo de ska. Nótese la fluidez con que ambas secciones se unen, conservando sin interrupción la célula melódica principal (por el bajo y los metales) al tiempo que comienza de forma repentina la acentuación del upbeat (por la guitarra y el órgano).

Armónicamente no se puede identificar más que un acorde mantenido durante toda la pieza (La m), tanto en las repeticiones del motivo principal como durante el solo de órgano. Se ha de pensar que los cambios de textura aportan variedad suficiente en una pieza donde se ha buscado establecer un ambiente sonoro concreto, sin necesidad de recurrir a una estructura dominada por las tensiones y distensiones propias de un contexto tonal.

Starlites: «Bikini groovy» (Roads of love, 2004)	
preámbulo / intro soul / AAAA (soul) / AA (ska) / solo / AAAA	
A: : a :	♩ = 105
	<p style="text-align: center;">(corresponde a la sección de ska)</p>

43

«115», de los Skaks, es un ejemplo donde podemos percibir una estaticidad armónica menos evidente. Las secciones que se podrían considerar principales son dos temas (A y B), que presentan cierta movilidad en el aspecto armónico. Sin embargo, se ha conseguido establecer un ambiente sonoro continuo mediante la insistencia del acorde de Mi menor, que aparece en la introducción, el tema A, una serie de enlaces insertados periódicamente durante la primera mitad de la canción, y la extensa sección central de improvisación. El efecto conseguido es el de un discurso perpetuo que podría prolongarse indefinidamente, análogo a las estructuras sin principio ni fin que O’Gorman describiera como características de la música jamaicana⁴³⁷. Por otro lado, el empleo de este recurso no remite a una imitación total del modelo jamaicano, pues se ha combinado con elementos ajenos a él, como la incorporación de movimientos armónicos tradicionales (por ejemplo la semicadencia con que termina la sección B, o la

⁴³⁷ Véase apartado 4.1.a.

firme caída en tónica del final de la pieza), que eventualmente rompa con la idea descrita, o la elección de una guitarra y una armónica para las secciones improvisadas.

Skaks: «115» (<i>She's so divine</i> , 2010)	
intro / enlace / A / enl. / A / enl. / B / enl. / solos / AAB / coda	
intro: e D e (x3) e D G A: e e C B (x2) B: C C D D (x3) C C B B ⁷ enlaces, solo: : e : coda: e D e (x4)	♩ = 140

El examen del repertorio de aquellas bandas que se inspiran en la música jamaicana sin perseguir una representación fiel del estilo clásico ha revelado una serie de características, sintetizadas a continuación (compárense con las del apartado anterior):

- Las estructuras tienden a la homogeneidad sonora, con preferencia por la creación de atmósferas estables sin cambios de ritmo o estilo.
- Aunque predominan los esquemas armónicos usuales, se explota la posibilidad de incluir armonías complejas (a veces por influencia del jazz), tonalidades poco claras, o patrones acordales típicos de la música jamaicana (ej. la alternancia de acordes a un tono de distancia).
- Los tempos son siempre moderados, oscilando por lo general entre 130-150 p.p.m., y pudiendo ralentizarse en casos concretos, como aquellos en que se emplea un acompañamiento propio del rock steady.
- Hay cierta prominencia de lo instrumental, si bien su protagonismo está repartido con la participación vocal. La importancia de la voz suele estar sujeta a la musicalidad y no tanto al texto, aunque no falta la letra ocasional de contenido profundo. El inglés es el idioma preponderante pero no exclusivo.
- La instrumentación tiende a ser numerosa, y cualquiera de los instrumentos de la formación puede llegar a tener una parte de protagonismo. A los instrumentos acostumbrados (guitarra, bajo, batería, metales, teclados) se pueden añadir otros propios del jazz, los ritmos latinos u otros géneros, como una armónica, una flauta o instrumentos de percusión caribeña.
- El ritmo de ska aparece en corcheas iguales o en swing, con una frecuencia similar. La acentuación de la corchea débil se lleva a cabo con la guitarra y el teclado, y de forma ocasional con otros instrumentos como el charles y los metales. Los esquemas rítmicos son variables, pudiendo emplear patrones propios del early reggae o del jazz.

- La batería concentra sus ataques en los tiempos 2º y 4º, sin la alternancia de bombo y caja ni la acentuación de ésta propias del acompañamiento típico del rock.
- El bajo no se acoge a un esquema rítmico determinado, y a menudo se mueve con una figuración libre o irregular. Su participación puede ser capital para el establecimiento de ciertos ambientes sonoros, como en los ejemplos próximos al rock steady o al soul.

d) *Retorno íntegro a la música jamaicana y los años sesenta*

Lo que intentamos hacer es ska tradicional [...]. Contrariamente a lo que mucha gente piensa del ska, se trata de una música más emparentada con el jazz, el soul y el r&b que con el punk o la pachanga. En nuestro disco y en nuestras canciones intentamos reflejar ese estilo lo más fielmente posible. Esa cabezonería hace que siempre carguemos con un órgano Farfisa del año de la pera que pesa 150 kilos en lugar de llevar un teclado Midi, o que hayamos querido grabar el disco tocando todos a la vez y colocando cada instrumento en un canal del stereo, como se hacía antiguamente. Somos un poco maniáticos en ese aspecto, pero se nota realmente la diferencia entre, por ejemplo, un teclado analógico y uno digital⁴³⁸.

A partir de la idea de tomar la música jamaicana como referencia estilística central para la elaboración de un ska más «auténtico» o «genuino», ha tomado forma la tendencia, por parte de algunos artistas, de imitar lo más fielmente posible el estilo clásico. Esta suerte de «neoclasicismo skatalítico» ha arraigado en España durante la última década (primera del siglo XXI), aunque algunos de los ejemplos comentados con anterioridad podrían considerarse antecedentes, como el caso de Potato. Sin embargo, la música de una banda como Potato no está exenta de elementos alejados de un planteamiento purista, como revela por ejemplo su empleo sistemático del castellano.

Las bandas que se acogen a esta tendencia desenvuelven su estilo de forma parecida a las que hemos visto en el anterior apartado, pero llevando a sus máximas consecuencias la asimilación de elementos propios del ska de los años sesenta. Entre ellos no solo hay que contemplar la utilización de rasgos compositivos e interpretativos, sino también la selección de repertorio a versionar, la elección del idioma y de la temática de los textos, la imagen del grupo (vestuario, diseño gráfico de carteles y libretos) y su propia filosofía o discurso relativo a la música que desarrollan.

Los ejemplos analizados durante este apartado se listan a continuación:

Banana Boats (La Rioja, 1989-93)	«Fuente de agua» (1993)
Mr. Fly Ska Band (Igualada, Barcelona; 1997-2004)	«Mama says» (2002)
Peeping Toms (Madrid, 2001-05)	«The whistle» (2004)
The Kinky CooCoo's (Barcelona, 2000-hoy)	«Going to the ball» (2006)
Soweto (Barcelona, 1998-hoy)	«Everybody ska» (2008)
The Pepper Pots (Gerona, 2002-hoy)	«Take a chance» (2009)
Soweto	«Sick and tired» (2011)

⁴³⁸ Entrevista a Superagente 86 en Pérez: «Da-bu-ten skatalítico», 2004.

Un ejemplo temprano de inspiración jamaicana como fundamento de la banda se encuentra en los Banana Boats (La Rioja, 1989-93). Aunque su trayectoria es breve y su discografía se reduce a un solo álbum (sencillos aparte), algunos de sus miembros formarían parte de los célebres Starlites pocos años más tarde. Su música refleja el sonido clásico de la música jamaicana, aunque sin perseguir todavía una imitación extrema. Un ingrediente importante en la caracterización de su música fue la presencia del cantante nicaragüense Byron Downs entre sus filas, pues aportaba la imagen y forma de cantar propias del vocalista caribeño de los años sesenta, incluyendo un empleo del inglés como lengua materna (aunque combinado con el castellano en las canciones del grupo) y prácticas de *toasting*⁴³⁹.

44

El ejemplo analizado, «Fuente de agua», presenta todos los elementos propios de un rock steady clásico. Sobre un texto poético alusivo a Jah, se desenvuelve un esquema armónico fundamentado en la continua oscilación de dos acordes a distancia de 4ª (C-G), tan solo modificada levemente durante las secciones de enlace y coda (adición de F; en conjunto sensación de Do M con los grados I, V y IV). El bajo aporta un *ostinato* típico de las interpretaciones jamaicanas de la segunda mitad de los sesenta (Figura T). La centralidad de estos elementos provoca que la voz se integre en el transcurso de la música imitando la citada melodía (sección A), como si se tratase de nadar con la corriente para no alterar el flujo sonoro. En consecuencia, la estructura global de la canción, aunque a todas luces meditada, adopta un aspecto de progresiva improvisación.

El ritmo de ska es llevado una vez más por la guitarra, y también por los metales en las secciones A, mientras el charles aporta un esquema rítmico contrastante. El bombo alterna con la caja en los enlaces instrumentales, pero ambos suenan a la vez en los tiempos pares durante las estrofas.

Banana Boats: «Fuente de agua» (<i>No tengo bandera</i> , 1993)	
intro / enlace / A / enl. / A / coda sección / intro solo / solo / BA / coda	
intro, A, solo, B: : C G : enlaces, codas: C G C F C (G) C G (x2)	<p style="text-align: center;">(corresponde a la sección A)</p>

⁴³⁹ Dos ejemplos de ello son los temas «Good Level» y «Love & Hate», en VV. AA.: *Latin Ska Fever*, 1991.



Figura T — Bajo ostinato en «Fuente de agua», de banana Boats

Mr. Fly Ska Band (Igalada, Barcelona; 1997-2004) es una banda que declaró seguir «un estilo tradicional combinado con ritmos latinos y elementos del jazz»⁴⁴⁰. Su identificación con un estilo jamaicano genuino se refleja en la portada de su álbum *Musical Store Room* a través de un sello que reza «Mr. Fly Ska Band —Authentic Jamaican». Uno de sus ejemplos de ska clásico es «Mama says», con texto en inglés dedicado a la sabiduría maternal. En esta ocasión, el tema recurrente que aporta unidad a la canción no es una melodía llevada por los metales sino una suerte de estribillo vocal (sección A), que se intercala con secciones de distinta armonía (B y la sección de solo C). La estructura está por tanto fragmentada por esquemas armónicos muy definidos, de tonalidad clara, y que además contrastan en modo (sección A en La M, y secciones B y C en La m). El ritmo de ska se encuentra marcado de forma estable por la guitarra, el piano y los metales. El bajo marcha en negras pero durante la sección A efectúa un silencio en la mitad de cada compás, provocando un notable efecto de interrupción. La participación de la batería es similar a la que hemos observado en otros ejemplos de inspiración clásica.

45

Mr. Fly Ska Band: «Mama says» (<i>Musical Store Room</i> , 2002)	
intro / ABABA / solo (AAC) / AA / coda	
intro: : a : A, solo (A): A D A A E ⁷ A DA A E ⁷ A B: a a d a a a E a d a E a d a d E E solo (C): d g a a (x3) d g E E coda: D A E ⁷ A (x4)	♩ = 139
(corresponde a la sección A)	

Los Peeping Toms (Madrid, 2001-05), formación integrada por músicos experimentados en bandas como Malarians y Skarlatines, ganaron rápido aprecio en la escena por su cuidado planteamiento estilístico y la calidad de sus interpretaciones. Su inspiración en el ska clásico se materializa en una apropiación de elementos de la

⁴⁴⁰ L n° 4, 2001, p. 13.

cultura musical jamaicana de los años 60, sin prestar una atención excesiva a la imitación fiel de su sonido característico:

Nosotros hacemos música negra de baile, al estilo jamaicano. Nuestro modelo no es imitar a los clásicos jamaicanos sino juntar los elementos que ellos juntaban. [...] Lo que copiamos es el proceso de fabricación, no el modelo. Para grabar esto tenemos que recoger las mismas influencias y plasmarlas⁴⁴¹.

Las grabaciones de Peeping Toms revelan una aplicación de la base sonora jamaicana a un rango de estilos propio de las tradiciones de baile americanas de los años 50-60, empleando el inglés como único idioma, aunque sin limitarse a la cultura anglosajona, como demuestran sus versiones instrumentales de temas como «Orfeo negro» y «Girl from Ipanema»⁴⁴². En cualquier caso, la fidelidad a la música jamaicana permanece como referencia principal, tal como se expresa en la carátula de su *Maximum Rhythm and Reggae* donde, junto a un paquete de cigarrillos que luce como marca el nombre de la banda, se lee: «Puro, auténtico, limpio. Sin aditivo artificial alguno que disimule el verdadero sabor jamaicano».

46

«The whistle» está compuesto a imagen y semejanza de las primeras grabaciones de ska, concretamente las de rhythm and blues de factura jamaicana de finales de los años cincuenta. Los rasgos que remiten a tan específico repertorio son el ritmo de swing (en un tempo más moderado que los ejemplos de jazz-swing revisados en el apartado anterior); los esquemas armónicos tipo blues de 16 compases (con una sucesión de grados I-V-I-IV-I-V-I); y el empleo de una estructura sencilla, compuesta por la repetición literal de un único tema complementada por un solo. Es también característico el patrón llevado por el bajo, extraído de los modelos de r&b norteamericano de la época (Figura U). Se han cuidado asimismo otros detalles, como el tipo de pronunciación vocal o la inclusión de palmas en el acompañamiento rítmico, que refuerzan la sensación de estar escuchando una grabación jamaicana de mediados de siglo.



Figura U — Movimiento del bajo en «The Whistle» por Peeping Toms

⁴⁴¹ Jaime Girgado citado en Durán: «The Peeping Toms», 2004.

⁴⁴² Conocidos estándares de la música popular brasileña. En los álbumes *The Peeping Toms*, 2001, y *Maximum Rhythm and Reggae*, 2004, respectivamente.

Peeping Toms: «The whistle» (<i>Maximum Rhythm & Reggae</i> , 2004)	
intro / A / A / solo / A / coda	
<p>A, solo: B^b B^b B^b B^b B^b B^b F F </p> <p>B^b B^b7 E^b e^b B^b F B^b B^b</p> <p>coda: B^b F B^b B^b B^b F E^b B^b</p>	<p>♩ = 132</p>

The Kinky CoCo's (Barcelona, 2000-hoy) es otra banda de éxito que fundamenta su repertorio en la música jamaicana de los sesenta. Varias entrevistas a sus miembros⁴⁴³ aportan importantes datos sobre su planteamiento estilístico: comenzaron versionando clásicos jamaicanos (de hecho su primer álbum, *Co Tonga Tonga*, se compone casi íntegramente de versiones) para familiarizarse con el estilo antes de abordar creaciones propias, y tras comenzar tocando principalmente ska ampliaron más tarde su repertorio al rock steady y al reggae. Es significativo el número de músicos en la formación, que oscila entre diez y catorce (una implicación cada vez más fuerte con la idea de orquesta), así como los comentarios sobre la voz de su inicial cantante y compositor, Héctor «Lord Kaya», sujeto de comparaciones con la de distintos cantantes jamaicanos de los sesenta. El estilo jamaicano es nuevamente la referencia central aunque no exclusiva, y el inglés la única lengua utilizada.

En «Going to the ball» se utiliza nuevamente un planteamiento propio del ska clásico sin llegar a una imitación literal. La canción se compone de dos exposiciones de una frase extensa (ABC), en cuya repetición se ha sustituido la participación vocal por solos instrumentales. Presenta una tonalidad clara (Si^b M) aunque el patrón armónico que predomina es bastante inusual: la alternancia entre los grados I y VI (B^b-g). Una guitarra, un piano y los metales acentúan las fracciones débiles mientras la batería acentúa los tiempos pares. El bajo andante en negras completa el esquema ya acostumbrado. Una célula recurrente adicional, llevada por la segunda guitarra, remite al tipo de variación del ritmo básico que ya hemos detectado con anterioridad (Figura V).



⁴⁴³ AB n° 5, 2001, p. 32-34. TT n° 4, 2004, p. 19-20. L n° 7, 2004, p. 12-15. L n° 9, 2009, p. 3-4.

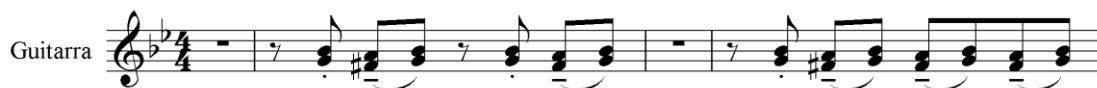


Figura V — Patrón de la 2ª guitarra en «Going to the ball» de The Kinky Coocoo's

The Kinky Coocoo's: «Going to the ball» (Montjuïc Boneyard, 2006)	
intro / A / B / C / solo / B / C / enlace / coda	
<p>intro, enlace: B^b E^b F B^b E^b F (x2)</p> <p>A, solo: B^b g B^b g B^b g c F B^b g B^b g B^b g c F B^b B^{b7}</p> <p>B: E^b E^b B^b B^b F F F F</p> <p>C: B^b g B^b g B^b g c F</p> <p>coda: B^b g E^b F B^b g E^b F B^b E^b F E^b F E^b F E^b F B^b</p>	<p>♩ = 120</p>

Soweto (Barcelona, 1998-hoy) constituye un ejemplo de imitación 100% purista del sonido jamaicano de los años sesenta. Las palabras de Guillamón al comentar su álbum *South West Town* expresan de forma elocuente el mérito de estos barceloneses al ser capaces de captar con todo detalle la esencia estilística jamaicana en composiciones de nueva creación:

No han nacido en Kingston, no han estudiado en la Alpha Boys School, no han pisado los estudios Federal, ni han actuado nunca en el Ward Theatre, pero la sangre que circula por sus venas rezuma ackee & saltfish; en sus neuronas retumban los tambores de las Wareika Hills; sus pulmones inspiran aire de las Blue Mountains y en sus oídos fluyen los sonidos de la Jamaica de los 60's.

Cuando escuchas los temas de éste su último álbum, notas la pasión de Soweto por el ska jamaicano. Intuyes su devoción por el estilo en los detalles que incluyen en cada tema, desde los instrumentos principales, hasta las aportaciones más escondidas, que nos transportan al sonido purista, tradicional y jazzístico de los clásicos de Coxsone, Reid, Buster, Kong, Chin o Yap.

South West Town es un trabajo en el que prevalece el sonido original sin la necesidad de recurrir a las versiones. Composiciones propias que bien se podían haber escrito en una yard del Trenchtown de la primera mitad de los sesentas [...] ⁴⁴⁴.

⁴⁴⁴ Guillamón: «South West Town», [s/f].



«Everybody ska» podría haber pasado como una de las canciones publicadas en torno a 1964 con intención de promover la moda del ska dentro y fuera de Jamaica, y entre las que destacó la ya comentada «Jamaica ska». Elementos que delatan su inclusión dentro de este tipo de canciones son su melodía de carácter simpático y un texto naif de reclamo al baile del ska:

<i>Whether you're tall, whether you're short,</i>	Seas alto o seas bajo
<i>You can dance the ska;</i>	Puedes bailar el ska;
<i>Whether you're thin, whether you're fat,</i>	Seas delgado o seas gordo
<i>You can dance the ska.</i>	Puedes bailar el ska.
<i>It's true, my friend, so easy to dance;</i>	Es cierto, amigo mío, tan fácil de bailar;
<i>You just follow me and dance the ska.</i>	Simplemente sígueme y baila el ska.
[...]	[...]

Estructuralmente consta de una única frase de 16 compases, con armonía de *blues* (I-V-I-IV-I-V-I), repetida cuatro veces, siendo la tercera de ellas un solo instrumental; se trata de un esquema idéntico al observado en «The whistle» por los Peeping Toms. La textura rítmica es algo más compleja que en anteriores ejemplos, aunque algunos elementos se conservan: una guitarra y un piano ejecutan la acentuación en corcheas débiles, apoyados por un patrón aproximado en el charles, mientras el bajo realiza arpeggios ascendentes en negras, y la caja marca los tiempos pares. Pero en esta ocasión el bombo golpea en los tres primeros tiempos de cada compás, dejando que en el último se oiga un punteo con glissando descendente por una guitarra adicional; y los metales, por su parte, realizan una célula rítmica distinta a la de marcación del upbeat. Estamos ante una construcción muy meditada que ratifica el detallismo atribuido por Guillamón a Soweto en la cita de más arriba.

Soweto: «Everybody ska» (<i>You give me fever</i> , 2008)	
intro / A / A / solo / A / coda	
intro: C G C C (x2) A, solo: C C G G G G C C C C F F7 C G C C coda: C G C C C G C C ⁹	<div style="text-align: center;">♩ = 128</div>

Entre los acercamientos de tipo purista al ska de los sesenta se puede detectar otro tipo de propuestas que no se concentran por entero en el estilo jamaicano, sino que lo integran en una recreación igualmente fiel de algún otro género de la misma época. Un ejemplo de ello lo tenemos en los Psico Rude Boys del Espacio Exterior (1999-hoy), más tarde rebautizados como Granadians. Aunque no he analizado ejemplos de esta banda debido a que no dedican su estilo al ska sino al rock steady y el early reggae, el caso de los Granadians merece ser tenido en cuenta aquí porque ejemplifica un curioso tipo de aproximación a la música jamaicana desde una recreación de la cultura española de los años sesenta. Combinan la estética ye-yé de los años centrales de esta década con el early reggae aparecido ya a finales de la misma, una unión que nunca se llegó a dar en la historia de esta música y sin embargo se ha realizado de forma coherente. El resultado es un universo estilístico inventado (una especie de «podría haber sido así») que funde componentes de la cultura musical jamaicana y española de un período muy concreto. Al igual que el resto de bandas comentadas en este apartado, los Granadians toman como referente principal la música popular jamaicana, aunque con un matiz ligeramente distinto:

[...] preferimos pensar que no hacemos «música Jamaíquina», pues ni somos de esa nacionalidad, ni hemos estado nunca allí, el Rocksteady y el Reggae son una de nuestras principales influencias, pero nuestra música es «made in Spain».

[...] muchísimos temas de Reggae que nos encantan fueron grabados en Inglaterra por músicos Ingleses en los años 69, 70, 71... También en otras partes del mundo como México, Argentina o España hubo en la época intentos de rocksteady y reggae bastante interesantes. Creo que estamos más cerca de esas bandas hispanas o inglesas que adaptaban estos ritmos que de la propia Jamaica⁴⁴⁵.

La recuperación de la cultura española sesentera por parte de Granadians y otras bandas de inspiración jamaicana se ha llevado a cabo en distintos frentes. Uno de los más significativos ha sido el terreno visual, como se puede comprobar en la estética de grupos como Peeping Toms, Superagente 86, The Pepper Pots o los mismos Granadians; se manifiesta en videoclips, carátulas de discos y también en el planteamiento visual de sus conciertos.

Otra característica de especial relevancia por parte de este tipo de bandas ha sido el empleo del formato de vinilo *extended play* de cuatro canciones, que en la España de los sesenta constituía el principal soporte utilizado en música popular, para trabajos como *Nº 2 en Inglaterra* y *Feliz Navidad con los Granadians*, por los Psico Rude Boys/Granadians, o *The Mean Machine* por The Kinky Coocoo's. La elección del formato de vinilo (no solo EPs sino también *long plays*) ha resultado decisiva en la industria especializada en este tipo de repertorio, tal como Toni Face, dueño del sello Liquidator, explicaba en fecha reciente:

A finales del 2008, Liquidator Music sigue editando música en vinilo, en un momento en el que incluso muchos sellos que apostaban por este formato se están pasando a las

⁴⁴⁵ Sánchez Gárate: «The Granadians: De otra galaxia», 2004.

referencias digitales. ¿Cómo explicas eso? ¿Es una exigencia tuya, de los artistas que editas, de los seguidores del sello?

De los seguidores de Liquidator Music. Un sello como Liquidator Music, tan especializado, vende más música en vinilo que en CD, la venta del CD ha ido cayendo en picado en los últimos años pero la del vinilo no sólo se ha mantenido en los últimos 10 años sino que ahora está creciendo. [...] el CD y todos los formatos que han venido después son cada vez peores y se ha desplazado la calidad de la música en detrimento de las imposiciones de las grandes corporaciones. Por suerte todavía hay gente interesada en comprar y coleccionar discos que no se deja engañar, siguen comprando discos, mientras ese público siga nosotros podremos seguir aquí publicando discos⁴⁴⁶.



Las bandas que toman como inspiración los años sesenta abandonan la iconografía del rude boy y el ajedrezado de la 2Tone, en favor de una estética retro inspirada en la época ye-yé

Un caso distinto de reinención de un género de los sesenta según los patrones contemporáneos de la música jamaicana se encuentra en The Pepper Pots (Gerona, 2002-hoy), que tras dedicar sus primeros pasos a los géneros jamaicanos dirigieron sus miradas hacia el soul y en ocasiones combinan ambas esferas, siempre dentro de una estética sonora y visual fieles a la de la primera época del ska. La evolución experimentada por estos once músicos partió desde el propósito de «formar una banda de ska, reggae y soul más fiel al estilo clásico de los 60's»⁴⁴⁷, desembocando poco después en «el grupo que mejor está llevando en la actualidad el estandarte del soul de alma pop que la Motown alumbró en los sesenta»⁴⁴⁸.

«Take a chance» pertenece ya a la fase soul del grupo, y es uno de los temas en que se recupera el planteamiento rítmico jamaicano sin alterar la estética soul *retro* de su propuesta. En este caso la relación entre el proceso imitativo y el innovador adquiere una nueva dimensión: por un lado, se realiza una recreación fidedigna del sonido soul de los sesenta, pero al mismo tiempo la integración del ritmo de ska en dicho sonido es

○

49

⁴⁴⁶ Toni Face citado en Cervera: «Toni Face...», 2009.

⁴⁴⁷ W n° 1, [2004], p. 38.

⁴⁴⁸ Sánchez: «El sonido de la joven América...», 2009.

una iniciativa original, que no se podría encontrar en las grabaciones de la época, pero estilísticamente no se contradice con ellas.

Los rasgos que se han tomado del estilo jamaicano de los sesenta son los siguientes: la acentuación de corcheas débiles por parte del piano; el patrón característico del charles; la oscilación entre dos acordes a un tono de distancia (C[#]-B, sólo en la sección A y el enlace intermedio); y el empleo de un bajo ostinato (Figura W), cuya configuración melódica responde esta vez a lo acostumbrado en el soul, en lugar del rock'n'roll o el r&b.



Figura W — Bajo ostinato en «Take a chance» por The Pepper Pots (sección A)

The Pepper Pots: «Take a chance» (Now!, 2009)	
intro / AB / AB / C / enlace / B / C / coda (fade)	
intro: C [#] c [#] F [#] (x2)	♩ = 128
A, enlace: C [#] B (x4)	
B: g [#] g [#] g [#] C [#]	
C: b ^b B C [#] d [#] F [#] F [#] 7 d [#]	
B C [#] F [#] F [#] 7 d [#] B C [#]	
coda: : F [#] F [#] 7 d [#] B C [#] :	

50

El último análisis de este trabajo corresponde a otra canción de Soweto, «Sick and tired», publicada en fecha muy reciente (2011) y al mismo tiempo deudora en grado extremo de los sonidos del pasado. Es una pieza instrumental con estructura propia del jazz, según la cual se expone un tema al comienzo (AABA) y a continuación se suceden diversos solos improvisados (de saxo, trompeta y guitarra) sobre el mismo esquema armónico, para finalizar con una recapitulación incompleta del tema (BAA) y una coda sin terminación (el sonido se apaga en un *fade out*). La armonía es casi estática, insistiendo sobre el acorde de Fa menor, al que se añade de forma puntual una dominante (C⁷), y con una sección B de contraste con mayor movimiento acordal (empleo de b^b-f-c: grados IV, I y dominante menor).

El acompañamiento se compone de la clásica acentuación del upbeat por la guitarra y el piano, y de forma ocasional por los metales. Éstos efectúan una célula rítmica distinta (indicada en el segundo compás del esquema) en las secciones improvisadas. El bombo y la caja marcan los tiempos 2º y 4º mientras el charles ejecuta el patrón

característico de corcheas con síncopa en los tiempos impares. Un *walking bass* en negras completa el conjunto. Se ha dotado de un tinte añejo a la grabación mediante técnicas de registro que requerirían un análisis especializado; en cualquier caso, el oído se encuentra sometido a una poderosa sugestión de estar escuchando una grabación jamaicana extraída directamente de la época clásica del ska.

Soweto: «Sick and tired» (<i>South West Town</i> , 2011)	
intro / AABA / solo 1 (AABA) / solo 2 (AABA) / solo guit. (AABA) / BAA / coda (<i>fade out</i>)	
<p>A: f f f f f C⁷ f f</p> <p>B: b^b b^b f f b^b b^b c c</p>	<p>♩ = 135</p>

Los rasgos que distinguen a los acercamientos más puristas al ska clásico, tal y como ha revelado el análisis, se pueden sintetizar como sigue (compárese con los resúmenes anteriores):

- No hay un modelo fijo de estructura, aunque predomina la repetición de frases largas y suele haber lugar para la improvisación.
- La armonía tiende a la estaticidad, presentando extensas secciones fundamentadas en un solo acorde, y a la sencillez, centrándose en los acordes tradicionales de tónica, dominante y subdominante. En ocasiones se recurre a estructuras armónicas tipo blues.
- Se emplan tempos más bien pausados, entre 120 y 140 p.p.m. en la mayoría de los ejemplos analizados.
- Lo instrumental ostenta cierto protagonismo aunque sin desplazar a lo vocal. Los textos, de temática variable, se cantan de forma prioritaria en inglés.
- Se respeta el tipo de formación instrumental propio de los años sesenta, con la ausencia de aditivos tales como guitarras eléctricas con distorsión o percusiones latinas. Es constante la presencia de nutridas secciones de metales.
- El patrón rítmico del ska aparece por lo general en corcheas iguales, con lugar para el swing en las imitaciones del estilo temprano de r&b jamaicano. La guitarra, el piano y con frecuencia la sección de metales llevan a cabo la acentuación de corcheas en fracción débil.

- El bombo y la caja marcan los tiempos 2º y 4º, y el charles suele ejecutar un ritmo de corcheas con síncopa en los tiempos 1º y 3º.
- El bajo suele responder a un movimiento en negras, y ocasionalmente ejecuta patrones melódicos repetidos a modo de ostinato.





5

ESCENA TRANSNACIONAL

La última parte de este estudio en tres frentes de la escena skatalítica española se ha dedicado a una serie de consideraciones relativas al posicionamiento de la misma en el panorama skatalítico global. Aunque ya se han comentado casos como el jamaicano o el británico en fechas muy concretas, escenas hito de la historia del ska que han servido de referencia central para el resto de países, desde la propagación de esta música a partir de la era 2Tone existe un flujo constante de intercambios e influencias recíprocas entre distintas naciones del mundo. La escena ha dejado de estar constituida por una serie de casos aislados con un referente central, para convertirse en un complejo formado por gran número de escenas locales que evolucionan de forma simultánea y en continua interacción. Este tipo de escena fue denominado «translocal» por Peterson y Bennett:

A menudo, las escenas locales más retraídas que se concentran en un tipo de música concreto están en contacto permanente con escenas locales similares en lugares distantes. Interactúan entre sí a través del intercambio de grabaciones, bandas, fans, y fanzines. Las llamamos escenas translocales porque, sin dejar de ser locales, están además conectadas con grupos de espíritus afines a muchas millas de distancia⁴⁴⁹.

Durante el transcurso de este trabajo se ha empleado la denominación de «escena española» para indicar un enfoque delimitado por la unidad básica de país o nación. Con el propósito de analizar la participación de esta escena con respecto a otras similares en el extranjero he preferido emplear el término «escena transnacional», que conserva el tipo de unidad considerado hasta ahora pero lo integra en el conjunto formado por las distintas escenas skatalíticas estatales repartidas por el Globo. Por otro lado, se ha de notar que la escena española —así como cada una de sus análogas foráneas— se puede considerar en sí misma translocal, al estar constituida por una serie de escenas autonómicas o regionales interconectadas.

La carencia actual de estudios sobre escenas skatalíticas nacionales impide la realización de un análisis sistemático de las relaciones entre España y otros países; éste sería posible mediante una revisión previa de las principales escenas vinculadas con la española, es decir, un trabajo similar al que aquí se ha planteado con el caso de España. Aunque de momento no contamos con ello, es posible desarrollar una serie de reflexiones a partir de la información incluida en las fuentes revisadas con anterioridad,

⁴⁴⁹ «Often the most self-conscious local music scenes that focus on a particular kind of music are in regular contact with similar local scenes in distant places. They interact with each other through the exchange of recordings, bands, fans, and fanzines. These we call translocal scenes because, while they are local, they are also connected with groups of kindred spirits many miles away». Peterson; Bennett: «Introducing Music Scenes», 2004, p. 8-9.

principalmente los fanzines, donde abundan datos relativos a colaboraciones entre músicos españoles y extranjeros, así como algunas revisiones superficiales de escenas locales dentro y fuera de la frontera española. También han servido a este propósito otro tipo de fuentes, en especial la tesis de Robert Walsh, que ya ha aportado numerosas valoraciones relativas al caso estadounidense, y las publicaciones de Analco y Zetina y de Daniel Flores, que han hecho lo propio en relación a las escenas mexicana y argentina, respectivamente⁴⁵⁰. Con esta información he optado por elaborar un capítulo de carácter ensayístico, que permita un manejo fluido de lo que se ha expuesto en páginas anteriores en combinación con estas referencias a la situación transnacional de la escena skatalítica.

Situación interna

Antes de realizar un examen de las relaciones externas de la escena española hemos de precisar con mayor exactitud su situación interna a nivel autonómico, que como ya se ha sugerido en varias ocasiones es notablemente desigual. Hasta ahora hemos tomado como unidad geográfica principal la definida por los límites genéricos del Estado español. A continuación matizaré esta visión panorámica abordando a grandes rasgos las diferencias más importantes entre la escena del ska en diferentes comunidades autónomas.

La escasa participación del ska en la cultura española de los años sesenta sugiere comenzar esta revisión en época posterior, a partir del revival británico y enlazando con la consolidación de la escena española durante los años noventa. En líneas generales se pueden detectar ciertos puntos geográficos focales en el desarrollo de la escena estatal. En su «Historia del ska ibérico»⁴⁵¹, Sebastián Guillén distinguía, en referencia a los años ochenta, varias unidades geográficas: la correspondiente a los grupos del rock radical vasco, los acercamientos al ska desde distintos frentes en el entorno madrileño, y el área barcelonesa representada por Decibelios y Skatalà. A partir de los años noventa, el panorama se torna cada vez más complejo a medida que surgen grupos especializados en muchos puntos del país, aunque Barcelona, y en menor medida Madrid, conservaron hasta cierto punto un estatus de focos principales de la escena. A ello contribuye la especial consideración adquirida por Dr. Calypso y Malarians (representando respectivamente a Barcelona y Madrid) como referencias centrales en la escena española. Aún en 2001, ya disuelto el citado grupo madrileño, Giorgio del portal Boss Sounds calificaba ambas ciudades como «las dos «skapitales» de la península»⁴⁵². En cualquier caso, hablamos de percepciones individuales de las que no se debe olvidar el posible factor de subjetividad.

⁴⁵⁰ Walsh: *Behind the Pale Veil...*, 2002. Analco; Zetina: *Del negro al blanco...*, 2000. Flores: *La manera correcta de gritar...*, 2008.

⁴⁵¹ DD n° 0, 1998.

⁴⁵² D n° 2, 2001, p. 33.

Contamos con algunas valoraciones adicionales relativas a comunidades autónomas concretas, principalmente Cataluña, sede de la escena skatalítica «más potente» del país⁴⁵³. La supremacía de la escena catalana, principalmente la de la provincia barcelonesa, en el desarrollo del ska español, es un hecho del que existe un reconocimiento generalizado. Ya hemos comprobado la situación privilegiada del territorio catalán en cuanto al número de bandas, fanzines, sellos discográficos, actividades temáticas y otras iniciativas que evidencian una escena skatalítica saludable y prolífica. No existe una opinión definitiva sobre cómo se ha llegado a esta situación, aunque las siguientes opiniones de Dr. Calypso y Discípulos de Otilia aportan algunas ideas sobre este hecho:

¿Por qué en Cataluña hay una movida de grupos tan consolidada, que es la envidia del resto del estado?

Siempre ha estado entre Cataluña y Madrid, a esto ayuda el hecho que en las grandes ciudades se fraguan los movimientos juveniles que dan apoyo a esta música. En concreto en Cataluña, ha funcionado el tema las Fiestas de los Pueblos en las que contratan a los grupos, famosos o no y dentro de esta gente hay tendencia a tocar ska como una música agradable tanto para sus seguidores como para los que no⁴⁵⁴.

Barcelona lleva muchos años de tradición de ska, reggae... De hecho, podríamos hablar casi de veinte años, con grupos como Dr.Calypso, Skatalà... Esta tradición ha ido arraigándose y cada vez son más los grupos que han ido practicando este estilo musical. Este poso, sumado a la llegada de grandes músicos de otros países, ha hecho que en Barcelona se crease un caldo de cultivo cultural muy interesante. El final ha llevado a la aparición de muchísimas bandas de gran calidad que practican reggae, ska o una mezcla de ellos [...]⁴⁵⁵.

La posición favorecida del ska en Cataluña no solo ha sido recalcada en relación al resto del Estado sino también con respecto a la escena europea. Eric Herrera, de la Amusic Skazz Band, comentó que en los años noventa el boom del ska en Europa se había notado principalmente en Alemania, Cataluña, y en menor medida en Italia⁴⁵⁶. Un miembro de Lord Kaya and The Kukumakasticks fue más lejos al asegurar que el área catalana «es de las zonas de Europa donde más cosas se mueven, no he tenido oportunidad de estar por Europa, pero por lo que veo y me han dicho, la cantidad de grupos y de fanzines en Catalunya es superior. En la península creo que no está tan bien»⁴⁵⁷. Obsérvese que en estas valoraciones Cataluña funciona como unidad comparativa independiente, dado que la escena skatalítica en esta región no se puede considerar representativa de la situación en el resto del Estado. Ya en 1998 la percepción de la escena estatal se correspondía con la de «una música minoritaria aunque en Catalunya es un poco la excepción»⁴⁵⁸.

⁴⁵³ Con estas palabras queda expresado en RT nº 2, 2000, p. 33; también en D nº 2, 2001, p. 33.

⁴⁵⁴ Dr. Calypso, citado en SV nº 0, 2001, p. 36.

⁴⁵⁵ Discípulos de Otilia, citado en Turrón; Babas: «Golfos de guateque...», 2004.

⁴⁵⁶ L nº 6, 2003, p. 22.

⁴⁵⁷ Citado en AB nº 5, 2001, p. 33.

⁴⁵⁸ Luismi de Dr. Calypso citado en BR nº 2, 1998, p. 13.

La información referida a otras comunidades españolas es poco abundante, pero algunos comentarios aislados ayudan a vislumbrar el estado de la escena skatalítica en regiones distintas a la catalana. La escena valenciana puede considerarse una de las más afortunadas. Comprende el desarrollo del «ska de L'Horta» que fue acompañado de un notable surgimiento de bandas desde finales de siglo; también se ha percibido la labor de los promotores Bredda y Jamaican Memories, en Valencia y Castellón respectivamente, desde hace ya más de una década. Se puede considerar que el desarrollo del ska en Valencia ha sido más inestable que en el caso catalán. Todavía en 1999, un entrevistador comentaba que «para un grupo como Skaks no es fácil sobrevivir en Valencia, donde no existe una escena consolidada, ni un público importante, ni un circuito de locales»⁴⁵⁹. Sin embargo, tan solo un año después un miembro de Ki Sap describía un panorama muy diferente:

La verdad es que el ska está en buena forma [...]. En Valencia estamos bien [...]. Conciertos de ska hay bastantes, claro que esto no es Barcelona, pero siempre que un grupo de gente quiera hacer una fiesta en la calle, suele llamar a un grupo de ska, para que la gente baile a sus anchas hasta morir. En el tema de salas es más difícil, porque también es más caro⁴⁶⁰.

Respecto al área vasco-navarra, cuna de no pocas bandas de ska, sorprende descubrir que la iniciativa de los grupos del *rock radical* no tuviera continuidad una vez superada la década de los ochenta. Un miembro de Skalariak aseguró que en Pamplona, tras la disolución de Kortatu, la afición por el ska cedió por completo al heavy⁴⁶¹. Aun en 2003 el grupo de Iruña habló sobre la condición minoritaria del género, aunque con la interesante puntualización acerca de la eficacia de los medios alternativos a la hora de combatir dicha situación:

[El ska] aquí nunca ha sido una música comercial y Navarra, además, es bastante heavy, con lo que somos una especie de bichos raros dentro de aquel ambiente. Pero lo cierto es que tenemos mucho público y que siempre ha habido una conexión y un circuito que ha permitido a los grupos que hacemos este tipo de música seguir avanzando. Antes nuestro medio de comunicación e información era el fanzine y ahora es Internet. Siempre ha habido contacto, tanto con los grupos que hacen ska como con los colectivos que lo apoyan⁴⁶².

Un caso más acentuado de «aislamiento» de un banda representativa de la escena jamaicana es el de los Psico Rude Boys/Granadians, que junto a Los Dingos constituían casi los únicos representantes del estilo jamaicano en su tierra, como aseguraba uno de los componentes de Granadians al sentenciar que «En Granada [...] no hay realmente

⁴⁵⁹ SM n° 4, 1999, p. 3.

⁴⁶⁰ Natxo citado en S n° 5, 2000, p. 10.

⁴⁶¹ SR n° 6, 2000, p. 25. También un redactor del fanzine navarro *Black & White* comentó la sequía de bandas de ska en la zona durante la fecha de creación de Skalariak, opinando que «esto puede ser un poco contradictorio si tenemos en cuenta que los inicios del rock en Euskadi fueron fuertemente salpicados por este alegre ritmo» (BW n° 4, 1997, p. 16).

⁴⁶² Skalariak citado en Pérez: «Hay que salir del ghetto...», 2003.

una escena»⁴⁶³. No obstante, hacia las mismas fechas un redactor del fanzine *Skalari Rude Klub* llamó la atención hacia la escena granadina mencionando el surgimiento de algunas bandas prometedoras, así como el Festival Ska de Granada que, ya en su cuarta edición, se situaba como uno de los más importantes eventos de alcance internacional en torno al género en España⁴⁶⁴.

También encontramos comentarios aislados de escenas poco conocidas como Canarias y Galicia. En lo tocante a las Islas, un lector del *SRK* aseguró en 2001 que allí la actividad skatalítica era notable, y concluye diciendo que «en Canarias el ska prende como la pólvora»⁴⁶⁵, un hecho que parecía resultar poco conocido en la Península. La escena gallega no debía de correr la misma suerte en 2000, cuando Manuel, del grupo vigués Skarnio, comentó que «La escena skatalítica es bastante reducida»⁴⁶⁶ pues solo recordaba tres bandas dedicadas a esta música en Galicia.

De los datos aquí recogidos se puede concluir que la escena skatalítica nacional se ha caracterizado por la falta de estabilidad y la desigualdad regional propias de un estilo underground. Aquí y allá, iniciativas de diversa índole, como la aparición de una banda especializada, la labor de una promotora o la organización de un festival han contribuido a aportar un impulso a la escena regional correspondiente, pero tan solo en casos privilegiados como Cataluña se ha logrado alcanzar una prosperidad relativamente estable en la escena. En cualquier caso, esto no debe generar la percepción de un conjunto de escenas incomunicadas, pues la interacción entre unas y otras, así como con respecto al extranjero, es lo que ha permitido que el ska perviva a lo largo de los años a pesar de su condición minoritaria.

Intercambios entre escenas estatales

Una vez examinada la situación interna de la escena española, cabe preguntarse qué relación ha existido con respecto a otras escenas más allá del país. Para ello tengamos en cuenta que hablamos tanto de fenómenos transnacionales de recepción (acogida de artistas y discografía) como de participación en el desarrollo de la otra escena, ya sea indirecta (aportación de influencias) o directa (prestación de servicios, desde tareas de distribución hasta proyectos conjuntos entre músicos). Dichos fenómenos se producen además en dos direcciones: desde España hacia el extranjero y viceversa.

Los intercambios entre escenas dentro y fuera de España se manifiestan en diversas iniciativas, entre ellas las giras internacionales de artistas, las colaboraciones entre músicos de distintos países y la importación y exportación de discografía. Desde los primeros fanzines especializados se ha dado buena cuenta de los numerosos conciertos realizados en España por intérpretes de todo el mundo. Si bien la lista sería muy numerosa, algunas bandas y solistas han llegado a situarse en un puesto privilegiado

⁴⁶³ McManus citado en AB n° 5, 2001, p. 66.

⁴⁶⁴ SRK n° 10, 2001, p. 7.

⁴⁶⁵ SRK n° 10, 2001, p. 8.

⁴⁶⁶ RT n° 3, 2000, p. 18.

dentro de la afición española, tales como la Banda Bassotti (Italia), Skarface (Francia), Mr. Review (Holanda), Dr. Ring Ding (Alemania), Toasters y Hepcat (USA), o la Tokyo Ska Paradise Orchestra (Japón), por citar algunas de las más conocidas. También hay que tener presente la importante repercusión a escala mundial que han mantenido durante las últimas décadas algunos grupos de la 2Tone que continuaron en activo (o se reconstituyeron) después de los años ochenta, como Bad Manners, Selecter, Madness o Specials, e incluso artistas jamaicanos de la primera época que aún ofrecían sus actuaciones por todo el mundo, como Laurel Aitken, Rico Rodríguez, Prince Buster, Desmond Dekker o los Skatalites. Todos ellos han sido reverenciados en la escena española y han servido de influencia para los grupos locales.

La presencia de los artistas extranjeros se ha dejado notar asimismo en el ámbito discográfico. Ya se ha comentado que durante los años sesenta la participación del ska en el mercado español fue muy reducida, pues la discografía jamaicana no comenzó a insertarse con fluidez hasta finales de la década, en pleno desarrollo del reggae. Sin embargo, a partir del revival británico la situación ha sido muy distinta. Los discos surgidos de la 2Tone fueron importados con puntualidad por sellos como Ariola, Columbia y RCA. A partir de los años noventa, la adquisición de discografía extranjera especializada en ska atravesó de nuevo un período estéril, puesto que no se trataba de un repertorio promovido por las grandes cadenas de distribución. Por otro lado, la escena local se encontraba más consolidada y por lo tanto comenzó a regularizarse la búsqueda activa de repertorio por parte de la afición. Si el primer recurso de obtención de discografía extranjera fue la venta por correo, ya mediada la década la compartición de publicaciones sonoras con el extranjero se fue tornando cada vez más fácil y fluida gracias a diversos factores: la iniciativa de importación y exportación por parte de sellos y distribuidoras independientes, la creciente normalización del uso de Internet, y la apertura de comercios especializados en los géneros de origen jamaicano. Podemos citar como ejemplos de esto último las tiendas Beltza Records (Donostia), Brixton Denda (Getxo, Vizcaya), Daily Records (Barcelona), o Up Beat (Madrid), importantes enclaves para todo aficionado a las músicas de origen jamaicano. En cualquier caso, la función primordial de las publicaciones discográficas como vía de conocimiento de lo que se hacía más allá de las fronteras nacionales se hace patente en las reseñas de fanzines, donde el producto extranjero abunda e incluso supera al nacional en número de modo notable.

Como contrapartida hemos de considerar el impacto de las bandas locales en el extranjero, una cuestión que, como tantas otras comentadas a lo largo de este trabajo, podría suscitar un interesante estudio detallado en el futuro. En líneas generales puede detectarse cierto impacto en territorio europeo, a raíz de las frecuentes giras de algunas bandas por distintos países del Continente: desde Dr. Calypso, quienes ya en 1992 comentaban su éxito en una gira por Alemania y Suiza⁴⁶⁷, hasta Skalariak, que en 2003 proyectaban hacia Europa su álbum *Radio ghetto*⁴⁶⁸, pasando por las frecuentes giras europeas de artistas como Malarians, Skatalà, Komando Moriles, Pepper Pots,

⁴⁶⁷ AC nº 3, 1992, p. 11-13.

⁴⁶⁸ Pérez: «Hay que salir del ghetto...», 2003.

Discípulos de Otilia o Betagarri. Hay que recordar además el éxito de Ska-p en Europa y Latinoamérica, que comienza con «una receptividad enorme hacia su música en Italia, Francia, Suiza, México o Argentina»⁴⁶⁹ (de suerte que su cuarto álbum *Planeta Eskoria* se publicó a la vez en España, Francia, México y Argentina) y deriva en su consideración como «la banda española más reconocida en el continente europeo. [...] el grupo español que, sin hacer pop, más lejos ha llegado a nivel de público fuera de nuestras fronteras»⁴⁷⁰.

Ampliando la mirada encontramos una participación nada despreciable del ska español en Japón, otro de los países donde esta música ha penetrado con eficacia en la cultura durante las últimas décadas. Bandas como Betagarri, Pepper Pots, Granadians y Discípulos de Otilia han girado por el país nipón, donde se registra un interés hacia el producto español reflejado en la edición de discografía por parte del sello Ska in the World, que incluye trabajos de Betagarri (*Arnasa Hartu*, 2004), Starlites (*Bikini Groovy*, 2004; *Roads of love*, 2005), Kinky CooCoo's (*Montjuïc Boneyard*, 2006), Granadians (antología *Del espacio exterior*, 2008, editada solo en Japón), Root Diamoons (*With other eyes*, 2009) y Pepper Pots (*Train to your lover*, 2011; *Time and place*, 2012)⁴⁷¹.



Bandas españolas de música jamaicana como Granadians han logrado generar un núcleo de afición en el país del sol naciente

Un dato que puede arrojar luz sobre la proyección internacional de los artistas españoles es su participación en recopilatorios de ska de factura extranjera. Este tipo de publicación se hizo muy frecuente desde los años ochenta, cuando algunos sellos reaccionaron ante el rápido crecimiento geográfico de la escena skatalítica poniendo a disposición del público pequeñas muestras de lo que se hacía en diversos lugares del mundo. He elaborado una lista de aquellos recopilatorios internacionales en los que se ha incluido algún ejemplo de ska español. De ella podemos extraer algunas conclusiones interesantes:

- Se puede decir que las bandas españolas de ska han gozado de cierta presencia internacional desde finales de los ochenta y de forma relativamente constante, pues no se observan lagunas cronológicas importantes en el interés que los sellos extranjeros han profesado hacia ellas.
- El ska español parece haber impactado con mayor fuerza en Alemania, donde ha sido tenido en cuenta con clara frecuencia por los principales sellos de ska de dicho país: Pork Pie, Grover y Mad Butcher (junto a su subsidiario Black Butcher).

⁴⁶⁹ Pérez: «La pachanga es algo serio...», 2000.

⁴⁷⁰ Pérez: «Hora de descansar...», 2003.

⁴⁷¹ Catálogo de Ska in the World Records, 2012.

También se confirma en los últimos años la presencia de grupos españoles en el mercado skatalítico japonés.

- Por su aparición recurrente en compilaciones de distintos lugares y fechas, Dr. Calypso y Malarians podrían ser las bandas más conocidas del panorama skatalítico español. No se detecta ninguna recurrencia significativa en el criterio de selección de otras bandas, aunque algunas de ellas sobresalen ligeramente en épocas concretas, como Skatalà en los primeros años o The Cabrians y The Pepper Pots en época reciente. Una vez más se hace patente la supremacía de la escena catalana, y se ponen de manifiesto los frutos de bandas que han apostado por proyectos de carácter internacional, como Skarlatines, Begoña Bang Matu o Granadians.

*Participación de bandas españolas en
recopilatorios internacionales de sellos extranjeros*

<i>título</i>	<i>bandas españolas que participan</i>	<i>sello</i>	<i>año</i>
<i>Skankin' 'Round The World Vol. 1</i>	Kortatu	Unicorn (Reino Unido)	1988
<i>Planet Ska</i>	Skatalà	Unicorn (Reino Unido)	1990
<i>United Colors of Ska</i>	Dr. Calypso	Pork Pie (Alemania)	1993
<i>United Colors of Ska vol. 2</i>	Banana Boats	Pork Pie (Alemania)	1995
<i>100% Latin Ska Vol.1</i>	Dr. Calypso, Malarians, Skatalà, Delincuencia Sonora, Knockouts, Banana Boats	Moon Ska (EE. UU.)	1995
<i>Balla e Difendi vol. II</i>	Negu Gorriak, Skatalà, Inadaptats, Dr. Calypso	Gridalo Forte (Italia)	1996
<i>Let's Skank!: An open minded approach to ska</i>	Malarians, Dr. Calypso	Patate (Francia)	1996
<i>Have fun. Fight fascism</i>	Amusic Skazz Band	Mad Butcher (Alemania)	1998
<i>Ska United: A global ska sampler</i>	Dr. Calypso	Moon Ska (EE. UU.)	1998
<i>Up your ears! vol. 3</i>	Malarians	Grover (Alemania)	1999
<i>Skanking the Scum away</i>	Skarlatines, Komando Moriles, Dr. Calypso, La Gran Orquesta Republicana, Skalariak, Los Calaveras	Mad Butcher (Alemania)	1999

<i>Puro Eskañol: Latin Ska Underground 3</i>	Os Diplomáticos De Monte-Alto, Komando Moriles	Aztlan (San Francisco)	1999
<i>Grover 50</i>	Dr. Calypso, Malarians	Grover (Alemania)	2000
<i>Gridalo Forte Records 1999-2001</i>	Fermín Muguruza, Begoña Bang Matu (con Ramiccia)	Gridalo Forte (Italia)	2001
<i>Gridalo Forte Records 2002</i>	Skalariak, Begoña y la Orquesta Kingston, Skarlatines (con Laurel Aitken)	Gridalo Forte (Italia)	2002
<i>Skannibal Party 2</i>	The Starlites	Black Butcher (Alemania)	2002
<i>Speechless</i>	Dr. Calypso, Malarians	Grover (Alemania)	2003
<i>Kingston Lounge: cocktail music Jamaican style</i>	Peeping Toms	Grover (Alemania)	2003
<i>Mondo Ska</i>	Malarians, Dr. Calypso	Grover (Alemania)	2004
<i>Up your ears! vol. 4</i>	Dr. Calypso	Grover (Alemania)	2005
<i>Skannibal Party 5</i>	Dinamo, Shanty Town, Los Dingos, Obrint Pas, Discípulos de Otilia, The Pepper Pots	Black Butcher (Alemania)	2005
<i>Ska... ska... skandal! n° 5</i>	The Cabrians	Pork Pie (Alemania)	2006
<i>United Colors of Ska 4.0</i>	The Pepper Pots, Upsttemians, The Cabrians	Pork Pie (Alemania)	2007
<i>Skannibal Party 7</i>	Ki Sap	Black Butcher (Alemania)	2007
<i>Moon Shine</i>	The Pepper Pots, The Starlites, The Kinky CooCoo's	Ska in the World (Japón)	2007
<i>Boss Sound Stormers</i>	The Granadians, The Cabrians	Rudeness (Japón)	2007
<i>Boss Sound Boosters</i>	Red Soul Community, Lord Kaya & The Kinky CooCoo's	Rudeness (Japón)	2008
<i>Wonderful Smile</i>	The Pepper Pots, The Kinky CooCoo's, Begoña Bang Matu, Shanty Town	Ska in the World (Japón)	2008
<i>Lovers Steady Lesson One</i>	The Pepper Pots, Root Diamonds	Ska in the World (Japón)	2009
<i>Skannibal Party 8</i>	The Locos	Black Butcher (Alemania)	2009

<i>Skannibal Party 9</i>	Oferta Especial, The Oldians, La Familia Torelli, Contratempo	Black Butcher (Alemania)	2009
<i>Skannibal Party 10</i>	The Penguins, Dr. Jau & The Peanut Vendors, Dirty Soul Riders, El Gran Miércoles	Black Butcher (Alemania)	2010
<i>Ska Punk Soundtracks vol. 2</i>	Betagarri, Deskarats	Kick Rock Music (Japón)	2010

Otro tipo de conexión entre escenas se encuentra en la colaboración de músicos y técnicos (por ejemplo, productores) de distintas nacionalidades en un proyecto común. No hablamos aquí tanto de la proyección de una escena hacia otro país como de la unión de esfuerzos entre componentes de distintas escenas en la elaboración de un producto que no se encuentra necesariamente más vinculado a una nacionalidad que a la otra. Un tipo de colaboración característico de los géneros de origen jamaicano es el ejercicio de backing band por parte de grupos locales que acompañan a solistas reconocidos cuando éstos acuden a actuar a su localidad. En la gira que el trombonista italiano Mr. T-Bone realizó por España en 2011 se encuentra un buen ejemplo de la versatilidad de esta idea: en Barcelona fue acompañado por los Gramophone Allstars, en Madrid por la Ben Gunn Mento Band, en Valencia por los Golden Singles y en Bilbao por Akatz⁴⁷². La función de backing band podría considerarse una especialización para aquellas bandas que la han desempeñado con frecuencia, como es el caso de The Kinky Coocoo's, que han llegado a acompañar a un buen número de artistas jamaicanos, entre ellos Dave Barker, Laurel Aitken y Roy Ellis⁴⁷³.

La colaboración entre un solista y un grupo de distinta nacionalidad no se limita a los escenarios, pues también puede materializarse en un trabajo discográfico. El caso más señalado de la escena española se encuentra en Laurel Aitken, protagonista de «la más longeva y prolija relación entre bandas españolas y solistas jamaicanos»⁴⁷⁴. El célebre «Padrino del Ska» aportó su voz en dos canciones del álbum de Malarians *Guaqui Taneke* (1991), y participó en otros tres temas de su segundo álbum *Mind the step* (1996), del que además ejerció de productor. En 1998 comenzó la asociación entre Aitken y los Skarlatines, que dio como frutos el álbum *En español* (1999, una de cuyas canciones ha sido analizada en el capítulo 4.3.c), el single «Tic Tac» / «Ana María» (2001) y una serie de actuaciones en conjunto. Tanto Malarians como Skarlatines insistieron en lo valioso y enriquecedor de sus respectivas colaboraciones con Aitken⁴⁷⁵, quien terminó por convertirse en un personaje muy querido en la escena española. Su fallecimiento en 2005 fue un duro golpe para la afición local de música jamaicana.

⁴⁷² Conciertos realizados el 23, 25 y 26 de febrero (Barcelona, Madrid y Valencia) y el 7 de mayo (Bilbao).

⁴⁷³ L n° 9, 2009, p. 3.

⁴⁷⁴ Bajo: «Informe especial: La Conexión Jamaicana», 2011.

⁴⁷⁵ Véase por ejemplo el testimonio de Malarians en FBI n° 13, 1992, p. 6.

Otros solistas jamaicanos que colaboraron en grabaciones de artistas españoles fueron Dave Barker (con Granadians en el single «Peach green reggae», y con Kinky Coocoo's en *Montjuïc Boneyard*), Harris «BB» Seaton (con Soweto en *You give me fever*), Derrick Morgan (con Granadians en el tema «What it takes to love me», y con Soweto en *South West Town*), y Roy Ellis (con Al Supersonic and the Teenagers en el tema «Let me take you higher»), todos ellos importantes figuras de la música popular jamaicana desde los años sesenta⁴⁷⁶.

También hemos de citar las colaboraciones con músicos no jamaicanos, entre los que encontramos al trombonista alemán Dr. Ring Ding aportando un corte introductorio al *Amusical fruits* de la Amusic Skazz Band; a Paul Carter, de los ingleses Intensified, prestando su voz a Mr. Fly Ska Band en su *Musical Store Room*; o a Neville Staple y Warren Midleton (componentes de Specials y Bad Manners, respectivamente) participando en el *Wateke!* de Discípulos de Otilia. Asimismo existen casos de colaboración entre un solista de origen español y una banda extranjera. Podemos destacar la asociación entre la ex cantante de Malarians Begoña Bang Matu y los italianos Ramiccia, que juntos registraron el álbum *Ramiccia meets Begoña* (2000), editado en Italia por el sello Gridalo Forte y en España por Liquidator. También es representativo el trabajo de Fermín Muguruza, ex cantante y guitarrista de Kortatu, con buen número de músicos del planeta; un buen ejemplo se encuentra en su álbum *Brigadistak Sound System* (1999), grabado en diferentes ciudades del mundo y en el que colaboran, entre otras, las bandas de ska Desorden Público (Venezuela), Radici nel Cemento (Italia) y Tijuana No! (México), así como «Picchio», cantante de Banda Bassotti (Italia) y Angelo Moore, líder de los estadounidenses Fishbone.

Como último apunte en relación a las conexiones translocales, cabe hacer mención a aquellos casos en que los artistas han buscado en expertos o estudios extranjeros recursos técnicos específicos para la grabación y producción de sus discos. Una iniciativa de este tipo fue realizada por Jah Macetas y los Naturals, agrupaciones valencianas dedicadas al reggae, que acudieron a la sede neoyorquina del Studio One (renombrado sello y estudio de grabación jamaicano regentado por Clement «Coxsone» Dodd) para registrar su álbum *En Studio One* (1996). Por su parte, Dr. Calypso grabaron su *Barbarossaplatz* con el productor Ekki Maas en los estudios Music & Arts Club (Colonia, Alemania), pues buscaban un sonido distinto al que podían conseguir en los estudios españoles: «queríamos un sonido más Ska, como los grupos extranjeros que pasan por aquí, porque lo que nos encontramos es que casi todas las producciones que se hacen aquí son más a nivel de rock o muy similares todas, y buscábamos un sonido más característico»⁴⁷⁷. Un caso parecido es el de los Pepper Pots, que ya en su época soul recurrieron al estadounidense Binky Griptite, especialista en técnicas de grabación *vintage*, para la producción de su álbum *Now!*⁴⁷⁸.

⁴⁷⁶ Jaime Bajo dejó constancia de estas y otras colaboraciones en su artículo «Informe especial: La Conexión Jamaicana», 2011.

⁴⁷⁷ Sheriff citado en T nº 6, 1999, p. 18. Véase también Don Disturbios (seud.): «A la tercera...», 1999.

⁴⁷⁸ Sánchez Pons: «El sonido de la joven América...», 2009.

Los proyectos aquí descritos son muestra suficiente de que la escena skatalítica española no solo no ha pasado desapercibida en el extranjero, sino que además ha llegado a generar buenas relaciones con artistas de otras procedencias, principalmente Jamaica y Europa.

Situación global

Llegados a este punto, cabe preguntarse en qué lugar podría situarse la escena skatalítica española dentro del desarrollo mundial del género acontecido principalmente desde la época de la 2Tone. Para ello hagamos un breve recordatorio de la expansión del ska a nivel internacional. Ya se apuntó al comienzo del trabajo que una de las visiones más extendidas del fenómeno responde al esquema representado en la Figura A, que he reproducido de nuevo para facilitar su consulta. Esta visión otorga un estatus de centralidad a Jamaica, Inglaterra y los Estados Unidos, alternativamente, en cada una de las tres olas del ska; dichos países marcarían la tendencia vigente, imitada en el resto de territorios.

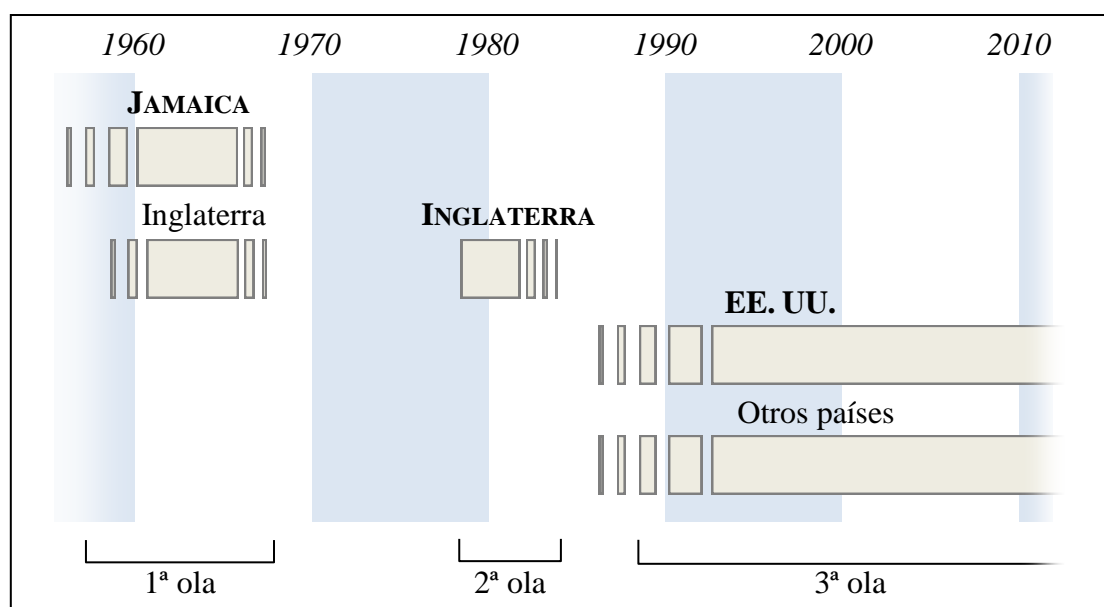


Figura A — Visión general del desarrollo cronológico y geográfico del ska

Conviene revisar cómo se ha originado este tipo de concepción de la historia del ska, lo que nos conducirá a una importante modificación del esquema aquí representado. La centralidad del binomio Jamaica-Inglaterra en la primera ola, así como de las bandas británicas de la 2Tone en el revival, es indiscutible, pues son las aportaciones de estos países las que definieron la existencia del ska durante los años sesenta y principios de los ochenta, respectivamente. Por otra parte, el protagonismo de las bandas estadounidenses durante la época posterior a la 2Tone está sujeto a discusión. Las

bandas a que me refiero son aquellas que desde California, y posteriormente Boston y Nueva York, dieron un importante impulso a esta música durante los años 80 y 90. Pero si realmente se las pudiese considerar portavoces del movimiento ello implicaría que, tras la 2Tone, el ska habría entrado de nuevo en un estancamiento global hasta que los grupos norteamericanos rescataran el género, marcando una nueva tendencia. Se trata de una concepción inexacta del surgimiento de la tercera ola.

En este asunto son reveladoras las palabras de Walsh al advertir un error frecuente en el conocimiento sobre la transición entre las dos últimas épocas del ska: «Un equívoco común relativo al sino del ska es que, con la disipación de la Two Tone, el ska fue enterrado de nuevo. El ska británico nunca murió, simplemente se retrajo en el *underground* donde se encuentra más cómodo»⁴⁷⁹. Esta idea que Walsh refiere al contexto británico se puede aplicar a muchos otros, incluido el español. El posicionamiento del ska en un terreno underground sugiere la posibilidad de evolución de la escena en distintos territorios por separado. Esto no se riñe con la expansión global del género, o con el hecho de que las distintas escenas locales se encontraran conectadas a través del intercambio de discografía o de las giras internacionales de músicos. Pero el estatus subterráneo de esta música ha motivado cierta autonomía en el desarrollo de la escena dentro del contexto cultural de cada país.

Podemos verificar esto último comparando algunos datos generales sobre la trayectoria del ska a partir de la 2Tone en distintos lugares; para ello disponemos de crónicas de cierta extensión acerca de la historia del ska en Francia, México y Argentina⁴⁸⁰. Conocemos además el caso español, que se inicia con una serie de escarceos en el género por distintos tipos de bandas durante los ochenta, seguida de una aparición gradual de bandas especializadas hasta un estado prolífico de la escena en los últimos años del siglo.

En la crónica de Boutellier sobre la escena francesa hasta 1994 se detecta un tipo de desarrollo parecido aunque en proporciones mayores: tras la 2Tone se puede trazar un interés intermitente por el ska en canciones aisladas de distintos grupos; la primera banda especializada en ska, la Poupée Vinyle, inició su andadura en 1984 y preludió una «explosión» del género hacia 1986-87; a partir del cambio de década, la popularidad del ska experimentó un ascenso progresivo, de tal modo que la escena francesa aún continuaba siendo fuerte en 2001, como testificó en esa fecha un redactor del fanzine *Skalari Rude Klub*⁴⁸¹.

En el caso de México, los antecedentes se remontan una vez más a principios de los años ochenta, en un clima de apertura general hacia el rock⁴⁸², cuando el ska permeó discretamente en el repertorio de algunas bandas. Ya a finales de siglo, el ska de moda en los Estados Unidos fue adoptado por un sector de la juventud mexicana que

⁴⁷⁹ «A common misconception concerning ska's fate is that with the dissipation of Two Tone, ska was laid to rest again. British ska never died but merely burrowed back in to the underground where it is most comfortable». Walsh: *Behind the Pale Veil...*, 2002, p. 49.

⁴⁸⁰ Boutellier: «French Ska Story...», 1994/1999. Analco; Zetina: *Del negro al blanco...*, 2000. Red: *Mexican Ska...*, 2003. Flores: *La manera correcta de gritar...*, 2008.

⁴⁸¹ SRK n° 9, 2001, p. 11.

⁴⁸² Red: óp. cit., p. 59.

necesitaba una forma de expresión con que pudiese distinguirse de las generaciones anteriores⁴⁸³. Eventualmente, el boom del ska mexicano constituyó un fenómeno central de la cultura juvenil.

En Argentina, las primeras tentativas de incorporar el ritmo skatalítico en la cultura a partir de la 2Tone también datan de los años ochenta, y hacia 1987-88 se registra una breve moda en torno al ska⁴⁸⁴. Tras ella, el género decayó de forma drástica (en favor de otros como el hardcore, que experimentó cierto auge en Buenos Aires a principios de los 90⁴⁸⁵), para recobrar un nuevo impulso durante el último lustro del milenio.

En estos breves resúmenes de distintas escenas skatalíticas locales podemos encontrar ciertos puntos en común (por ejemplo, una cronología parecida con ascensos en la popularidad del género hacia finales de los 80 y en la segunda mitad de los 90), pero también importantes diferencias marcadas por las circunstancias únicas y exclusivas de cada contexto. Resulta difícil detectar, en esta escena translocal de naturaleza tan múltiple y con altibajos localizados de forma dispersa, una supuesta centralidad de alguna escena concreta que marcara la tendencia principal en la tercera ola, ya sea la estadounidense o cualquier otra. Además se puede ver que, en los casos comentados, después de la 2Tone nunca se llegó a producir una sequía definitiva del género, sino que éste se fue posicionando en distintos niveles de cercanía a lo underground pero sin desaparecer del todo. Cada «boom» o moda marcada por el ska fue gestada gradualmente desde la iniciativa de bandas locales, y no motivada de forma repentina por la recuperación del género desde la zona de California.

En definitiva, pienso que la centralidad otorgada con frecuencia a las bandas estadounidenses en el desarrollo mundial del ska durante la tercera ola carece de un fundamento sólido, pues la influencia de dichas bandas se puede considerar trascendente pero no imprescindible para la pervivencia del género, ni definitiva del resto de escenas locales. No obstante, conviene reflexionar sobre las causas que han motivado esta idea. Entre ellas podríamos considerar la inercia de buscar una región dominante para cada época del ska, generando una percepción simplificada del fenómeno, a falta de una visión global más completa que de momento no ha tomado forma debido a la carencia de estudios suficientes para ello. Por otro lado, considero que también podría haber influido la tendencia a otorgar cierta hegemonía a los países anglosajones en los discursos sobre la evolución de la música popular occidental del siglo veinte. No es difícil detectar en el tándem Estados Unidos - Inglaterra un estatus de autoridad casi exclusiva en el desarrollo de géneros tan decisivos para la conformación de la cultura popular de las últimas décadas como el rock, el beat o el soul. A causa de ello, autores como Augustyn, Turner, Eddington o Kauppila⁴⁸⁶ fundamentan sus visiones sobre la historia del ska en el trío formado por Jamaica, Inglaterra y los Estados Unidos, sin tener en cuenta cualquier influencia externa a dichos países. Este tipo de limitación en el conocimiento académico se podría superar mediante estudios de procedencia no

⁴⁸³ Analco; Zetina: óp. cit., p. 8 y 130.

⁴⁸⁴ FBI n° 14, 1992, p. 17.

⁴⁸⁵ SV n° 1, 2001, p. 20.

⁴⁸⁶ Augustyn: *Ska: An Oral history*, 2010. Turner: *Ska guitar*, 1999. Eddington, Richard: *Sent from Coventry...*, 2004, p. 235-238. Kauppila: «From Memphis to Kingston...», 2006.

anglosajona, o que sitúen su enfoque más allá de las culturas «dominantes» mencionadas, permitiendo descubrir en otros contextos culturales un papel más activo que el de meros imitadores de las mismas.

La reflexión hasta aquí expuesta obliga a una revisión drástica del papel que España y otros países han desempeñado en el desarrollo del ska a nivel internacional. La visión más extendida hasta ahora, esquematizada en la Figura A, considera a las escenas jamaicana, inglesa y estadounidense como los pilares sobre los cuales se erige la historia del género, añadiéndose durante la tercera ola una participación difusa (aún no estudiada en conjunto) del resto de países. Opino que existe una visión del fenómeno más consecuente con la naturaleza translocal del género; he representado dicha visión en la Figura X. Aparte de omitir el estatus referencial de los Estados Unidos en la tercera ola, he incluido los primeros estadios de acercamiento al género (en los años 60 y 80) registrados en distintos lugares del planeta; es un dato que se suele obviar en las síntesis de la historia del género encontradas en enciclopedias y otras obras de referencia, debido al desconocimiento general de las mismas. Conviene apuntar que el caso de los Estados Unidos, así como el de Inglaterra después de la 2Tone, se encontrarían incluidos en la franja correspondiente a «otros países».

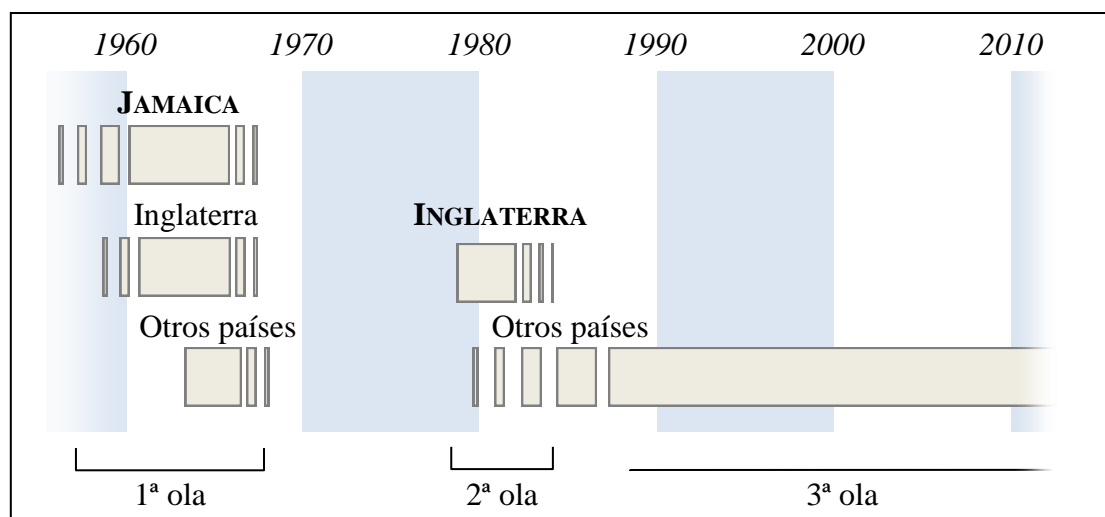


Figura X — Visión alternativa del desarrollo cronológico y geográfico del ska

El esquema sería más correcto si la unidad inconcreta de «otros países» se encontrara desglosada para reflejar la relativa autonomía de cada una de las escenas estatales, provinciales o incluso continentales. Nótese además que la eliminación de la dicotomía simplista «Estados Unidos / resto del mundo» permite la posibilidad de considerar unidades geográficas más complejas, que funcionan según su propia lógica interna. Sugiero a continuación dos ejemplos de unidades alternativas a considerar, que podrían constituir interesantes objetos de estudio: el continente europeo y el mundo hispanohablante.

El examen de una *escena skatalítica europea* nos permitiría ahondar en un capítulo especialmente rico y prolífico de la historia del ska en las últimas décadas. La vida de esta música en el viejo continente nos remite a un complejo de interrelaciones entre escenas locales que va mucho más allá de la mera suma de las mismas. Si la escena skatalítica española ha probado ser prolífica, intrincada y polifacética, otro tanto se puede afirmar de escenas no menos ricas como la inglesa, la francesa, la alemana o la italiana, por citar las que más sobresalen. Téngase en cuenta que los intercambios y conexiones entre distintas escenas estatales han sido constantes y fluidos, no solo gracias a la cercanía geográfica (que podría explicar por ejemplo la similitud en grandeza de las escenas catalana y francesa), sino también gracias a las políticas de movilidad y unificación monetaria de la Unión Europea. Estas medidas han sido de capital importancia para incentivar la asistencia de público y artistas de procedencia múltiple en festivales de alcance internacional, como el Dr. Martens International Ska Festival/Explosion Ska celebrado anualmente en Lérida entre 1998 y 2004, o el Rototom Sunsplash European Reggae Festival, celebrado desde 1994 en las provincias italianas de Pordenone y Udine, y desde 2010 en Benicasim (Castellón).

Por otra parte, sin llegar a afirmar que la escena europea sea independiente (pues las relaciones con el continente americano son igualmente notables), se puede detectar cierta autonomía interna en aspectos cuyo estudio obliga a tener en cuenta la unidad europea frente a cualquier otra, como por ejemplo:

- Las iniciativas de distribución de alcance minoritario de productos tales como discografía autoproducida o fanzines llevan a considerar la existencia de un circuito específico europeo, independiente del transcontinental. Este hecho se percibe por ejemplo en las reseñas sobre fanzines extranjeros aparecidas en fanzines españoles, que en su gran mayoría se correspondían con publicaciones europeas. También se observa en la adquisición de discos no importados en España y de libros de temática relacionada con la música popular jamaicana o con el mundo skinhead, materiales que antes de la normalización de las compras por Internet habían de ser buscados en el mercado europeo⁴⁸⁷.
- Las influencias estilísticas disponibles para artistas de distintos lugares presentan características acordes con el entorno europeo, caracterizado por su notable contraste interestatal de culturas e idiomas, que ha generado marcadas diferencias locales en los estilos cultivados. Se trata de un panorama cultural de notable riqueza que desde los años noventa ha hecho frente a la supremacía del mercado anglosajón, como sugirió Bianciotto en las siguientes líneas:

La diversidad lingüística europea produce un efecto de parcelación del mercado musical, con profusión de pequeños star systems estancos que, generalmente, sólo trascienden fronteras cuando se apuntan al uso del inglés. Pero, con la irrupción de las nuevas tecnologías, los años noventa y el nuevo siglo han traído un auge de la curiosidad por las propuestas ajenas al eje anglosajón que ha corrido en paralelo al

⁴⁸⁷ Son frecuentes en los fanzines las reseñas de material adquirido por correo postal, o bien comprado directamente en viajes a países cercanos como Francia o Inglaterra.

desarrollo de fértiles escenas nacionales, en particular surgidas de la cultura alternativa⁴⁸⁸.

En la crónica del ska francés por Boutellier⁴⁸⁹ se detectan como principales influencias de la escena local las bandas inglesas y alemanas; la banda Nuclear Device aseguraba en el mismo documento que «Nuestras influencias van de Inglaterra a Jamaica pasando por América Latina, Francia y España»⁴⁹⁰. También los catalanes Mount Zion opinaron a finales de siglo que «la escena skatalítica Europea o estatal está marcada por Jamaica y/o Gran Bretaña»⁴⁹¹, y no por las bandas estadounidenses tal como apuntaba su entrevistador. Estos datos sugieren la posibilidad de distinguir ramificaciones estilísticas típicamente europeas en la historia del ska.

Por su parte, la consideración de una *escena skatalítica hispanohablante* también desentierra aspectos de interés que el estudio de escenas locales aisladas no alcanza a abarcar. El empleo de un idioma común ha potenciado en algunos casos las relaciones entre la escena española y la hispanoamericana. Ya se ha mencionado el éxito cosechado por Ska-p al otro lado del Atlántico. Los miembros de Skalariak también estrecharon lazos con Latinoamérica, a la que dedicaron un espacio periódico en su fanzine, llegando incluso a editar una versión mexicana del mismo⁴⁹². Un evento que reforzó el vínculo entre aficionados a la música jamaicana en países de habla hispana fue el redescubrimiento de aquellos acercamientos al ska durante los años sesenta por parte de artistas españoles, mexicanos y argentinos. El hallazgo de este pasado común se ha manifestado en foros y páginas web como una escena de culto alternativa, que reúne con la etiqueta «ska ye-yé» los raros ejemplos de ska en castellano que se dieron durante la etapa jamaicana de esta música. Podríamos estar hablando aquí de lo que Peterson y Bennett llamaron «escena virtual», aquella en que «sus participantes alrededor del mundo se reúnen en una conversación generadora de una única escena por medio de Internet»⁴⁹³.

Otro aspecto de interés relacionado con la escena hispanohablante, aunque no limitado al empleo de un idioma común, es la noción de *latin ska* («ska latino») con que se trató de distinguir una tendencia emergente durante los años noventa. Esta designación fue ya empleada en 1990 como título para los primeros recopilatorios de ska en España⁴⁹⁴. Varios años más tarde, en su visión retrospectiva del ska ibérico Sebastián Guillén identificaba a Malarians y Dr. Calypso como iniciadores de un

⁴⁸⁸ Bianciotto: *Guía Universal del Rock...*, 2008, p. 260.

⁴⁸⁹ Boutellier: «French Ska Story...», 1994/1999.

⁴⁹⁰ «Nos influences vont de l'Angleterre à la Jamaïque en passant par l'Amérique latine, la France et l'Espagne». Nuclear Device citados en Boutellier: óp. cit., p. 4.

⁴⁹¹ SM n° 3, 1998-99, p. 3.

⁴⁹² Tal como se menciona en SRK n° 12, 2003, p. 7.

⁴⁹³ «virtual scene participants around the world come together in a single scene-making conversation via the Internet». Peterson; Bennett: «Introducing Music Scenes», 2004, p. 10.

⁴⁹⁴ VV. AA.: *Latin Ska Fiesta*, 1990. VV. AA.: *Latin Ska Fever*, 1991.

«revival latino»⁴⁹⁵. Si bien fue un concepto que se empleaba con cierta ligereza y no llegó a alcanzar una definición sólida, constituye un significativo reflejo de la voluntad de apropiación del género en la cultura española.

En cualquier caso, la etiqueta «latin ska» llegó a trascender en el panorama skatalítico mundial como subgrupo que permitió al ska español cobrar cierta presencia en el mercado internacional; prueba de ello fue la publicación de la serie de recopilatorios *100% Latin Ska*, iniciada en 1995 por la discográfica neoyorkina Moon Ska. El primer volumen reúne a bandas de origen español, argentino, portorriqueño, venezolano, francés y estadounidense, además de la participación de Laurel Aitken, en un intento de encontrar un punto común en el origen latino de estos intérpretes. Una iniciativa similar fue la del sello Aztlán de San Francisco, que entre 1997 y 1999 publicó la serie *Puro eskañol: Latin ska underground*, un recopilatorio de bandas de origen latino, en su mayoría de la zona de California, aunque el tercer volumen contiene una selección de bandas de diversos países europeos y americanos, e incluso de Filipinas. Estos ejemplos nos recuerdan que el repertorio de ska en español no se limita a las bandas de España e Hispanoamérica, sino que remite a una rica escena translocal repartida por varios puntos del Globo⁴⁹⁶.

Las cuestiones que han surgido a lo largo de este capítulo, muchas de las cuales han quedado abiertas, nos demuestran que la posición de una escena local como es la española respecto a la historia global del ska es intrincada y admite muchos tipos de análisis. Hemos comprobado que las escenas locales no funcionan como compartimentos aislados pero tampoco siquiera como nudos interconectados de una red, más bien se entrelazan en un complejo de intercambios y relaciones que puede ser observado desde gran número de perspectivas. En cualquier caso, la escena española puede presumir de un importante grado de participación en el panorama skatalítico mundial, mereciendo estar exenta del complejo de inferioridad que ha aquejado a este país desde hace décadas en otros terrenos de la cultura popular; en caso contrario, Jaime Bajo no habría tenido motivos suficientes para aventurar, aún antes de dar por finalizado el siglo, que «nos vamos acercando a ser una de las escenas más fuertes del mundo»⁴⁹⁷.

⁴⁹⁵ DD n° 0, 1998, p. 21.

⁴⁹⁶ En las fuentes consultadas apenas se detecta una conciencia hacia esta idea, aunque tampoco es por completo ignorada. Por ejemplo, en algunas revisiones sobre la escena ska francesa se alude a la influencia del rock español en algunas bandas, y su adopción del castellano como lengua recurrente en sus canciones (véase DC n° 3, 1997, p. 27-28; y SRK n° 7, 2000, p. 5). La combinación latina y anglosajona mostrada por algunos grupos estadounidenses fue comentada en SRK n° 10, 2001, p. 8-9.

⁴⁹⁷ RT n° 1, 1999, p. 18.

CONCLUSIONES

Al comienzo de este trabajo ponía de manifiesto la carencia de una infraestructura de conocimiento en torno al ska que permitiese realizar acercamientos a esta música consecuentes con sus numerosas implicaciones de tipo sociocultural y musical. A través de estas páginas he construido dicha infraestructura en el seno del caso español. Con ello no solo se han abierto puertas a la investigación futura de temas relacionados con el ska y la música jamaicana en España. También se ha sentado un precedente como propuesta de análisis completo de la participación del ska en un país distinto a Jamaica, Inglaterra y los Estados Unidos, los únicos que han despertado interés con cierta frecuencia en el terreno académico, pasando por alto la existencia de otras escenas locales —no solo la española— que pueden presumir de haber jugado un papel destacado en el panorama skatalítico transnacional.

No he de obviar aquellos trabajos de innegable importancia surgidos al calor de otras escenas intensas como la mexicana, que ha suscitado diversos estudios de tipo sociológico y periodístico. Sin embargo, hasta la fecha no existía un trabajo que reuniese en un mismo volumen consideraciones de tipo musicológico, sociológico y cultural en un recorrido histórico tan amplio como el aquí planteado, desde mediados del siglo XX hasta el actual comienzo de la década de 2010. Esta propuesta podría además servir de modelo para el estudio de otras escenas locales, referentes al ska o a cualquiera de las numerosas culturas musicales que, por su posicionamiento underground, hasta ahora han llamado poco la atención de la comunidad científica pese a gozar de una historia prolífica y duradera.

El trabajo ha obedecido a un marco teórico multidisciplinar, abordando la materia desde tres puntos de vista: el relativo a la condición alternativa de la escena, el musical, y el que considera el caso español como parte de la escena transnacional del género. Se ha obtenido así una visión tridimensional sobre la que se pueden fundamentar futuras investigaciones sociológicas, musicológicas, antropológicas y periodísticas. Por otro lado, he escogido un planteamiento que tomara en consideración todas aquellas correspondencias entre la esfera sociocultural y la sonora, siguiendo la estela de autores como Denis-Constant Martin o Georg Demcisin, que hicieron lo propio en relación al reggae y al ska jamaicano, respectivamente, con interesantes resultados.

El ska ha desempeñado un rol capital en distintos terrenos culturales e ideológicos. Por un lado, ha constituido una de las vías de inserción de la música popular jamaicana en la cultura occidental. Su difusión internacional durante los años sesenta supuso un precedente de la propagación definitiva de lo jamaicano a través del reggae; y a partir del redescubrimiento del ska por parte de las bandas británicas, esta música ha engrosado la rica familia de estilos originados en la isla caribeña y posteriormente desarrollados a través del mundo. En España, la asimilación de lo jamaicano ha alcanzado sus máximas consecuencias a través de diversas expresiones de culto que

incluyen la afición y el cultivo de géneros como el reggae, el ska y el rock steady, así como la adopción de otras realidades culturales propias de Jamaica, y también un marcado interés por su historia social y política. Este fenómeno de culto se encuentra en constante crecimiento desde finales de siglo y aún no había sido explorado en el entorno científico.

La estrecha vinculación histórica entre el ska y las culturas mod y skinhead también ha tenido su repercusión en el ámbito español, donde esta música ha constituido uno de los intereses principales de dichos colectivos. Lo que es más, las implicaciones culturales y el significado histórico y social del ska han vertebrado el discurso ideológico de algunos sectores de skinheads, mayormente los SHARP, desde los años noventa.

Por otro lado, el ska ha tomado parte en el contexto sociocultural del punk y el rock, revelándose como un tipo de música idóneo para la denuncia social. Ha destacado además su empleo como instrumento reivindicativo de la identidad nacional-autonómica en zonas como Cataluña, el País Vasco o Asturias, escenas cuyo examen detallado desde este punto de vista podría dar lugar a atractivas investigaciones futuras. La faceta reivindicativa del ska ha estado motivada por razones históricas (su vinculación con grupos sociales desfavorecidos se remonta a las primeras expresiones de esta música), y también por la propiedad que posee esta música para expresar al mismo tiempo mensajes de protesta y de alegría festiva, característica a la que se han referido de forma frecuente artistas y seguidores del ska, no así estudiosos de la materia que suelen centrarse menos en las cualidades sonoras que en los hechos históricos. A partir de aquí se pueden proponer estudios que analicen más a fondo el uso del ska por grupos de rock combativo, así como el tipo de ideología política asociada a estas expresiones culturales.

En referencia a la participación del ska en la industria cultural española, se ha constatado que ésta ha sido de naturaleza cambiante, sin responder a un posicionamiento absoluto en un plano underground pero tampoco en el mainstream. Por una parte se observa una inclusión esporádica del ska en áreas favorecidas de la industria, como el dominio de los bailes de moda y la canción del verano en los sesenta, o su empleo por parte de artistas de pop-rock de primera línea desde los años ochenta, entre ellos Ejecutivos Agresivos, Tequila, Seguridad Social, Celtas Cortos o The Refrescos. En las últimas décadas, la participación del ska en los grandes medios (prensa, cine, televisión) ha sido limitada, aunque no por completo estéril. Se podría realizar un estudio minucioso al respecto concentrándose en medios, fechas o contextos geográficos específicos; por ejemplo, la reacción por parte de la prensa no especializada durante los años de mayor fama del género (finales de los noventa), o las retransmisiones de música ska en cadenas autonómicas de radio y televisión en Cataluña. Otro tema que ha demostrado un gran potencial es la controversia generada en la escena a partir de la ascensión a la fama por parte de Ska-p, un caso especial de incursión del ska en el mainstream que abarca, entre otras, cuestiones de ideología política, relación entre industria y público, autenticidad sonora y mercado internacional.

La otra cara de la moneda en la exploración del ska en la industria remite a la constitución de una compleja y prolífica industria alternativa (el modelo de industria «Hazlo-Tú-Mismo» comentado por Peterson y Bennett) en diversos puntos del país

desde finales de los años ochenta, que ha permitido la consolidación de una escena skatalítica especializada y relativamente estable hasta el día de hoy. Los principales medios y recursos empleados en esta industria han sido los fanzines (relevados por Internet a finales de siglo), los sellos independientes (combinados con el recurso de la autoproducción), y la retransmisión radiofónica desde emisoras libres. Los fanzines han destacado además por constituir un gran corpus documental que hasta ahora no había sido revisado de forma exhaustiva en el terreno académico. Otras realidades vinculadas a la industria especializada del ska, tales como los espacios de producción, divulgación y consumo de esta música (bares, tiendas, locales de conciertos y de ensayo) o las actividades destinadas a su disfrute (festivales, conciertos), invitan a ser revisados en posteriores investigaciones.

La metodología propuesta de análisis musical contrastado con los comentarios y valoraciones de los miembros de la escena en relación a etiquetas de género, criterios de autenticidad, procesos de hibridación y otras cuestiones estilísticas, ha suministrado un tipo de información que ayuda a comprender los procesos y significados presentes en la historia del ska español. Considero que esta metodología podría aplicarse a otros géneros de música popular para obtener una visión más rica de los mismos (al comprender las relaciones entre el fenómeno sonoro y el extramusical), y más acorde con la visión que de ellos tienen sus seguidores.

Musicalmente, el tipo de asimilación del ska en España ha variado de forma significativa en función del contexto estilístico y el período a considerar. Las características definitorias del género fueron forjadas en Jamaica durante los años sesenta e incluyen cuestiones rítmicas, tímbricas, estructurales y armónicas, en gran parte derivadas del rhythm and blues y el jazz, pero con elementos propios del estilo interpretativo jamaicano. El ska producido en España durante este período temprano se caracteriza, sin embargo, por una adaptación a los cánones propios de los bailes de moda y la canción del verano, manifestada a través de una banalización de la temática de los textos y un empleo recurrente del ritmo sincopado del ska (aunque a veces muy disimulado) sobre estructuras fuertemente definidas por el modelo de canción europea.

Durante el revival británico de la 2Tone, el ska adquirió nuevos significados así como un aspecto sonoro renovado, a partir de una búsqueda de elementos propios de la música de baile de los sesenta desde el terreno estilístico del rock y el punk de finales de los setenta. Varios grupos españoles de pop y rock se acercaron a esta música durante la década siguiente de forma desigual: algunos se mantuvieron próximos al planteamiento de la 2Tone, empleando el ritmo de ska y ocasionales secciones de metales en un contexto sonoro propio del rock o del punk; otros manifestaron acercamientos tempranos al repertorio y el estilo interpretativo de la época clásica del ska, caso de algunos de los grupos inscritos en el rock vasco como Kortatu o Potato.

El período correspondiente a la tercera ola es el más complejo y dilatado en la historia del ska, y ha suscitado por parte de algunos autores observaciones en referencia a la actitud de las bandas (que buscan innovar con nuevas fusiones y/o imitar los estilos pasados), así como a la doble naturaleza adquirida por el concepto de «ska»: la designación del género propiamente dicho y la referencia a un recurso musical adaptado a otros géneros. Sobresale durante este período un continuo debate en torno a etiquetas

estilísticas y categorizaciones de género, fundamentado en cuestiones relativas a la industria y la autenticidad. Este debate, presente en escenas como la estadounidense (que se expuso a través del estudio de Walsh), tiene su correspondencia en el caso español, tal como se deriva del testimonio de algunos miembros de la escena skatalítica local. La revisión de estas cuestiones en mayor profundidad, combinada con el estudio relativo a la industria alternativa y el mercado de masas, podría dar lugar a una interesante investigación fundamentada en los criterios musicales y socioculturales esgrimidos por los protagonistas de la escena.

Dentro del amplio y variado repertorio de ska de factura española presente en el mercado discográfico desde los años noventa se pueden distinguir tres tendencias estilísticas generales en función del grado de fidelidad hacia el planteamiento original jamaicano, observable en la ideología, el discurso y el estilo musical de cada banda. En cada una de estas tendencias predominan ciertos tipos de contexto sonoro donde el ska ha sido integrado con diferente criterio.

Los ejemplos más alejados del ska jamaicano temprano se encuentran dominados por los estilos más próximos al rock y al punk, y se corresponden con las temáticas de reivindicación o de fiesta comentadas anteriormente. Las bandas responden al modelo de agrupación propia del rock, con una notable ampliación del número de miembros debido a la inclusión sistemática de metales. El ritmo de ska aparece adaptado al patrón de batería del rock, con la tendencia a los tempos rápidos, los frecuentes cambios de ritmo o ambiente sonoro (recursos al servicio del texto) y el protagonismo ocasional de la guitarra eléctrica.

La tendencia caracterizada por un acercamiento a las raíces jamaicanas, sin llegar a imitar de forma íntegra el estilo clásico, se encuentra representada por ejemplos cercanos al jazz, el soul y la música latina. Se ha recuperado el modelo de orquesta de baile frente al del grupo de rock. Abundan los recursos compositivos e interpretativos propios del ska jamaicano, pero también hay lugar para fusiones innovadoras, ejemplificadas a través del versionado de repertorio hispánico, la incorporación de percusión latina en la plantilla instrumental, o el empleo de armonías complejas en el caso del ska-jazz.

En tercer lugar, las propuestas caracterizadas por una emulación fiel de los estilos jamaicanos de los años sesenta (ska, rock steady y early reggae, incluyendo además géneros contemporáneos relacionados, como el soul) se distinguen por la asimilación de numerosos rasgos característicos del ska clásico. Entre ellos se incluye la ausencia del estilo rockero de batería, la disolución de la tonalidad en favor de un ambiente sonoro continuo (conseguido mediante la oscilación de dos acordes), el empleo de esquemas armónicos propios del blues, el recurso rítmico del swing y la presencia de bajos ostinatos. La música ya no está al servicio de un mensaje reivindicativo y el idioma empleado es el inglés.

Un buen complemento al análisis sonoro podría consistir en el examen de otros elementos tan solo observables durante un concierto en vivo (o grabaciones en vídeo): por un lado, los recursos empleados por los artistas sobre el escenario, como su imagen, su actitud o la elaboración de pequeñas coreografías, rasgos determinantes en el planteamiento de algunas bandas de ska; por otro, las actitudes del público, en especial

algunos tipos de baile característicos de esta música, cuyo estudio podría aportar matices al conocimiento de sus propiedades sonoras.

Las últimas valoraciones en referencia al ska español parten desde la consideración de unidades geográficas distintas a la nacional. A nivel autonómico se aprecian acentuadas desigualdades en el cultivo del ska dentro del territorio español. En algunas regiones, principalmente Cataluña, esta música ha gozado de una posición más favorecida, que se traduce en una mayor visibilidad en la cultura local. Pese a que las distintas escenas autonómicas han estado siempre interconectadas por medio de los recursos comentados con anterioridad, la posición mayormente underground del ska en España ha generado cierta independencia en su desarrollo entre las diversas comunidades autónomas y/o provincias, haciendo aconsejable la elaboración de revisiones detalladas de algunas de ellas por separado. Se pueden considerar más susceptibles de análisis específicos la escena catalana, la valenciana, la madrileña, la vasco-navarra, la asturiana y la granadina.

Respecto a la participación española en la escena transnacional del ska, por una parte sobresalen las colaboraciones entre artistas y expertos de distintas nacionalidades. Las relaciones con artistas jamaicanos y europeos han sido notablemente prolíficas, resaltando en este sentido la participación recurrente del cantante jamaicano Laurel Aitken en la escena española. Es patente asimismo la repercusión internacional de algunos artistas, entre ellos Dr. Calypso, Malarians, Ska-p o Skatalà, manifestada en giras internacionales y en la publicación de material discográfico en el mercado extranjero, donde se han detectado participaciones destacadas en la industria alemana y japonesa. Este se puede considerar un primer acercamiento a un posible estudio de mercado más minucioso que tenga en cuenta otros países donde el ska español también ha gozado de buena acogida, como Francia o México.

Finalmente, el examen de las crónicas sobre la escena skatalítica mexicana, francesa y argentina (las únicas descripciones disponibles de cierta extensión relativas a escenas locales distintas a la jamaicana, inglesa o estadounidense), en combinación con el caso español, ha conducido a una revisión crítica del modelo histórico más extendido de la escena transnacional del ska, en el que se tiende a otorgar una centralidad al eje anglo-estadounidense. Sin embargo, esta visión enmascara la importante contribución de otros países al desarrollo del ska desde los años ochenta, pues la historia del género en cada país tomó su propio rumbo después de la iniciativa de la 2Tone, y por tanto no se encuentra supeditada al revival iniciado en California. La consideración de unidades distintas a las de nación y provincia pueden aportar visiones de fenómenos transnacionales todavía sin explorar, como se dedujo al tomar como ejemplo las nociones de escena europea y escena hispanohablante.

Esta ha sido mi contribución al conocimiento de la música popular de nuestro tiempo, centrada en el cultivo del ska a nivel nacional, pero siempre con las miras dirigidas hacia el exterior, abarcando otros géneros y lugares. Creo haber demostrado que se trata de una materia extremadamente rica y compleja, que invade gran número de contextos culturales e ideológicos, comprende fechas tan determinantes para el desarrollo de la

industria musical global como han sido las últimas décadas del siglo XX, y sigue vigente en la actualidad. Confío en que el interés hacia los géneros de origen jamaicano por parte del mundo académico continúe en aumento, y dé lugar a futuros trabajos que faciliten el acceso a un universo para muchos desconocido pero en constante movimiento.

FUENTES

Fuentes escritas

- ANALCO, Aida; ZETINA, Horacio; et ál.: *Del negro al blanco: Breve historia del ska en México*. México: Instituto Mexicano de la Juventud, 2000.
- «Anexo: Ediciones del Festival Viña Rock» (en línea). Wikipedia. [s/l], última modificación 26/12/2011.
<es.wikipedia.org/wiki/Ediciones_del_Festival_Vi%C3%B1a_Rock> [última consulta 28/2/2012].
- ARCHARD, Chuck: *Building Bass Lines*. Van Nuys, California: Alfred, 1998.
- «Así se baila: el “blue beat”». *Fans*, nº 34, 1966. p. 14.
- AUGUSTYN, Heather: *Ska: An Oral History*. Cedella Marley (foreword). Jefferson, North Carolina: McFarland, 2010.
- B. N. C. A.: «Ese ritmo divertido: Betagarri» (en línea). *Todas las Novedades*, febrero 2001. <www.todaslasnovedades.es/articulos/2001/target/Betagarri.php> [última consulta 4/1/2012].
- BAJO, Jaime: «Akatz: Dandies del mismo Bilbao». *A Little Beat* nº 85, febrero 2009, p. 24-26. Volumen disponible en línea: <issuu.com/gnz76/docs/alb85>. Versión en línea de la entrevista: <www.alittlebeat.com/oldalb/entrevistas/entrevista92.php> [última consulta 28/11/2011].
- : «El retorno: Los Granadians del Espacio Exterior» (en línea). *Mondosonoro*, 11/6/2008. <www.mondosonoro.com/Entrevista/LOS-GRANADIANS-DEL-ESPACIO-EXTERIOR/El-retorno/2974.aspx> [última consulta 9/1/2012].
- : «Informe especial: La Conexión Jaimicana». *Enlace Funk* nº 38, verano 2011.
- (seud. Larry ACR): «Liquidator: Una década jugando en otra liga». *A Little Beat* nº 77, mayo 2008, p. 16-18.
Volumen disponible en línea: <issuu.com/gnz76/docs/alb77>. Versión en línea de la entrevista: <www.alittlebeat.com/oldalb/entrevistas/entrevista82.php> [última consulta 1/3/2012].
- (seud. Larry ACR): «Pedro “Aianai” Espinosa: El poeta del Dub vitoriano». *A Little Beat* nº 99, invierno 2010, p. 76-88.
Volumen disponible en línea: <issuu.com/gnz76/docs/alb99>. Versión en línea de la entrevista: <www.alittlebeat.com/pedro-aianai-espinosa/> [última consulta 29/2/2012].
- (seud. Larry Reggae News): «Qué pasó con Malarians». *Straße* nº 3, octubre 2007. p. 7-9. Versión electrónica en pdf: <latidodelibertad.blogspot.com/2011/01/descarga-la-revista-strasse-en-pdf.html> [última consulta 5/1/2012].
Versión reducida en *Mondosonoro* nº 143, septiembre 2007, ed. Madrid. Sección «El Retrovisor», p. 8.

- (seud. Larry ACR): «Sound System FM... Divulgando Jamaica desde las ondas hertzianas». *A Little Beat* nº 74, febrero 2008, p. 20-22.
Volumen disponible en línea: <issuu.com/gnz76/docs/alb74>. Versión en línea de la entrevista: <www.alittlebeat.com/oldalb/entrevistas/entrevista73.php> [última consulta 29/2/2012].
- BARROW, Steve; DALTON, Peter: *The Rough Guide to Reggae. Third edition*. London: Rough Guides, 2004. 1ª ed. 1997.
- BERRY, Mick; GIANNI, Jason: *The Drummer's Bible*. Tucson, Arizona: See Sharp Press, 2004.
- BIANCOTTO, Jordi: *Guía Universal del Rock de 1990 hasta hoy*. Barcelona: Ma Non Troppo, 2008.
- «Bio [de Ki Sap]» (en línea). Ki Sap (página oficial). [Vigo], [s/f]. <www.kisap.org/bio.html> [última consulta 22/6/2011].
- «Bio [de Skaparapid]» (en línea). MySpace. [Valencia], [2006]. <www.myspace.com/83403032> [última consulta 6/2/2012].
- BOUTELLIER, Jean-Pierre: «French Ska Story. Part. 1: 1964/1994». *Skanews* (fanzine) nº 5, 1994. Reed. en *Skanews* nº 44, sept./oct. 1999. También en línea: <skanews.net> [última consulta 24/1/2012].
- BRADLEY, Lloyd: *Bass Culture: When Reggae Was King*. London, etc.: Penguin, 2001 (1ª ed.: 2000). Ed. estadounidense: *This Is Reggae Music: The Story of Jamaica's Music*. New York: Grove Press, 2000.
- BRADSHAW, Shawn, et ál.: «Ska Guitar 101» (en línea). Cyberfret.com. [s/l]: 1999 o posterior. <www.cyberfret.com/styles/ska/101/index.php> [última consulta: 1/4/2011].
- «Bredda JA Music Club València» (en línea). MySpace. Valencia, [s/f]. <www.myspace.com/bredda_valencia> [última consulta 1/3/2012].
- «Breu Biografia [de Skatalà]» (en línea). Skatalà Web. [Barcelona]: [2011]. <www.arrakis.es/~skatala/indexcat.htm> [última consulta 3/1/2012].
- BROWN, Albino; PHYLLIPZ, Tazy; et ál.: «The quintessential, definitive article on 3rd Wave Ska: The HereNow of Ska». En *Step on it: the best of The Ska Parade radio show* (CD). Irvine (California): A to Y Productions, 1994. Texto también en línea: Attempted Ska Page, <www.billtanner.net/ska/skaherenow.html> [última consulta: 5/4/11].
- BUITRE, Kike: «Torciendo lunas: Moonrakers» (en línea). *Todas las Novedades*, octubre 2002. <www.todaslasnovedades.es/documentos/2002/octubre/target/Moonrakers.php> [última consulta 10/1/2012].
- Buscador de *El Mundo.es* (base de datos en línea). El Mundo.es. Madrid. <ariadna.elmundo.es/buscador/archivo.html> [última consulta 5/3/2012].
- Buscador de *El País* (base de datos en línea). El País. Madrid. <elpais.com/buscador/> [última consulta 5/3/2012].
- «Canciones ska de grupos NO skatalíticos» (discusión de foro en línea). *Manerasdevivir.com*. Fecha de inicio: 18/4/2005. <www.manerasdevivir.com/foro/viewtopic.php?t=46131> [última consulta 11/1/2012].

- Catálogo de Ska in the World Records (en línea). Ska in the World. Japón, 2012.
<www.skaintheworld.com/item/index.php> [última consulta 8/3/2012].
- CERVERA, Santiago Tadeo: «Toni Face: las respuestas del director de Liquidator Music» (en línea). Acid Jazz Hispano. [s/l], 6/2/2009. <lnx.indajaus.com/acidjazzhispano/content-2878.html> [última consulta 1/3/2012].
- CHANG, Kevin O'Brien; CHEN, Wayne: *Reggae routes: the story of Jamaican music*. Philadelphia: Temple University Press, 1998.
- CHANG, Kevin O'Brien; WITMER, Robert; MCCARTHY, Len: «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. p. 61-74.
- CHARLTON, Katherine: *Rock music styles: a history*. 4ª ed. New York: McGraw-Hill, 2003 (1ª ed.: 1990). Cap. 18: «Ska and Reggae», p. 284-297.
- COHEN, Sara: «Scenes». *Key Terms in Popular Music and Culture*. Bruce Horner, Thomas Swiss, eds. EE. UU., Reino Unido: Blackwell, 1999. Cap. 18, p. 239-250.
- COSTA, J. M.: «El impacto del grupo Bad Manners» (en línea). *El País*, 22/10/1980. Sección «Crítica». <www.elpais.com/articulo/cultura/impacto/grupo/Bad/Manners/elpepicul/19801022elpepicul_2/Tes> [última consulta 20/5/2011].
- CRIPPS, Colin: *Popular Music in the 20th Century*. Cambridge: Cambridge University Press, 1988. Cap. 10: «Hit Me With Music: From reggae to funk», p. 76-80.
- CUELLAR, José Manuel: «Ska a tope en la noche madrileña». *Disco Actualidad* nº 10, 15-30 de noviembre 1980, p. 8.
- CUESTA, Tomás: «Bad Manners, en Marquee». *ABC*, 22/10/1980. Sección «La noche se mueve», p. 85.
- : «Bad Manners: la violencia y el nirvana». *ABC*, 18/3/1981. Sección «La noche se mueve», p. 92.
- DAGNINI, Jérémie Kroubo: *Les origines du reggae: retour aux sources. Mento, ska, rocksteady, early reggae*. Colección Univers musical. París: L'Harmattan, 2008.
- DAVIS, Stephen; SIMON, Peter: *Reggae bloodlines: in search of the music and culture of Jamaica*. New York: Anchor Press, 1977.
- ; —; et ál.: *Reggae international*. Nueva York: R&B, 1982.
- DE KONINGH, Michael; CANE-HONEYSETT, Laurence: *Young Gifted and Black. The story of Trojan Records*. Londres: Sanctuary, 2003.
- DE KONINGH, Michael; GRIFFITHS, Marc: *Tighten Up! The history of reggae in the UK*. Londres: Sanctuary, 2003.
- DEMCISIN, Georg: *Tracing the Roots of Ska: A Musicological and Music-Sociological Approach*. Alemania: VDM Verlag Dr. Müller, 2008.
- «Derrame Rock» (en línea). Wikipedia. [s/l], última modificación 22/1/2012.
<es.wikipedia.org/wiki/Derrame_Rock> [última consulta 28/2/2012].
- «Deskarats» (en línea). MySpace. [Gerona]: [s/f]. <www.myspace.com/deskarats> [última consulta 22/6/2011].
- Don Disturbios (seud.): «A la tercera...: Dr. Calypso» (en línea). *Mondosonoro*, 10/4/1999. <www.mondosonoro.com/Entrevista/DR-CALYPSO/A-la-tercera/414.aspx> [última consulta 27/1/2012].

- DURÁN, José: «The Peeping Toms: ¿Adónde fueron los chicos rudos?» (en línea). *Todas las Novedades*, noviembre 2004. <www.todaslasnovedades.es/documentos/2004/noviembre/ENTREVISTAS/peeping_toms.php> [última consulta 11/1/2012].
- EDDINGTON, Richard: *Sent from Coventry: the chequered past of Two Tone*. Londres: Independent Music Press, 2004.
- ELIAS IGARTUA, Pedro: «Specials/The Beat», en *Disco Actualidad* nº 18, noviembre 1981, p. 22-25.
- «El San Juan Evangelista y Los Elegantes» (tema de foro en línea). Foro en Hipocondria Mods. Fecha de inicio: 16/4/2008. <hipocondriamods.mforos.com/1252189/6906853-el-san-juan-evangelista-y-los-elegantes/> [última consulta 20/5/2011].
- [Entrevista a La Familia Iskariote]. Valladolid Web Musical. Valladolid: 2005. <www.valladolidwebmusical.org/entrevistas/05/FamiliaIskariote_sonidorebelde> [última consulta 22/6/2011].
- «Entrevista: Contratempo» (en línea). A Little Beat... On Line. Valencia: ©2005. <www.alittlebeat.com/oldalb/entrevistas/entrevista94.php> [última consulta 22/6/2011].
- FEIJOO, Fito; Carrero, Pablo; Palau, Pepe: *Guía Esencial de la Nueva Ola Española*. Reed. revisada y ampliada. [s/l]: Rock Indiana, [s/f].
- FERNÁNDEZ MONTE, Gonzalo: «Ska jamaicano y su adopción en España durante la década de 1960». *Cuadernos de música iberoamericana*, Vol. 15, 2008. p. 133-177.
- «Festival Rock Zaidín» (en línea). Wikipedia. [s/l], última modificación 21/9/2011. <es.wikipedia.org/wiki/Festival_Rock_Zaidín> [última consulta 2/3/2012].
- FLORES, Daniel: *La manera correcta de gritar: Ska, 2-tone y rude boys en la Argentina*. Argentina: Libros Una Isla, 2008.
- FOSTER, Chuck: *Roots Rock Reggae: An Oral History of Reggae Music From Ska to Dancehall*. New York: Billboard Books, 1999.
- FOUCE, Héctor: *El futuro ya está aquí: Música pop y cambio cultural*. Madrid: Veleció, 2006.
- FRIEDLAND, Ed: *Reggae Bass*. Serie Bass Builders. Milwaukee: Hal Leonard, 1998.
- «Full cast and crew for *Dos por dos*» (en línea). The Internet Movie Database (IMDb). [s/l], [s/f]. <www.imdb.com/title/tt0145749/fullcredits#cast> [última consulta 7/2/2012].
- GALLART, Enric (seud.: Quique): «Fuentes Bien Informadas: Breve historia del legendario fanzine» (en línea). Fuentes Bien Informadas: Skazine de Barcelona. [Barcelona]: [s/f]. <www.arrakis.es/~skatala/fbi/indexfbi.htm> [última consulta 14/7/2011].
- : «Sock It Records: Breve historia del sello discográfico» (en línea). Sock It. [Barcelona]: [s/f]. <www.arrakis.es/~skatala/sockit/indexsoc.htm> [última consulta 20/5/2011].
- GAMBACCINI, Paul; RICE, Tim; RICE, Jonathan: *British Hit Singles*. Tony Brown, asist. ed. Enfield, Middlesex: Guinness Superlatives, 1993.
- GARCÍA LLORET, Pepe: *Psicodelia, hippies y underground en España (1965-1980)*. Zaragoza; Madrid: Zona de Obras; Fundación Autor, 2006.

- GARNICE, Michael: «What is Mento Music?» (en línea). Mento Music. Nueva York: actualizado 13/8/2011. <www.mentomusic.com/WhatIsMento.htm> [última consulta 27/2/2012].
- GIL, Pablo: *Guía de música independiente en España*. Madrid: VOSA, 1998.
- GONZALO, Jaime: «Ska en el desierto». *Disco Actualidad* nº 10 (15-30 nov 1980). Sección «Electro-Barna», p. 7.
- GRASS, Randall: «Rock Steady into Reggae 1968-1972». En Davis, Stephen; Simon, Peter; et ál.: *Reggae international*. Nueva York: R&B, 1982, p. 45-47.
- : «Sir Coxson». En Davis, Stephen; Simon, Peter; et ál.: *Reggae international*. Nueva York: R&B, 1982, p. 48-49.
- GRIFFITHS, Marc: *Boss sounds: classic skinhead reggae*. Dunoon, Escocia: S.T. Publishing, 1995.
- GUILLAMÓN, Xavi: «South West Town» (en línea). MySpace. [Barcelona]: [s/f]. <www.myspace.com/soweto60> [última consulta 2/11/2011].
- GUILLOT, Eduardo: *Historia del rock*. 2ª ed. Valencia: La Máscara, 1997.
- HEATHCOTT, Joseph: «Urban Spaces and Working-Class Expressions across the Black Atlantic: Tracing the Routes of Ska». *Radical History Review* 87 (otoño 2003). p. 183-206.
- HEBDIGE, Dick: «Reggae, Rastas & Rudies: Style and the Subversion of Form». En Hebdige: *Aspects of Style in the Deviant Subcultures of the 1960's*. Tesis (Master of Arts). University of Birmingham, Centre for Contemporary Cultural Studies, 1974. Versión reducida del capítulo en *Resistance through rituals: youth subcultures in post-war Britain*. Stuart Hall, Tony Jefferson (eds.). 2ª ed. Abingdon / Nueva York: Routledge, 2006 (1ª ed.: 1993). Cap. 10: «Reggae, Rastas and Rudies», p. 113-128.
- : *Subcultura: El significado de estilo*. Carles Roche, trad. Barcelona: Paidós, 2004.
- : «Ska Tissue: The Rise and Fall of 2 Tone». En Davis, Stephen; Simon, Peter; et ál.: *Reggae international*. Nueva York: R&B, 1982. p. 159-162. También en Hebdige, Dick: *Cut 'n' Mix: Culture, Identity and Caribbean Music*. London: Methuen, 1987. Cap. 12, p. 91-100.
- Hemeroteca de ABC (base de datos en línea). ABC.es. Madrid. <hemeroteca.abc.es> [última consulta 12/2/2012].
- Hemeroteca de *La Vanguardia* (base de datos en línea). La Vanguardia.com. Barcelona. <www.lavanguardia.com/hemeroteca/index.html> [última consulta 12/2/2012].
- HILLYARD, David: «My History of American Ska» (13 entradas de blog). En MySpace, 12/2/2008-25/5/2008, <www.myspace.com/davehillyard/blog> [última consulta 5/4/2011].
- Reproducido en Musical Occupation y Lawless Street (5 partes), 31/1/2011-7/2/2012, <www.musicaloccupation.com/2011/01/his-story-of-u-s-ska-by-david-hillyard-part-1/> (1ª parte) [última consulta 23/2/2012]; <www.lawless-street.com/dave-hillyard-his-story-of-us-ska-part-5/> (5ª parte, contiene enlaces al resto) [última consulta 23/2/2012].
- HOPKINS, R. P.: «La voz de oro del Caribe: Millicent Small». *Fans*, nº 87, 1967. p. 32.
- IRLES, Gerardo: *¡Sólo para fans!: la música ye-yé y pop española de los años 60*. Madrid: Alianza, 1997.

- JOHNSON, Howard; PINES, Jim: *Reggae: Deep Roots Music*. Londres-Nueva York: Proteus, 1982.
- JONES, Simon: *Black culture, white youth: the reggae tradition from JA to UK*. London, [etc.]: Macmillan Education, 1988.
- KALLYNDYR, Rolston; DALRYMPLE, Henderson: *Reggae, a people's music*. Londres: Carib-Arawak Publications, [1973].
- KATZ, David: *Solid Foundation: An Oral History of Reggae*. London: Bloomsbury, 2004 (1ª ed.: 2003).
- KAUPPILA, Paul: «“From Memphis to Kingston”: An investigation into the origin of Jamaican ska». *Social and Economic Studies* 55: 1 y 2 (2006). p. 75-91.
- KEYO, Brian: «A brief history of the Skatalites». En libreto de Skatalites: *Foundation Ska*. Studio One/Heartbeat, 1997. También en línea: Tallawah.com, <tallawah.com/liner_notes/liner5.html> [última consulta 6/3/2012].
- «La Familia Torelli: “Poseidos por el dios del ritmo”» (en línea). Entrevista por FMHop (seud.). *La Factoría del Ritmo* n° 21, ene-jun 2006 (publ. artículo 22/3/2006). <www.lafactoriadelritmo.com/fact21/futuro/articulo.php?articulo=8> [última consulta 31/7/2008].
- «La Gran Orquesta Republicana» (en línea). MySpace. [s/l]: [s/f]. <www.myspace.com/lagranorquestarepublicana> [última consulta 22/6/2011].
- LARKIN, Colin: *The Virgin Encyclopedia of Reggae*. London: Virgin; Muze UK Ltd., 1998.
- LÓPEZ AGUIRRE, Elena: *Del txistu a la telecaster: Crónica del Rock Vasco*. Vitoria: Aianai, 1996. Versión electrónica, archivo de Word remitido por la autora vía correo electrónico.
- ; ESPINOSA, Pedro: *Potato Reggae Banda: la utopía de una euskadi tropikal*. Aianai, 1998. Versión electrónica, archivo de Word remitido por la autora vía correo electrónico.
- LÓPEZ, Igor: «Patxanga kombativa» (en línea). *Todas las Novedades*, diciembre 1998. <www.todaslasnovedades.es/articulos/1998/Target/Betagarri.php> [última consulta 6/2/2012].
- «Los Conciertos del Año», en *Vibraciones* n° 75, diciembre 1980.
- MANRIQUE, Diego A.: «The Specials: revivalistas con una misión», en *Disco Actualidad* n° 3, 15-31 de mayo 1980, p. 24.
- : «¡Boom! ¡Crash! ¡Boom!» (en línea). *Todas las Novedades*, abril 2001. <www.todaslasnovedades.es/articulos/2001/entrevistas/DIEGO%20A.php> [última consulta 20/5/2011].
- MARÉCHAL, Yannick: *L'encyclopédie du Reggae. 1960-1980*. París: Éditions Alternatives, 2005.
- MARSHALL, George: *The Two Tone story*. Glasgow: Zoot Publishing, 1990.
- : *Bad Manners*. Dunoon, Escocia: S.T. Publishing, 1993.
- : *Total Madness*. Dunoon, Escocia: S.T. Publishing, 1993.
- [MARTIN], Denis-Constant: *Aux sources du reggae. Musique, société et politique en Jamaïque*. Marsella: Parenthèses, 1995 (1ª ed.: 1982).

- MARTÍNEZ GARCÍA, Sara: «El ska algo más que música». En Analco, Aida; Zetina, Horacio; et ál.: *Del negro al blanco: Breve historia del ska en México*. México: Instituto Mexicano de la Juventud, 2000. p. 134-143.
- MARTÍNEZ VAQUERO, Pablo: *¡Ahora! No Mañana: Los mods en la nueva ola española 1979-1985*. Lérida: Milenio, 2009.
- MATÍAS, A.: «Los de la Torre lanzan el baile “in” de este verano: El “Ska”». *Fans*, nº 103, 1967. p. 10-11.
- MÉNDEZ, Jorge: «Recortes de prensa» (en línea). [s/l], [s/f].
www.jorgemendez.com/prensa.htm [última consulta 3/2/2012].
- MILES, Barry: *The 2-Tone Book for Rude Boys*. Londres: Omnibus Press, 1981.
 «Millie y el “Blue Beat”». *Discóbolo*, nº 62, 1964. p. 22-23.
- MIRANDA, Carlos; DIUMENJÓ, Manuel: «Madness», en *Rock Especial* nº 27, noviembre 1983, p. 24-26.
- MORAL, Carlos: «Nuestra manera de luchar es grabando discos: Ska-p» (en línea). *Todas las Novedades*, septiembre 1998. <www.todaslasnovedades.es/articulos/1998/Target/Ska.php> [última consulta 4/1/2012].
- MORÍN M., Edgar: «Músicas mestizas». En Analco, Aida; Zetina, Horacio; et ál.: *Del negro al blanco: Breve historia del ska en México*. México: Instituto Mexicano de la Juventud, 2000. p. 144-149.
- MOSKOWITZ, David: *Caribbean Popular Music: An Encyclopedia of Reggae, Mento, Ska, Rock Steady, and Dancehall*. Santa Barbara: ABC-CLIO, 2005.
 «Nace www.bob-marley.es» (en línea). Boss-Sounds. [s/l], 10/5/2006. <boss-sounds.org/2006/05/10/nace-wwwbob-marleyes/> [última consulta 1/3/2012].
- O’GORMAN, Pamela: «An approach to the study of Jamaican popular music». *Jamaica Journal*, diciembre 1972, Vol. 6. No. 7, p. 50-53.
- ORDOVÁS, Jesús: *Historia de la música pop española*. Madrid: Alianza, 1987.
 —: «La locura del ska», en *Vibraciones* nº 67, abril 1980, p. 10 (sección «Zúm»).
- ORÓ, Álex: *La legión extranjera. Foráneos en la España musical de los sesenta*. Lleida: Milenio, 2001.
- ORTEGA, Iván: «¡A por Europa y América!...» (en línea). *Mondosonoro*, 4/1/2001.
 <www.mondosonoro.com/Entrevista/SKA-P/A-POR-EUROPA-Y-AMERICA/1258.aspx> [última consulta 6/2/2012].
- O. S.: «Moviendo los pies: The Peeping Toms» (en línea). *Todas las Novedades*, diciembre 2001.
 <www.todaslasnovedades.es/articulos/2001/target/PeepingToms.php> [última consulta 10/11/2011].
- OVERTHROW, David: *Mastering Electric Bass*. Van Nuys, California: Alfred, 2000.
- PANTER, Horace: *Ska’d For Life. A personal journey with The Specials*. Phill Jupitus, prefacio. Londres: Pan Macmillan, 2008.
- PARDO, José Ramón: *Historia del pop español*. Madrid: Rama Lama Music, 2005.
- PÉREZ, Esteban: «Con la oreja en Jamaica: Doctor Calypso, uno de los mejores representantes del ska hecho en España:» (en línea). *Todas las Novedades*, julio 2003.

- <www.todaslasnovedades.es/documentos/2003/junio/articulos/DrCalypso.php> [última consulta 18/11/2011].
- : «Da-bu-ten skatalítico: Superagente 86 retoma el ska clásico en su primer álbum» (en línea). *Todas las Novedades*, febrero 2004. <www.todaslasnovedades.es/documentos/2004/febrero/articulos/SuperAgente86.php> [última consulta 11/11/2011].
- : «Hay que salir del ghetto: Skalariak, la banda más representativa del ska navarro vuelve a grabar» (en línea). *Todas las Novedades*, julio 2003. <www.todaslasnovedades.es/documentos/2003/julio/articulos/Skalariak.php> [última consulta 3-1-2012].
- : «Hora de descansar: Ska-P hace de su sexto disco un álbum en directo» (en línea). *Todas las Novedades*, diciembre 2003. <www.todaslasnovedades.es/documentos/2003/diciembre/articulos/SkaP.php> [última consulta 27/1/2012].
- : «La democracia es una utopía: Ska-p» (en línea). *Todas las Novedades*, marzo 1997. <www.todaslasnovedades.es/articulos/1997/entrevistas/SkaP.php> [última consulta 9/2/2012].
- : «La pachanga es algo serio: «Planeta Eskoria», el nuevo álbum de Ska-P, ahonda en el estilo que ha hecho popular al grupo» (en línea). *Todas las Novedades*, octubre 2000. <www.todaslasnovedades.es/articulos/2000/entrevistas/SkaP.php> [última consulta 4/1/2012].
- : «Ska-P: Eurosis» (en línea). *Todas las Novedades*, octubre 1998. <www.todaslasnovedades.es/discos/1998/destacados/Ska.php> [última consulta 4/1/2012].
- PETERSON, Richard A.; BENNETT, Andy: «Introducing Music Scenes». *Music Scenes: Local, Translocal, and Virtual*. Andy Bennett, Richard A. Peterson, eds. Nashville: Vanderbilt University Press, 2004. p. 1-15.
- POTASH, Chris: *Reggae, Rasta, Revolution: Jamaican music from ska to dub*. New York: Schirmer Books; London: Prentice Hall International, 1997.
- «Programas de radio» (en línea). Boss Sounds. [s/l]: 28/9/2009. <boss-sounds.org/programas-de-radio/> [última consulta 30/6/2011].
- RACIONERO, Luis: *Filosofías del underground*. Colección Compactos, 2ª ed. Barcelona: Anagrama, 2010 (1ª ed.: 1977).
- RED, Magdalena Mae: *Mexican Ska: Youth Identity and Expression*. Tesis (Master of Arts). Faculty of the Graduate School, University of Texas at Austin, 2003.
- «Reggae Shack, S.L.: [historia]» (en línea). Reggae Shack. Barcelona, ©2011. <www.reggaeshack.org/historia> [1/3/2012].
- REYNOLDS, Simon: *Rip It Up and Start Again: Postpunk 1978-1984*. New York: Penguin Books, 2006. Cap. 14: «Ghost Dance: 2-Tone and the Ska Resurrection», p. 227-245.
- SAKAKEENY, Matt: «Upside-Down Rhythm: Offbeats, Upbeats and Afterbeats in Jamaican Ska» (en línea). En *American Routes*. [New Orleans], s/f. Artículo retirado. URL original: <www.americanroutes.org/matt/ska.html>. Home page de American Routes: <americanroutes.wwno.org>.

- SALAVERRI, Fernando: *Sólo éxitos: Año a año 1959-2002*. Madrid: Fundación Autor, 2005.
- SALEWICZ, Chris: *Rude boy: once upon a time in Jamaica*. Londres: V. Gollancz, 2000.
- ; BOOT, Adrian: *Reggae explosion: the story of Jamaican music*. Londres: Virgin, 2001.
- SÁNCHEZ, Julián: «Detalles de la actual escena musical independiente y alternativa en España». Barcelona: Lenoir, 2009.
- SÁNCHEZ GÁRATE, Miguel Ángel: «Jamaican Memories: A la sombra del sueño tropical» (en línea). *La Factoría del Ritmo* n° 23, 11/7/2007. <www.lafactoriadelritmo.com/fact23/entrevis/articulo.php?articulo=68> [última consulta 1/3/2012].
- : «The Granadians: De otra galaxia» (en línea). *La Factoría del Ritmo* n° 17, 8/4/2004. <www.lafactoriadelritmo.com/fact17/entrevis/grandi.shtml> [última consulta 9/1/2012].
- SÁNCHEZ PONS, Xavi: «El sonido de la joven América: The Pepper Pots» (en línea). *Mondosonoro*, 22/7/2009. <www.mondosonoro.com/Entrevista/THE-PEPPER-POTS/El-sonido-de-la-joven-America/3346.aspx> [última consulta 27/1/2012].
- «‘Ska’ Debut Set for Fair: Millie Small to Perform Latest Jamaican Dance Tonight at Singer Bowl». *Morning Telegraph*. New York, 12/8/1964.
- «Skaparàpid» (en línea). botiboti.org. Cataluña: [s/f]. <www.botiboti.org/grupsweb/skaparapid.htm> [última consulta 3/1/2012].
- STAPLE, Neville; MCMAHON, Tony: *Original Rude Boy: from Borstal to the Specials: a life of crime and music*. Londres: Aurum, 2010.
- STRAUSS, Neil: «The Sound Of New York: Ska. Ska? Yes, Ska». *The New York Times*, 27/10/1995. También en línea: *The New York Times*, <www.nytimes.com/1995/10/27/arts/the-sound-of-new-york-ska-ska-yes-ska.html> [última consulta 12/4/2011].
- SWEENEY, Pete: *Jamaica*. Serie Drum Atlas. Van Nuys, California: Alfred, 2009.
- TARDA, Jordi; ESTEBAN, José María: «Nuevas olas (española & inglesa)». *Popular I* n° 90, diciembre 1980, p. 64-67 y 92-93.
- The Kinky Coocoos: «Concierto en Radio 3 15/03/07» (entrada de blog en línea). The Kinky Coocoos. [s/l], 26/3/2007. <thekinkycoocoos.blogspot.com/2007/03/concierto-en-radio-3.html> [última consulta 5/3/2012].
- THOMPSON, Dave: *Reggae & Caribbean Music*. San Francisco: Backbeat Books, 2002.
- : *Wheels out of gear: 2 tone, the specials and a world in flame*. London: Helter Skelter, 2004.
- TURNER, Dale: *Ska guitar*. Milwaukee: Hal Leonard, 1999.
- TURRÓN, Kike; BABAS, Kike: *De espaldas al kiosco: guía histórica de fanzines y otros papelujos de alcantarilla*. Madrid: El Europeo & La Tripulación, 1996.
- : «Golfos de guateque: Discípulos de Otilia» (en línea). *Todas las Novedades*, junio 2004. <www.todaslasnovedades.es/documentos/2004/junio/targets/Discipulos.php> [última consulta 16/1/2012].

- : «La calle es suya: Skalariak» (en línea). *Todas las Novedades*, junio 2001. <www.todaslasnovedades.es/articulos/2001/target/Skalariak.php> [última consulta 10/1/2012].
- : «Un destino soleado: La Gran Orquesta Republicana anuncia su próxima vuelta a Madrid para presentar su nuevo álbum» (en línea). *Todas las Novedades*, julio 2001. <www.todaslasnovedades.es/articulos/2001/entrevistas/GranOrquesta.php> [última consulta 4/1/2012].
- «Una música dejada de la mano de Dios: Lord Kaya» (en línea). *Todas las Novedades*, julio 2003. <www.todaslasnovedades.es/documentos/2003/julio/targets/LordKaya.php> [última consulta 21/11/2011].
- «Utopía de calidad a ritmo de fiesta: La Gran Orquesta Republicana» (en línea). *Todas las Novedades*, julio 1999. <www.todaslasnovedades.es/articulos/1999/target/GranOrquestaRepub.php> [última consulta 4/1/2012].
- VIÑAS, Carles: *Música i skinheads a Catalunya*. Col. *Materials de Joventut*, 16. Barcelona: Diputació de Barcelona, 2001.
- : *Botas y tirantes: Una historia de Decibelios*. Ibiza: Street Music Publishing, 2006.
- WALSH, Robert: *Behind the Pale Veil: A Historic Exploration of the Minstrelization of Ska*. Tesis (Master of Arts, Afro-American Studies). University of Wisconsin-Madison, 2002.
- WHITE, Garth: «Rudie, Oh Rudie!». *Caribbean Quarterly*, 13:3 (1967: Sept.), p. 39-44.
- WILLIAMS, Paul: *You're wondering now: The Specials from Conception to Reunion*. Londres: Cherry Red Books, 2009.
- WITMER, Robert: «'Local' and 'Foreign': The Popular Music Culture of Kingston, Jamaica, Before Ska, Rocksteady and Reggae». *Latin American Music Review* 8, 1, primavera/verano 1987, p. 1-25.
- : «African roots: the case of recent Jamaican popular music». *Proceedings of the 12th Congress of the International Musicological Soc.*, I (1977).
- «Yo Fui #1: Quique Gallart (Skatalà)» (en línea). La Escuela Moderna. <laescuelamoderna.blogspot.com/2010/02/yo-fui-1-qui-que-gallart-skatala.html> [última consulta 10/6/2011].

Revistas y fanzines

Abreviaturas

Todas las abreviaturas se refieren a fanzines, salvo cuando se indica que se trata de una revista.

AB	<i>Alpha Boys</i>	PP	<i>Pressure Point</i>
AC	<i>Al Capone</i>	RE	<i>Rock Especial</i> [revista]
AM	<i>A Mordiskos!!</i>	RP	<i>Rude & Proud</i>
B	<i>Bambán</i>	RR	<i>Rhythm & Roots</i>
BB	<i>Boots 'n 'Barrel</i>	RT	<i>Rough & Tough</i>
BS	<i>Barna-Ska</i>	RTR	<i>Ruder than Rude</i>
BT	<i>Botas y Tirantes</i>	RW	<i>Red, Red Wine</i>
BR	<i>Brentford Road</i>	S	<i>Spirit of 69</i>
BW	<i>Black & White</i>	SB	<i>Skaville Barcelona</i>
C	<i>The Corporation</i>	SC	<i>Sal Común</i> [revista]
CR	<i>Class Riot</i>	SOC	<i>The Sound of the City</i>
D	<i>Dalhe!!!</i>	SH	<i>Skinhead</i>
DA	<i>Disco Actualidad</i> [revista]	SK	<i>Street Kids</i>
DC	<i>DanceCrasher</i>	SM	<i>Street Music</i>
DD	<i>Don Drummond's Spirit</i>	SP	<i>Skinhead's Pride</i>
DI	<i>Discóbolo</i> [revista]	SR	<i>Skinhead Rides Again</i>
E	<i>El Ejecutor</i>	SRK	<i>Skalari Rude Klub</i>
F	<i>Fans</i> [revista]	SS	<i>Stay Sharp</i>
FBI	<i>FBI</i>	ST	<i>Shanty Town</i>
FM	<i>Fanzy Magazine</i>	SV	<i>Smart & Violent</i>
FO	<i>Fonorama</i> [revista]	SW	<i>Shanty Town-W.P.F.</i>
JB	<i>James Bond 007</i>	T	<i>Tropikal</i>
L	<i>Liquidator</i>	TA	<i>Tiro al Ario</i>
LG	<i>Lollipop Girls</i>	TS	<i>The Stomper</i>
MA	<i>Mad About You</i>	TT	<i>Trench Town</i>
MS	<i>Mod Sounds</i>	UF	<i>Urban Feelings</i>
NK	<i>Nite Klub</i>	V	<i>Vibraciones</i> [revista]
NN	<i>Never 'ad Nothing</i>	W	<i>The Whip</i>
OJ	<i>Onda Jamaicana</i>	WPF	<i>W.P.F.</i>
OP	<i>Our Pride</i>	X	<i>Xaymaca</i>
P	<i>Popular 1</i> [revista]	Y	<i>You can get it if you really want</i>
PA	<i>Páginas Amarillas</i>		

Revistas

Disco Actualidad. Zaragoza: M.U. Periodicidad irregular (quincenal-mensual). N^{os} 2-6, 8-19 (1980-81).

Discóbolo. Madrid-Barcelona: Imp. Rivadeneyra. Quincenal; semanal a partir de 1968. N^{os} 1-126 y 128-173 (1962-68).

Fans. Barcelona: Bruguera. Semanal. N^{os} 1-126 (1965-67).

Fonorama. Madrid-Barcelona: Gráficas Aragón. Periodicidad irregular (mensual-quincenal). N^{os} 1-50 (1963-68).

Popular 1. Barcelona: Imp. Grafesa. Mensual. N^{os} 67-68, 70-102 (1979-1981).

Rock Especial. Barcelona: Rock Especial. Mensual. N^{os} 2-17, 19-29 (1981-84).

Sal Común. Barcelona: Dimensión Editorial. Mensual. N^{os} 21, 28-36 (1979-1981).

Vibraciones. Barcelona: Artes Gráficas Cusco. Mensual. N^{os} 58-69, 71-87 (1979-1981).

Cronología de las revistas consultadas:

	<i>1962</i>	<i>1963</i>	<i>1964</i>	<i>1965</i>	<i>1966</i>	<i>1967</i>	<i>1968</i>
<i>Discóbolo</i>	1-18	19-42	43-66	67-90	91-114	115-126 128-138	139-173
<i>Fonorama</i>		1-2	3-9	10-19	20-35	36-41	42-50
<i>Fans</i>				1-31	32-83 especial verano especial navidad	84-126	
	<i>1979</i>	<i>1980</i>	<i>1981</i>	<i>1982</i>	<i>1983</i>	<i>1984</i>	
<i>Popular 1</i>	67-68 70-78	79-90	91-102				
<i>Vibraciones</i>	58-63	64-69 71-75	76-87				
<i>Disco Actualidad</i>		2-6 8-11	12-19				
<i>Rock Especial</i>			2-4	5-16	17 19-28	29	

Fanzines

- A Mordiskos!!* 'zine. Migue, ed. Málaga. nº 2 (2003).
- Al Capone & The Family: Butlletí informatiu de la música ska a la Península Ibérica.* Barcelona. nº 3 (1992).
- Alpha Boys.* Skazine / early reggae zine. Jaime G. Baquero, Sir Jaime García, Dani «The Law», eds. Gerona-Barcelona. nº 1-9 (1999-[2008]).
- Bambán: Revista galega de música e outras lérias.* Vigo. nº 10 (1997).
- Barna-Ska.* Barcelona. nº 1 (1991).
- Black & White.* Pamplona. nº 2, 4 (1992-97).
- Boots'n'Barrel.* Skinzine. Barcelona. nº 2 (2000).
- Botas y Tirantes.* Skinzine. Santander. nº 2, 5-6, 8-9 (1997-[99]).
- Brentford Road.* Javi y Santi, eds. Madrid. nº 2-4 (1998-2001).
- Class Riot: Street zine for street people.* [SHARP Castilla], ed. Toledo. nº 1 (1998).
- Dalhe!!!: Skinzine musical, un-pouco político, un-pouco futbol de Ourense.* Luis (Polono), Luis Novoa, eds. Orense. nº 1-3, 5 (2000-03).
- DanceCrasher.* Javier G. C., ed. Santa Fe. nº 2-4 (1996-97).
- Don Drummond's Spirit.* Skazine. Sebastián Guillén («Tom, The Great Sebastian»), ed. Barcelona. nº 0-1 (1998-99).
- El Ejecutor.* Skazine. Cándido Patiño, ed. Marín (Pontevedra). nº 0-2, 4-5 (1999-2008).
- FBI.* Skazine. Delator-Re, Charly Brown, Marcus Garvey Jr., Papa Kiko, dirs. Barcelona. nº 1-10, 13-18, 22-33 (1989-2001).
- James Bond 007.* Sabadell. nº 2-5 (1991-93).
- Liquidator.* Toni Face, ed. Madrid. nº 2-4, 6-9 (2000-09).
- Lollipop Girls.* [s/l]. nº 0 (2005).
- Mad About You.* Gijón. nº 1-5 ([1997]-[2000]).
- Mod Sounds: Hoja Informativa y de Opinión Soul & Mod.* Chimo Calvo, Marga, eds. Valencia. nº 12+1, 14-15 (2001-02).
- Never'ad Nothing.* Barcelona. nº 1-4 (1997-[2000]).
- Nite Klub.* Vitoria. nº 3 (1991).
- Onda Jamaicana.* José Gómez Barona (Jose «Mai»), Ignacio Aguilar Maiques (Ignacio «Camales»), eds. Valencia. nº 0-1 ([1990]-91).
- Our Pride.* Santander. nº 1 (2002).
- Páginas Amarillas.* Barcelona. nº 2-3 ([1999]-[2000]).
- Red, Red Wine.* Delicias Crew, ed. Zaragoza. nº 5 (1998).
- Rhythm & Roots.* Ferran, Sergi, Dani, eds. Palmanova (Mallorca). nº 4-7 (2000-03).
- Rough & Tough.* Skazine. Jaime Bajo («Larry»), ed. Madrid. nº 1-3 (1999-[2000]).
- Rude & Proud.* [G. Arenales], ed. Valladolid. [s/n] (1999).
- Ruder than Rude.* SHARP Sevilla, ed. Sevilla. nº 3-5 (1997-1999).
- Shanty Town.* Skinzine. Sharp Madrid. Madrid. nº 3 (1995).
- Shanty Town - W.P.F.* Skinzine. Toni Face, Alfonso Sacristán («Krápula»), SHARP Castilla, eds. Segovia-Madrid. nº 13 (1997).
- Skalari Rude Klub.* Skalariak, ed. Burlata. nº 5-12 (1999-2003).
- Skaville Barcelona.* Barcelona. nº 1 (1989).

Skinhead: Zine antifascista y antirracista de BCN. Barcelona. nº 1 [1999].
Skinhead Rides Again. David, ed. Barcelona. nº 3, 5-7 (1998-2001).
Skinhead's Pride. Tarragona. nº 1 (1998).
Smart & Violent. Turroneiros Crew, ed. Sevilla. nº 0-2, 5 (2001-03).
Spirit of 69. Bilbao. nº 5 (2000).
Stay Sharp: Skinzine político-musical. Lleida. nº 1 (1999).
Street Kids. Madrid. nº 2, 4, 6-7 ([1995]-[99]).
Street Music: Ska, Reggae, Soul, Punk & Oi! Muzic Gazette. Mark «Skanky» Brown, ed. Ibiza. nº 1-5 (1998-99).
The Corporation. La Coruña. nº 1, 3-5 (2003-05).
The Sound of the City. Zaragoza. nº 1-3 (2003-05).
The Sound of the City [hoja informativa]. «As de Oros», dir. Zaragoza. nº 0, 2-4 [s/f].
The Stomper. Alex, ed. Madrid. nº «54-46» (1998).
The Whip. The Red Mussel Crew, ed. nº 0-1 (2004).
Tiro al Ario. Skinzine. SHARP Salamanca, ed. Salamanca. nº 4 (1997).
Trench Town: Jamaican music fanzine. Terrassa. nº 2-5 (2003-05).
Tropikal. Skazine. Associació de Llunàtics i Amics de l'Ska, ed. Castelldefels. nº 5-6 (1999).
Urban Feelings. «Prince Basto», dir. Madrid. nº 2-3 (1999-[2000]).
W.P.F. Alfonso Sacristán («Krápula»), ed. Nava de la Asunción (Segovia). nº 6, 7, 9 (1994-2000).
Xaymaca. Jamaican Music Fan Club, ed. Bilbao. nº 1-4 (1993-95).
You can get it if you really want. [s/l]. nº 1 (1996).

Cronología de los fanzines consultados:

	1989	1990	1991	1992	1993	1994	1995	1996	1997	1998	
<i>FBI</i>	1-3	4-7	8-10	13-14	15-16	17-18					...
<i>Skaville Barcelona</i>	1										
<i>Onda Jamaicana</i>		[0]	1								
<i>Nite Klub</i>			3								
<i>James Bond 007</i>			2	3-4	5						
<i>Barna-Ska</i>			1								
<i>Al Capone & The Family</i>				3							
<i>Black & White</i>				2					4		
<i>Xaymaca</i>					1	[2]-3	4				
<i>W.P.F.</i>						6	[7]				...
<i>Shanty Town</i>							3				
<i>Street Kids</i>							[2]		4	6	...
<i>DanceCrasher</i>								2	3-4		
<i>You can get it if you really want</i>								1			
<i>Shanty Town - W.P.F.</i>									13		
<i>Bambán</i>									10		
<i>Tiro al Ario</i>									4		
<i>Ruder than Rude</i>									3	4	...
<i>Botas y Tirantes</i>									2	[5]-[6]	...
<i>Never'ad Nothing</i>									1	2	...
<i>Mad About You</i>									[1]	2-[3]	...
<i>Red, Red Wine</i>										5	
<i>Skinhead Rides Again</i>										3	...
<i>Brentford Road</i>										2	...
<i>Class Riot</i>										1	
<i>Skinhead's Pride</i>										1	
<i>Street Music</i>										1-2	...
<i>The Stomper</i>										«54-46»	
<i>Don Drummond's Spirit</i>										0	...

	1999	2000	2001	2002	2003	2004	2005	2006	2007	2008	2009
<i>FBI</i>	22-25	26-29	30-33								
<i>W.P.F.</i>		9									
<i>Street Kids</i>	[7]										
<i>Ruder than Rude</i>	5										
<i>Botas y Tirantes</i>	[8]-[9]										
<i>Never'ad Nothing</i>	3	[4]									
<i>Mad About You</i>	[4]	[5]									
<i>Skinhead Rides Again</i>		5-6	7								
<i>Brentford Road</i>	3		4								
<i>Street Music</i>	3-5										
<i>Don Drummond's Spirit</i>	1										
<i>Tropikal</i>	5-6										
<i>Skalari Rude Klub</i>	5	6-8	9-10	11	12						
<i>Urban Feelings</i>	2	[3]									
<i>Páginas Amarillas</i>	[2]	[3]									
<i>Skinhead</i>	[1]										
<i>Stay Sharp</i>	1										
<i>Alpha Boys</i>	1-2	3	[4]-5	6	[7]				[8]	[9]	
<i>Rough & Tough</i>	1	[2-3]									
<i>El Ejecutor</i>	0		1	2			4			5	
<i>Rude & Proud</i>	[s/n]										
<i>Spirit of 69</i>		5									
<i>Rhythm & Roots</i>		4	5-6		7						
<i>Boots'n'Barrel</i>		2									
<i>Liquidator</i>		2-3	4		6	7	8				9
<i>Dalhe!!!</i>		1	[2]-3		5						
<i>Mod Sounds</i>			12+1	14-15							
<i>Smart & Violent</i>			0-1	2	5						
<i>Our Pride</i>				1							
<i>Trench Town</i>					2-3	4	5				
<i>A Mordiskos!! 'zine</i>					2						
<i>The Sound of the City</i>					1	2	3				
<i>The Corporation</i>					1	3	4-5				
<i>The Whip</i>						0-[1]					
<i>Lollipop Girls</i>							0				

Partituras

- BOLDÚ ULLÉS, Juan: «Bailando ska» / Roldán, J.: «Busco: beguine». Partes: 2 saxos altos, saxo tenor, 2 trompetas, batería, arreglo piano y voz. Barcelona: Publicaciones Roldán, 1967.
- CUADRAT, Rafael: «Nostalgia en ska» / García, José: «Rock caliente». Partes: 2 saxos altos, 2 saxos tenores, 2 trompetas, trombón, contrabajo, batería, arreglo piano. Barcelona: Rafael Cuadrat, 1967.
- DOMINGO, Jorge: «Quiero bailar el ska» / Plante, Jacques; Carrere, Claude: «Adiós amor», Julio César y Gil Luaño, arr. Partes: guión, 2 saxos altos, 2 saxos tenores, 3 trompetas, trombón, contrabajo, batería, arreglo piano y voz. Barcelona: Armónico, 1967.
- ESPAÑA, C. de: «Porqué será: ska» / Berenguer, Severo: «Bossa nova del Brasil: bossa nova». Partes: guión, saxo alto, saxo tenor, trompeta, contrabajo, batería, arreglo piano y voz. Madrid: Canciones de España, 1968.
- FAIELLA, G.; CENCI, M.: «Operación sol», Julio César y Gil Luaño, arr. / Domingo, Jorge; Navarro, Esperanza: «Septiembre». Partes: guión, 2 saxos altos, 2 saxos tenores, 3 trompetas, trombón, contrabajo, batería, arreglo piano y voz. Barcelona: Armónico, 1966.
- . «Operación sol». Arreglo piano y voz. Barcelona: Armónico, 1966.
- RENDALL, Terry; PIKE, M.: «Blue beat». Pickering, arr. Arreglo piano y voz. Barcelona: Belter, 1970.
- ROBERTS, Johnny; LEVI, Morris: «Eres mi bombón» / David, Hal; Bacharach, Burt F.: «Terminó...». C. Mapel, letra esp. Partes: instr. melódicos, guitarra acomp., guitarra baja, arreglo piano y voz. Madrid: Canciones del Mundo, 1964.
- SÁNCHEZ, Juan: «Me haces sufrir: ritmo-ska» / Cams, Balsin: «Swing en el club: fox-swing». Partes: guión, saxo alto, saxo tenor, trompeta, contrabajo-guitarra, batería, arreglo piano y voz. Madrid: Publicaciones Juan Sánchez, 1966.

Fuentes audiovisuales

- Alamedadosoulna: *Verano Al Soul*. Dosoulna, 2002.
- : *Skrack!* Dosoulna, 2004.
- : *Finissimo*. Dosoulna, 2007.
- : *Alamedadosoulna: La Película* (DVD). Gonzalo Munilla, dir. Dosoulna, 2009.
- : *Play!* Dosoulna, 2011.
- Amusic Skazz Band: *Amusical Fruits*. Plastic Disc/Tralla, 1998.
- : *Jazzing You!* Tralla, 2001.
- Arandia, Alfonso (dir.): *Carretera y manta* (película). Filmart/Columbia Tristar, 2000.
- «Bailando a ritmo de ska» (emisión radiofónica en línea). Programa *A vivir que son dos días*. Cadena SER. [s/l], 5/6/2011. <www.cadenaser.com/cultura/audios/bailando-ritmo-ska/csrcsrpor/20110605csrcsrkul_9/Aes/> [última consulta 5/3/2012].
- Banana Boats: *No Tengo Bandera*. Colour Songs, 1993.
- Barbie Gaye: «My Boy Lollypop» / «Say You Understand». Darl, 1956.
- Begoña Bang Matu y Ramiccia: *Ramiccia Meets Begoña*. Liquidator, 2000.
- Betagarri: *Remix*. Metak, 2001.
- Bobby Jay and the Hawks: *The Ska: Everybody's doing it vol. 2* (LP). Warner Bros., 1964.
- Bob Marley: *Uprising*. Barcelona: Ariola Eurodisc, 1980.
- Boikot: *Cría cuervos*. Producciones BKT-BOA, 1995.
- : *Tu condena*. Producciones BKT-BOA, 1996.
- Celtas Cortos: *En estos días inciertos*. DRO, 1996.
- Dave Barker & Granadians: «Peach Green Reggae» / «Monster». Liquidator, 2004.
- Decibelios: *Caldo de pollo*. Dro, 1984.
- : *Oi!* Dro, 1985.
- : *Vacaciones en el Prat*. Dro, 1986.
- Derrick Morgan & Granadians: «What It Takes to Love Me» / «What It Takes To Version». Liquidator, 2003.
- Deskarats: *Per la cara!* [Autoeditado], 2003.
- Desmond Dekker & The Aces; Beverley's All Stars: «Israelites» / «My Precious World (The Man)». UK: Pyramid; EE. UU.: Uni, 1968.
- Diablo Cojuelo: *Diablo Cojuelo* (maqueta). Sopasdeajo, 2007.
- Discípulos de Otilia: *Otílicos Perdidos*. Tralla, 1997.
- : *Wateke!*. Ventilador Music, 2004.
- Disidencia: *Hablarán las piedras*. Santo Grial, 2004.
- Dixebra: *Glaya un país*. L'Aguañaz, 2000.
- : *Grieska*. FonoAstur, 1990.
- Dr. Calypso: *Barbarossaplatz*. K Industria, 1999 (cd) y Grover, 2000 (lp).
- : *Toxic Sons*. Operative Productions, 1996 y V.O.R., 2002 (LP).
- : *Toxic Remixes*. Operative Productions, 1997.
- : *Mr. Happiness*. K Industria, 2003 (cd+dvd).
- Dúo Radiant's: «El amor» / «Eres mi bombón». Madrid: Zafiro, 1964.

- Ejecutivos Agresivos: «Mari Pili» / «Stereo». Hispavox, 1980.
 —: «Te espío» / «En casa». Hispavox, 1986.
 Fala non Caduca: *Tiempu de povisa*. Algamar Producciones, 2010.
 Farmacia de Guardia: *Servicios de urgencia*. DRO, 1985.
 —: «Ella es demoledora» / «Soy un cadáver». DRO, 1985.
 Fermín Muguruza et ál.: *Brigadistak Sound System*. Esan Ozenki, 1999.
 Gazapos; Skatobeat; La Gran Orquesta Republicana: *Propaganda pel fet!* (VHS).
 Propaganda, [1997].
 Granadians: *Feliz Navidad con los Granadians* (EP). Liquidator, 2003.
 Hertzainak: *Hertzainak*. Soñua, 1984.
 Hombres G: *La cagaste... Burt Lancaster*. Madrid: Producciones Twins, 1986.
 —: «Visite Nuestro Bar» / «En La Playa». 1986.
 Ilegales: *Ilegales*. Hi-Fi Electrónica, 1982.
 Jah Macetas; Los Naturals: *En Studio One*. Dro/Warner, 1996.
 Justin Hinds & The Dominoes: «Carry go bring come» / «Hill & Gully Ride». Treasure
 Isle, 1963.
 Ki Sap: *L'Horta Ska*. 45 Revoluciones, 1998.
 —: *Ki Sap*. Propaganda, 1999.
 —: *Rural Style*. Propaganda/KKO, 2001.
 —: *10 Tone*. Soroll/Sentimientos Kontra El Poder/Anti Corpos/Comú, 2004.
 —: *Meets Valencia All Stars*. KKO, 2005.
 —: *At new Rockers Studios*. Jamaican Memories/Sentimientos Kontra el Poder/
 Soundrebel/Kamilosetas/KKO, 2009.
 Komando Moriles: *Recomendado por 28 de cada 27 fabricantes de lavadoras*. Tralla,
 1997.
 Korroskada: *Por las Buenas Costumbres*. Discos Suicidas, 1987.
 Kortatu: *Kortatu*. Soñua, 1985. Reed.: Oihuka, 1998.
 —: *Azken guda dantza*. Nola!, 1988.
 —; Cicatriz; Jotakie; Kontuz-Hi!: [s/t]. Soñua, 1985. Reed.: Oihuka, 2000.
 La Gran Orquesta Republicana: *Abrazos*. Güasa records-K Industria, 2004 y PP Lobo,
 2005.
 La Thorpe Brass: *All Things Move*. ToniTrash, 2001.
 Laurel Aitken & Skarlatines: «Tic Tac» / «Ana María». Liquidator, 2001.
 —: *En Español*. Liquidator, 1999.
 Los Antifaces: *Mi chico bombón* (EP). Barcelona; Madrid: Belter, 1966.
 Los Blues de España: *Lecciones de Ska y de Yenka* (EP). San Sebastián: Columbia,
 1964.
 Los Cardiacos: «Salid de noche» / «Chicas de “Burda”». Philips, 1980.
 Los Catinos: *Mi vida* (EP). Barcelona: Vergara, 1964.
 «Los conciertos de Radio 3 - Alamedadosoulna» (vídeo en línea). RTVE.es, A la carta:
 Televisión y Radio. Madrid, 11/3/2009.
 <www.rtve.es/alacarta/videos/los-conciertos-de-radio-3/conciertos-radio-3-alamedadosoulna/444629/> [última consulta 5/3/2012].

«Los conciertos de Radio 3 - Alamedadosoulna» (vídeo en línea). RTVE.es, A la carta: Televisión y Radio. Madrid, 6/12/2011.
 <www.rtve.es/alacarta/videos/los-conciertos-de-radio-3/conciertos-radio-3-alamedadosouna/1266542/> [última consulta 5/3/2012].

Los de la Torre: «Operación Sol» / «A palos». Barcelona; Madrid: Belter, 1966.
 —: *Bailando el SKA con Los de la Torre* (EP). Barcelona; Madrid: Belter, 1967.

Los Diástole: *Los Diástole* (EP). Barcelona: Alma, 1964.

Los Sonor: *Cuando escucho una guitarra* (EP). Philips, 1965.

Los Toreros Muertos: *Por Biafra*. Ariola Eurodisc, 1987.

Los Yorsy's: *El ska*. Contiene: «Qué familia» / «Jamaica Ska». Madrid: Zafiro-Novola, 1965.

Louis Neefs: *Iris* (EP). Barcelona; Madrid: Belter, 1968.

Madness: *Un paso adelante*. Tít. orig. *One step beyond*. Madrid: Columbia, 1980.
 —: *Absolutamente*. Tít. orig. *Absolutely*. Madrid: Columbia, 1980.

Malarians: *Guaqui Taneke*. Marathon, 1991.
 —: *Hostal Caribe*. Ska Town/Plastic Disc, 1998.
 —: *Mind The Step*. Nuevos Medios, 1996.

Mango Jones & His Orchestra with the Harry Ballu singers: *The Ska* (LP). EE. UU.: Vee-Jay, 1964.

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

Mercero, Antonio (dir.): *La próxima estación* (película). Bidas, 1982.

Millie [Small]: *My boy lollipop* (EP). Madrid: Fontana, 1964.

Mr. Fly Ska Band: *Musical Store Room*. [Autoeditado], 2002.

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

Obrint Pas: *La Revolta de l'Ànima*. 45 Revolucions/Propaganda, 1997.

Peeping Toms: *Maximum Rhythm 'n' Reggae*. Liquidator, 2004.
 —: *The Peeping Toms*. Revelde, 2001.

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

Potato: *Punky Reggae Party*. Oihuka, 1987.
 —; Tijuana in Blue: [s/t]. Soñua, 1986.

[Prince Buster]: *Auténtico Jamaica Ska* (EP). Barcelona: Gramófono-Odeón-Stateside, 1964.

Prince Buster: «Everybody Ska» / «30 Pieces Of Silver». Stateside, 1964.

Psico Rude Boys del Espacio Exterior: *Nº2 En Inglaterra* (EP). Liquidator, 2001.

PVP: *Miedo*. Belter, 1982. Reed.: Divucsa, 2003.
 —: «El coche de la plas» / «Descontrol». Belter, 1982.

Roy Ellis con Al Supersonic & The Teenagers: «Let me take you higher» / «The sweetest rumour». Liquidator, 2009.

Scooters: «Toma anfetaz» / «Chile». Utopía Batusi, 1987.

Seguridad Social: *En desconcierto*. 1984.
 —: «Comerranas» / «Energía mental». Citra, 1984.

Skaks: *She's so Divine*. Jamaican Memories, 2010.

Skalariak: *Klub Ska*. Gor, 1999.

Skama La Rede: *La Nueva Historia*. L'Aguañaz, 2005.

- : *Echaos a la Mar*. L'Aguañaz, 2007.
- : *Ye Too Mentira*. L'Aguañaz, 2010.
- Ska-p: *¡¡Que Corra La Voz!!* Sony/BMG, 2002.
- : *Planeta Eskoria*. RCA, 2000.
- Skaparapid: *El Cuento De Nunca Acabar*. Tralla, 1999.
- : *Que Empiece Ya!* Capitá Swing, 1996.
- Skarabajos: *Ya Era Hora*. Sock It, 1992.
- Skarnio: *O Nosso Caminho*. Arredista Produçõs, 2008.
- Skatalá: *Fent D'Aquí*. Skamarlá, 1987 (k7) / Sock It, 1991 (lp) / Subway, 2001 (cd).
- : *Un De Nou*. Al.llelulia/Capitá Swing, 1995.
- : *Llunàtics*. Skamarlà, 2005.
- Skunk: *#1*. Skunk Diskak, 2000.
- : *Kinki*. Skunk Diskak, 2002.
- Soweto: *South West Town*. Brixton, 2011.
- : *You give me fever*. Brixton, 2008.
- Starlites: *Roads of love*. Brixton, 2004.
- Stukas: *Hazañas Bélicas*. Sociedad Fonográfica Asturiana, 1981.
- Superagente 86: *En Misión Cumplida*. Discos Uli-Uli, 2001.
- Tequila: *Confidencial*. Madrid: Serdisco, 1981.
- : «Salta!» / «Ya soy mayor». Zafiro, 1981.
- The Kinky Coocoo's: *Montjuïc Boneyard*. Liquidator/Ska In The World, 2006.
- : *The Mean Machine* (EP). Liquidator, 2009.
- The Pepper Pots: *Now!* Black Pepper, 2009.
- : *Swingin' Sixties*. Brixton, 2005 y Ska In The World, 2006.
- The Special AKA [The Specials]; The Selecter: «Gangsters» / «The Selecter». Reino Unido: 2 Tone, 1979.
- The Specials: *The Specials*. Madrid: Chrysalis-RCA, 1980.
- : *Más Specials*. Tít. orig. *More Specials*. Madrid: Chrysalis-RCA, 1980.
- This is Ska* (VHS). Island Visual Arts, 1989.
- Toots and the Maytals: *Just like that*. Island, 1980.
- Victor Gerard y The Hip City Five (orquestas): *Siempre Arthur Murray* (LP). Ed. española de *Arthur Murray presents Discotheque Dance Party*. Madrid: RCA Victor, 1965.
- Vómito; Txorromorro; Korroskada; Virus de Rebelión: *Skalherria punk*. Discos Suicidas, 1986.
- VV. AA.: *1st International Ska Festival*. Tralla Records, 1998.
- VV. AA.: *2nd International Ska Festival*. Tralla Records, 1999.
- VV. AA.: *4 anys de Plastic Disc: 1998-1999 / Ska Soul Oi! Punk Reggae*. Plastic Disc, 1999.
- VV. AA.: *100% Latin Ska*. EE. UU.: Moon Ska, 1995.
- VV. AA.: *Banda sonora original de la película La próxima estación* (LP). Madrid: RCA, 1982.


- VV. AA.: *Banda sonora original de la película La próxima estación* (single promocional). Contiene «La próxima estación» por Cristina Marcos y «Te espío» por Las Chinas. Madrid: RCA, 1982.
- VV. AA.: *Dance The Ska* (EP). Sunshine, [ca. 1964].
- VV. AA.: *Dos anys de Plastic Disc: 1996-1997*. Plastic Disc, 1998.
- VV. AA.: *Euskal Ska eta Reggae: Skunk Diskak vol. 1*. Skunk Diskak, 2000.
- VV. AA.: *Fly flying ska* (LP). Reino Unido: Blue Beat, 1964.
- VV. AA.: *International Reggaemartxaska: Skunk Diskak vol. 2*. Skunk Diskak, 2001.
- VV. AA.: *Jamaica Ska* (LP). EE. UU.: Atlantic, 1964.
- VV. AA.: *Latin Ska Fever*. Sock It Records/Semaphore, 1991.
- VV. AA.: *Latin Ska Fiesta*. Sock It Records/Semaphore, 1990.
- VV. AA.: *Latin Ska Jazz*. Sock It Records/Satélite K, 2000.
- VV. AA.: *Latin Ska Years*. Reed. de *Latin Ska Fiesta* y *Latin Ska Fever*. Sock It Records/Plastic Disc, 1999.
- VV. AA.: *Navidades Radioactivas*. DRO, 1982.
- VV. AA.: *Puro eskañol: Latin ska underground. Vol. 1*. San Francisco: Aztlan, 1997.
- VV. AA.: *Puro eskañol: Latin ska underground. Vol. 2*. San Francisco: Aztlan, 1998.
- VV. AA.: *Puro eskañol: Latin ska underground. Vol. 3*. San Francisco: Aztlan, 1999.
- VV. AA.: *Ska Mestizaje: 10 años dando Tralla*. Tralla Records, 2000.
- VV. AA.: *Ska... Ska... Skandal! N° 1*. Alemania: Pork Pie, 1989.
- VV. AA.: *Skankin' 'round the world: The International Ska Compilation*. Reino Unido: Unicorn, 1988.
- VV. AA.: *Stay Sharp: volumen 1*. Potencial Hardcore, 1993.
- VV. AA.: *Stay Sharp: volume 2*. Step-1/Bronco Bullfrog, 1995.
- VV. AA.: *Stay Sharp III*. Colour Songs, 1996.
- VV. AA.: *The Authentic Jamaica Ska* (LP). EE. UU.: Amy Records, 1964.
- VV. AA.: *The original cool Jamaican Ska* (LP). London FFRR, 1964.
- VV. AA.: *The Real Jamaica Ska* (LP). EE. UU.: Epic, 1964.

LISTADO DE IMÁGENES

	<i>pág.</i>
Pasos de baile del ska. Carátula trasera de VV. AA.: <i>Dance The Ska</i> , [ca. 1964].	20
Cubierta de Davis; Simon: <i>Reggae International</i> , 1982.	29
Cubierta de Marshall: <i>The Two Tone Story</i> , 1990.	32
Cubierta de Analco; Zetina: <i>Del negro al blanco...</i> , 2000.	35
Imagen conceptual de la «Calle Ska» por Skalariak (fragmento). Foto por Berta Buzunariz, en libreto de Skalariak: <i>En la Kalle</i> , 2001.	50
Cartel del concierto de Specials celebrado en Barcelona en octubre de 1980.	61
Carátula de VV. AA.: <i>Latin Ska Fiesta</i> , 1990.	68
Sesión de registro del programa radiofónico <i>Sound System FM</i> , 1990. De izquierda a derecha: David Vilches, Aure Núñez, Enric Gallart y Xavi Guillamón. Foto cedida por Guillamón.	72, 123
Carátulas de: VV. AA.: <i>Jamaica Ska</i> , 1964. VV. AA.: <i>The Authentic Jamaica Ska</i> , 1964. VV. AA.: <i>The original cool Jamaican Ska</i> , 1964. VV. AA.: <i>Fly flying ska</i> , 1964.	79
Carátula de VV. AA.: <i>Stay Sharp: volumen 1</i> , 1993.	104
Toni Face. Foto extraída de Cervera: «Toni Face...», 2009.	110
Portadas de los fanzines: JB nº 3, 1992; FBI nº 24, 1999; L nº 4, 2001; SM nº 3, 1998-99.	128-129
Alamedadosoulna en concierto. Foto por Luis Sánchez Alba, en < www.alamedadosoulna.com/archives/641 > [extraída el 22/02/2012].	146
The Skatalites. En Katz: <i>Solid Foundation...</i> , 2004, p. 30.	153
Pasos de baile del ska ilustrados por Los de la Torre. En Matías: «Los de la Torre lanzan...», 1967.	169
Carátulas de: Superagente 86: <i>En Misión Cumplida</i> , 2001. The Pepper Pots: <i>Swingin' Sixties</i> , 2005.	235
Laurel Aitken y los Skarlatines. En < www.myspace.com/skarlatines/photos/ > [extraída el 22/02/2012].	240
Carátula de Granadians: <i>Del espacio exterior</i> . Japón: <i>Ska in the World</i> , 2008.	247

CONTENIDO DEL CD

El disco adjunto contiene:

- La versión electrónica del presente documento (formato pdf).
- Las audiciones indicadas en el texto mediante el icono  (formato mp3), y listadas a continuación:

			<i>comentada en cap.</i>
1	Los Blues de España: «Ska jamaiquino»	3.1.a	4.1.c
2	Millie Small: «My boy lollipop»	”	”
3	Nuri: «Eres mi bombón»		”
4	Dúo Radiants: «Eres mi bombón»		”
5	Los Catinos: «Eres mi bombón»		”
6	Los Antifaces: «Mi chico bombón»		”
7	Peppino di Capri: «Operazione sole»		”
8	Los de la Torre: «Operación sol»	3.1.a	”
9	Ejecutivos Agresivos: «Mari Pili»		4.2.b
10	Ejecutivos Agresivos: «Te espío»		”
11	Los Cardiacos: «Salid de noche»		”
12	Stukas: «Mercado persa»		”
13	Tequila: «Salta!»		”
14	Ilegales: «Hola mamoncete»		”
15	PVP: «El coche de la plas» (single)		”
16	Hertzainak: «Arraultz bat pinu batean»	3.1.b	4.2.c
17	Kortatu: «Sarri Sarri»	3.2.a	”
18	Toots & The Maytals: «Chatty chatty»		”
19	Korroskada: «Torero»		”
20	Tijuana in Blue: «Tijuana in Blue»		”
21	Potato: «Miguelín el cashero»		”
22	Seguridad Social: «Comerranas»		4.2.d
23	Decibelios: «Voca de Dios»		”

24	Hombres G: «Visite nuestro bar»		4.2.d
25	Skatalà: «Embolingats»		4.3.b
26	Desmond Dekker: «Israelites»		”
27	Komando Moriles: «Templo del Sol»		”
28	Discípulos de Otilia: «Otílicos perdidos»		”
29	Skaparapid: «A 100 km/neurona»		”
30	Ki Sap: «A vora barranc»		”
31	Skalariak: «Sarrera II»		”
32	Ska-p: «Tío Sam»	3.2.a	”
33	Betagarri: «Herriak du hitza»	”	”
34	La Gran Orquesta Republicana: «República III»		”
35	Malarians: «Colour songs»		4.3.c
36	Malarians: «Rude boy crew»		”
37	Dr. Calypso: «Cinecittá»		”
38	Laurel Aitken y Skarlatines: «La paloma»		”
39	La Thorpe Brass: «Ji jaga»		”
40	Amusic Skazz Band: «Jazzing you»		”
41	Dr. Calypso: «Se’ns pixen»		”
42	Starlites: «Bikini groovy»		”
43	Skaks: «115»		”
44	Banana Boats: «Fuente de agua»		4.3.d
45	Mr. Fly Ska Band: «Mama says»		”
46	Peeping Toms: «The whistle»	3.2.a	”
47	The Kinky CooCoo’s: «Going to the ball»		”
48	Soweto: «Everybody ska»		”
49	The Pepper Pots: «Take a chance»		”
50	Soweto: «Sick and tired»		”

APÉNDICES

Reproducción de tres artículos de temática skinhead extraídos de fanzines:

- Enric Gallart («Quique», seud.): «Skinheads vs política», *Never'ad Nothing* nº 2, 1998, p. 32-39.
- Marc; Daniel: «OI! against SKA», *Never'ad Nothing* nº 4, [2000], p. 41.
- Dr. Craneo (seud.): «Ska against Oi!», *El Ejecutor* nº 2, 2002, p. 16-17.