

Presencias musicales de Colombia en el pop-rock instrumental de los años setenta en España: el caso de los Pekenikes, músicos

VICENTE GALBIS LÓPEZ

2019. *Cuadernos de Etnomusicología* N°13

Palabras-clave: Los Pekenikes, pop-rock español de los setenta, rock colombiano de los sesenta, pop-rock español instrumental.

Keywords: *Los Pekenikes, Spanish pop-rock of the seventies, Colombian rock of the sixties, instrumental Spanish pop-rock.*

Cita recomendada:

Galbis, Vicente. 2019. "Presencias musicales de Colombia en el pop-rock instrumental de los años setenta en España: el caso de los Pekenikes, músicos". *Cuadernos de Etnomusicología*. N°13. <URL> (Fecha de consulta dd/mm/aa)



Esta obra está sujeta a la licencia de Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 España de Creative Commons. Puede copiarla, distribuirla y comunicarla públicamente siempre que cite su autor y la revista que lo publica (*Cuadernos de Etnomusicología*), agregando la dirección URL y/o un enlace a este sitio: www.sibetrans.com/etno/. No la utilice para fines comerciales y no haga con ella obra derivada. La licencia completa se puede consultar en: http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es_ES

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International license. You can copy, distribute, and transmit the work, provided that you mention the author and the source of the material (Cuadernos de Etnomusicología), either by adding the URL address of the article and/or a link to the web page: www.sibetrans.com/etno/. It is not allowed to use the work for commercial purposes and you may not alter, transform, or build upon this work. You can check the complete license agreement in the following link: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>.

**PRESENCIAS MUSICALES DE COLOMBIA EN EL POP-ROCK
INSTRUMENTAL DE LOS AÑOS SETENTA EN ESPAÑA:
EL CASO DE LOS PEKENIKES, MÚSICOS¹**

Vicente Galbis López

Resumen

Entre 1959 y 1969, Los Pekenikes se convirtieron en uno de los grupos más importantes del pop-rock español, tanto por sus innovaciones en el ámbito instrumental como por la popularidad de sus grabaciones. Sin embargo, en 1970 se produjo una escisión en su formación básica que llevó a la aparición de dos conjuntos. Los grupos escindidos tuvieron unos rasgos en común: incluían a fundadores o componentes de larga trayectoria y, unos meses después del cisma, grabaron un LP. La grabación del grupo que permaneció en Hispavox (el sello habitual de Los Pekenikes) fue publicada en 1971 y se llamó *Ss. Ss. Ss. q. e. s. m. (Sus seguros servidores que estrechan su mano)*. Puesto que la denominación histórica de la banda la detentaba el conjunto que se marchó a Movieplay, la formación que grabó este LP se denominó Los Pekenikes, músicos.

En cuanto a la relación entre Latinoamérica y España, destaca poderosamente que cuatro de los intérpretes que participan en el disco (de los ocho que aparecen en los créditos) proceden de Colombia. En este artículo se analiza la trayectoria previa de estos músicos en el país latinoamericano, especialmente su pertenencia a los conjuntos más importantes del rock colombiano de los sesenta. Ello proporciona elementos de comparación entre el desarrollo de estos grupos en Colombia y sus coetáneos en España. Además, se comenta el repertorio incluido en el LP, puesto que los cuatro músicos aportan varias composiciones. En esas piezas encontramos influencias no sólo de Colombia, sino de otros países de Latinoamérica. También se analizan rasgos de la trayectoria previa de esos cuatro músicos que aparecen en algunos temas del LP. La sección final del artículo incluye unos datos sobre los trabajos posteriores de los músicos que intervinieron en *Ss. Ss. Ss. q. e. s. m.*

¹ Trabajo realizado dentro del Proyecto de investigación I+D+i: «Música en conflicto en España y Latinoamérica: entre la hegemonía y la transgresión (s. XX y XXI)» HAR2015-64285-C2-1-P

Palabras clave: Los Pekenikes, pop-rock español de los setenta, rock colombiano de los sesenta, pop-rock español instrumental.

Abstract

Between 1959 and 1969, Los Pekenikes emerged as one of the most influential bands on the Spanish Pop-Rock Music scene, as much for their innovations in the field of instrumentation as for the popularity of their recordings. Nevertheless, in 1970 the group broke up, resulting in the formation of two new bands. Each one of these included founder members or long established musical elements of the original band and each one recorded an LP. The recording made by the band that stayed on with Hispavox, the original label of Los Pekenikes, came out in 1971 and was called *Ss. Ss. Ss. q. e. s. m. (Sus seguros servidores que estrechan su mano)*. The band that recorded this LP was now called Los Pekenikes, músicos, while the band that moved to the Movieplay label held onto the name of the original group.

As far as the Latin America and Spain connection is concerned, it stands out that, of the eight performers whose names appear on the record sleeve, four were from Colombia. This article looks at and analyses the earlier musical careers of these musicians in their homeland, especially their involvement with the most influential Colombian rock groups of the sixties. The development of these groups is compared with that of their Spanish contemporaries. In addition, the collection of music found on the LP is commented upon, given that the four musicians contributed several compositions. In these pieces we find influences not only of Colombian music, but also of the music of other Latin American countries. Traces of the previous musical influences of these four musicians are found in some of the compositions on the LP and these are also investigated. The final part of the article includes information about the later works of those musicians who contributed to the LP, *Ss. Ss. Ss. q. e. s. m.*

Keywords: Los Pekenikes, Spanish pop-rock of the seventies, Colombian rock of the sixties, instrumental Spanish pop-rock.

1. El disco *Ss. Ss. Ss. q. e. s. m. (Sus seguros servidores que estrechan su mano)* firmado por Los Pekenikes, músicos.

En 1970 se produce un hecho crucial en la trayectoria de Los Pekenikes, uno de los grupos españoles de pop-rock más importantes de la década de los sesenta. Ese acontecimiento es la escisión del grupo en dos formaciones distintas. Hasta ese año, la plantilla básica de la banda estaba constituida por tres de sus fundadores; los hermanos Alfonso y Lucas Saínz, junto a Ignacio Martín Sequeros. Además, aparecían otros componentes como Tony Luz, Pedro L. García Vega o Vicente Gasca que, sin ser fundadores, tenían una trayectoria muy amplia en el conjunto.

Pese a sufrir distintos cambios, este núcleo básico se convirtió en la formación “clásica” de Los Pekenikes y fue el que se dividió en dos, provocando una gran polémica y, a la vez, bastante confusión. Por un lado, encontramos un grupo que cambia de nombre (pasa a llamarse Los Pekenikes, músicos), pero permanece en el sello discográfico habitual del grupo: Hispavox. Por otro lado, tenemos a otra formación que mantiene la denominación clásica de Los Pekenikes, pero publica sus discos en otra firma: Movieplay.

Por desgracia, esta profunda crisis suponía el final de una década (entre 1959 y 1969) muy relevante en el pop-rock español. Dicha afirmación se sustenta en varios elementos. En primer lugar, destaca la evolución de un conjunto que pasa de ser vocal a puramente instrumental. En segundo lugar, incluye elementos de innovación que les diferenciaban de otros grupos, como la inclusión de los instrumentos de viento o un repertorio que estaba totalmente al día de los aires que se respiraban en Europa y Estados Unidos (Alonso 2010:224-225). En tercer lugar, su trayectoria supone un reflejo de la propia evolución del pop-rock hispano en castellano, en aspectos como el avance de diversos elementos industriales y tecnológicos. En este sentido, la carrera del grupo aparece (hasta el cisma citado) unida de forma directa a la evolución del sello Hispavox y a su propio avance tecnológico. Los Pekenikes pudieron disfrutar de las nuevas instalaciones que la discográfica abrió en la calle Torrelaguna de Madrid y, sobre todo, trabajaron con dos de sus principales

artífices: el productor Rafael Trabuchelli y el arreglista Waldo de los Ríos, ambos con una importante carrera previa (Domínguez 2002: 283-285).

Quizá el último elemento a destacar sea uno de los que más interesa en el contexto de este artículo. Pese a contar con un grupo de componentes más o menos básico, Los Pekenikes se convirtieron en una cantera o trampolín por el que pasaron cantantes como Juan Pardo o Junior, junto a instrumentistas y compositores como José Nieto.

Volviendo al año 1970, el cisma producido en el seno de la formación provocó una gran polémica que llegó incluso a los tribunales de justicia (Vico 2006: 9) pero, en realidad, estos acontecimientos no forman parte del objetivo de este artículo. El objeto de estudio es un LP que publica Hispavox en 1971 y que se titula *Ss. Ss. Ss. q. e. s. m.*, un acrónimo cuyo desarrollo significa *Sus seguros servidores que estrechan su mano* y que aparece a continuación de esas siglas. El disco está firmado por Los Pekenikes, músicos; denominación que tuvo que adoptar el nuevo conjunto puesto que Ignacio Martín Sequeros tenía el nombre registrado a su nombre y formó parte del grupo que marchó a Movieplay (Martín 2015: 286). Este último colectivo, Los Pekenikes originales, continuó grabando hasta épocas recientes y actuando hasta el día de hoy. Esta situación hace que algunos autores afirmen que *Ss. Ss. Ss. q. e. s. m.* no se pueda considerar oficial; sin embargo, varias de sus piezas aparecen de forma sistemática en las recopilaciones a nombre de Los Pekenikes y constituyen algunas de sus obras más recordadas.

El grupo titular que grabó este LP estuvo constituido, según los créditos de la propia grabación, por varios músicos españoles como el fundador Lucas Sainz (guitarra solista, guitarra española) y varios componentes de amplia trayectoria, como Tony Luz (guitarra rítmica, guitarra acústica 6 y 12 cuerdas) o Pedro L. García Vega (trombón, trompeta, bombardino, flauta de madera). Junto a ellos, se fichó al instrumentista de viento Juan Jiménez (flauta y saxo), que, más adelante, pasó a Los Pekenikes de Movieplay.

Ahora bien, lo que resulta relevante en el contexto de las relaciones musicales entre Latinoamérica y España es que se integraron en el grupo cuatro instrumentistas procedentes de Colombia, lo que supone la mitad de los ocho músicos que intervienen en el disco (sin contar con las colaboraciones especiales). Se trata de los colombianos Guillermo Acevedo (batería y

percusión), Álvaro Serrano (trompeta, fiscorno y percusión) y Yamel Uribe (guitarra baja y tiple). El cuarto músico que provenía de Colombia es el español Rodrigo García (guitarra solista, guitarra acústica, piano), que merece una mención aparte, tal y como se explicará posteriormente. A su vez, estos cuatro intérpretes y compositores tuvieron una importante trayectoria previa en la primera etapa del pop-rock colombiano. Como se comprobará después, tres de ellos participaron en los principales grupos de Colombia entre 1964 y 1968: Los Speakers, Los Ampex y Los Flippers².

De forma simultánea, los cuatro tuvieron una trayectoria destacable en el ámbito español cuando se establecieron en nuestro país. Un desempeño profesional en España que, en algunos casos, fue anterior a Los Pekenikes, músicos y que, en otros, se prolongó en el tiempo posterior a la edición de *Ss. Ss. q. e. s. m.* De hecho, la carrera posterior de algunos de estos músicos se desarrolló a nivel internacional y continúa en la actualidad. Pese a que esta trayectoria ulterior al disco no constituye el objeto de estudio principal, demuestra el rasgo comentado anteriormente de Los Pekenikes como grupo de proyección de sus componentes.

2. Músicos colombianos en el disco: Yamel Uribe y Guillermo Acevedo

En este apartado se comenta la trayectoria previa de Yamel Uribe y Guillermo Acevedo, los dos músicos colombianos que llegan a España poco antes de la grabación del disco que se estudia en este trabajo.

La carrera inicial en Colombia del guitarrista Yamel Uribe (habitual intérprete de bajo eléctrico) está unida al grupo Los Ampex. Los otros componentes eran los también guitarristas Óscar Lasprilla y Jaime Rodríguez (que además hacían voces) y Óscar Ceballos a la batería. Umberto Pérez (2007: 54) indica que su repertorio era similar al de otras bandas importantes del momento (Los Speakers y Los Flippers), aunque su existencia como grupo fue más breve, entre 1965 y 1967. De hecho, el grupo sólo grabó dos LPs en el sello Discos Fuentes: *Infierno a gogó* y *The Ampex* (Pérez 2007: 58).

²La denominación del grupo llamado Speakers aparece en sus distintas grabaciones con el artículo en inglés o en castellano. Para evitar el uso de "The/Los", se ha decidido unificar la denominación como Los Speakers. Se ha realizado el mismo procedimiento con Los Flippers.

En la Gira “Milo a gogó” (realizada por las principales ciudades de Colombia), Los Ampex participaron como grupo acompañante de los solistas y efectuaron ese mismo papel en un programa de televisión llamado *Juventud Moderna*, iniciado en 1966 y que les proporcionó bastante popularidad. Un año después pasó a denominarse *Estudio 15*, y por él pasaron grupos tan relevantes como Los Speakers y Los Flippers (Pérez 2007: 64-65). En este aspecto, Los Ampex se pueden comparar a Los Pekenikes, que obtuvieron una buena popularidad gracias a programas musicales de Televisión Española (TVE), tales como *Escala en Hi-Fi*, *Tiempo y Ritmo* o *Galas del Sábado* (Martín 2015:142). En definitiva, Los Ampex fueron uno de los conjuntos más relevantes de la época en Colombia (Celnik 2018: 62).

Tras la disolución del grupo anterior, se formó The Time Machine. Este conjunto estaba constituido por componentes de Los Ampex (Yamel Uribe y Óscar Lasprilla) y de Los Young Beats (Roberto Fiorilli y Fernando Córdoba). Umberto Pérez señala la trascendencia de The Time Machine en el contexto del rock colombiano, especialmente en lo que se refiere al repertorio:

[...] fueron los primeros en presentar a los jóvenes roqueros las nuevas tendencias de esta música: grupos británicos como Cream o The Who y norteamericanos como The Jimi Hendrix Experience y Paul Butterfield Blues Band marcaban una pauta muy alta en la forma de hacer rock, y Time Machine supo asimilar y reproducir este nuevo sonido. (2007: 70)

La propuesta de un repertorio tan innovador en el ámbito colombiano no se correspondió con el éxito de público y la escasez de trabajo y perspectivas de futuro llevaron a Yamel Uribe a pensar en una salida profesional en España (Celnik 2018: 60). Al poco tiempo, se produce la disolución del conjunto, con lo que The Time Machine comparte con Los Ampex una breve trayectoria.

Edgar Hozzman, estudioso del rock colombiano y, sobre todo, testigo directo de la trayectoria de los músicos de Colombia que se comentan en este artículo, aporta los rasgos principales de Uribe: “Yamel se caracterizó por ser un músico estudioso quien siempre estaba investigando, explorando nuevos ritmos y enamorado de la música brasileña” (2014a). A lo anterior añade la influencia del jazz y su capacidad para integrar los géneros anteriores en un estilo propio.

Por su parte, el baterista Guillermo “Memo” Acevedo participó en otra de las bandas fundamentales en la primera etapa del rock colombiano, Los Flippers (1964-1982), con los que ya grabó en 1966 el primer disco del grupo: *Discotheque* (Celnik 2018: 67). Esta banda presentaba varias similitudes con Los Speakers; además de su mismo año de nacimiento, compartieron el mismo manager, Edgar Restrepo Caro, y efectuaron viajes al extranjero para comprar equipos e instrumentos de mayor calidad que los que se podían encontrar en Colombia (Pérez 2007: 52). El segundo LP de Los Flippers se llamó *Psicodelicias* y su título muestra hacia dónde evolucionaba el grupo y, por extensión, el rock en Colombia (Pérez 2007: 57). Según Hozzman (2010), los tres años —entre 1966 y 1969— que Acevedo trabajó con Los Flippers supusieron un excelente periodo formativo: giras de conciertos, grabaciones de radio y televisión, etc. Asimismo, el interés por el jazz de Acevedo propició el contacto con Yamel Uribe y una posterior amistad que le llevaría a seguir sus pasos en su traslado a España.

De todos modos, y antes del viaje a España, Acevedo y Uribe formaron parte de un grupo denominado La Cuarta Dimensión. Los otros componentes del cuarteto eran Brando Ortiz, guitarra, y un músico muy relevante en este artículo: Rodrigo García, un multiinstrumentista que, en esta ocasión, tocaba principalmente el piano. El repertorio del grupo unía los estilos del jazz, la bossanova y el folclore colombiano (Hozzman, 2014b). Gracias a esta información, tenemos constatada la primera colaboración musical entre tres de los cuatro músicos procedentes de Colombia que participaron en el disco de Los Pekenikes, músicos.

3. Un “colombiano” nacido en Sevilla: Rodrigo García

Rodrigo García supone un caso especial dentro del objeto de estudio de este artículo. Se trata de un músico nacido en España (Sevilla, 1947), con una formación clásica y que inicia su carrera en el pop-rock en Colombia, país en el que residía desde 1964 por motivos familiares (Bermúdez 2016: 98). García se convirtió, además, en uno de los fundadores y componente destacado de la que se considera como la banda de rock más influyente de los sesenta en Colombia: Los Speakers, cuya trayectoria va de 1964 a 1968 (Pérez 2007: 81). Como indica Jacobo Celnik: “[era] el más músico de Los Speakers, violinista,

guitarrista, pianista y compositor, egresado del Conservatorio de Sevilla, España” (2018: 57). Egberto Bermúdez (2016: 98) también remarca el liderazgo musical de Rodrigo García al menos hasta 1968 y enfatiza su importancia al indicar que su presencia distinguió de forma especial la trayectoria de Los Speakers frente a otros grupos coetáneos.

Resulta de gran interés la relación que Bermúdez establece entre el conocimiento previo de García del pop-rock instrumental español de la época y su aparición en el repertorio de Los Speakers:

García aportaría ejemplos de algunas vertientes del pop y folk-pop-rock español. Un elemento interesante es la presencia de piezas instrumentales desde la primera producción, algo raro en grupos contemporáneos ya que los grupos ingleses especializados en piezas instrumentales como The Shadows o The Tornados ya para ese momento no tenían la misma figuración de antes. En España, sin embargo, muchos grupos hicieron piezas instrumentales como Los Relámpagos y Los Pekenikes, las que también –a través de García- hallaron su lugar en el repertorio de The Speakers y fueron parte de la inspiración de sus propias obras instrumentales (2016: 99).

Lo anterior se puede comprobar en el extenso trabajo que este musicólogo colombiano realizó sobre la discografía de Los Speakers. Entre 1966 y 1968, el grupo efectuó diez grabaciones, entre EPs y LPs. En estos discos observamos seis versiones de tres relevantes grupos españoles de los sesenta. En 1966 encontramos dos versiones de Los Relámpagos (“Ciudad sumergida”, “El twist de los siete hermanos”) y, al año siguiente, una de Los Pekenikes (“Vete ya”) y tres de Los Brincos (“Borracho”, “Un sorbito de champagne” y “El segundo amor”) (Bermúdez 2016: 123-133).

Otro elemento de similitud entre Los Speakers y Los Pekenikes es la evolución del repertorio. Mientras que en los tres primeros LPs del grupo colombiano se observa un mayor número de versiones frente a canciones originales, en los tres restantes pasan a ocupar un lugar principal las composiciones propias. De hecho, los dos últimos LPs del conjunto (publicados en 1968), presentan únicamente canciones originales (Bermúdez 2016: 97).

En *La casa del sol naciente*, LP lanzado en diciembre de 1966, se observa otro ejemplo de interrelación entre Los Speakers y grupos instrumentales españoles como Los Pekenikes y, sobre todo, Los Relámpagos.

Se trata de las adaptaciones sobre música de concierto preexistente. En este caso nos encontramos ante una versión de “Thine be the Glory”, número incluido en el oratorio *Judas Macabeo* de Haendel. Bermúdez (2016: 119) destaca este rasgo como algo innovador, pero estas adaptaciones sobre música de concierto eran, por ejemplo, un rasgo bastante habitual en el repertorio de Los Relámpagos (Alonso 2010: 225).

En 1967 destaca otra interrelación que afecta a Los Brincos: más allá de las versiones citadas, se debe resaltar el cambio de formación que se produjo en Los Speakers en ese año. En este momento se incorporan nuevos componentes, entre los que destaca el guitarrista Óscar Lasprilla, que había trabajado con Yamel Uribe en Los Ampex y The Time Machine (Celnik 2018: 58). La presencia de Lasprilla en estas grabaciones de Los Speakers resulta interesante ya que, unos años después, este multiinstrumentista, compositor y productor pasó a formar parte de la última formación de Los Brincos, como parte de su estancia profesional en España. Su participación en el último álbum del grupo, *Mundo, demonio y carne*, publicado en 1970, resultó muy relevante (Ordovás 1987: 110).

El año 1968 supone el último año de existencia de Los Speakers y su culminación creativa con los dos últimos LPs. La creciente presencia de Rodrigo García como compositor se observa en el LP *The Speakers*, de mayo-junio de 1968, en el que aparecen tres piezas originales. En dos de las piezas (“Tu canción de amor” y “Mis sueños”) se constata un elemento que prefigura su labor en Los Pekenikes, músicos: la introducción de instrumentos de viento (Bermúdez 2016: 142).

La cima musical del grupo se produjo en el último LP, *The Speakers en el maravilloso mundo de Ingesón*, publicado en octubre-noviembre de 1968 y considerado como su obra más innovadora. Era un disco muy ambicioso en lo musical y en la presentación del producto; por ejemplo, incluía un folleto de doce páginas. Presenta tres canciones originales de García en las que la innovación tímbrica resulta destacable y en las que se muestra el bagaje académico de su autor. Así, en “Por la mañana”, incluye un oboe y un clave buscando una sonoridad cercana al barroco (Bermúdez 2016: 144). Esta tímbrica basada en la música de concierto se reflejará en la pieza denominada “Trío”, incluida en el LP analizado en este artículo. Pese al éxito de crítica, *The*

Speakers en el maravilloso mundo de Ingesón constituyó un fracaso de ventas. Este hecho explica el regreso de Rodrigo García a España y la disolución de Los Speakers (Pérez 2007: 81).

Al llegar a este punto, se debe comentar que, en torno a 1967-1968, comenzó un éxodo hacia España, relacionado con las crisis y desapariciones que caracterizaron a grupos como Los Speakers, Los Ampex y The Time Machine. En este sentido, Pérez (2007: 116-117) da por concluida la primera etapa del rock colombiano con la marcha de varios de sus principales representantes a España. No sólo afectó a músicos que trabajarían en Ss. Ss. Ss. q. e. s. m., sino a otros como Óscar Lasprilla, como se indicó anteriormente. La Cuarta Dimensión fue el grupo con el que Guillermo Acevedo o Yamel Uribe realizaron el salto a España en 1969 y, en dicho conjunto, ya estaba Rodrigo García. Sólo faltaba en este viaje Álvaro Serrano que, de forma significativa, había iniciado su trayectoria española unos años antes.

4. Las primeras actividades profesionales en España: Álvaro Serrano

El traslado de La Cuarta Dimensión a Europa marca el inicio de la trayectoria de Uribe, Acevedo y García en nuestro país. Tras algunos conciertos, el grupo se disolvió y cada componente inició una trayectoria individual. Inicialmente, García y Acevedo integraron el grupo Ceda el paso con dos músicos españoles, mientras que Ortiz y Uribe trabajaron por su cuenta. El servicio militar de Rodrigo García supuso la reunión entre Acevedo y Uribe para formar un conjunto llamado Primer Wagon, radicado en Mallorca y cuyo repertorio estaba formado, según Hozzman, por piezas de “Jimi Hendrix, Led Zeppelin, Cream, Blood, Sweat & Tears, JethroTull y mucho Blues de John Mayall, Albert King y Muddy Waters entre otros” (2010). En este punto se debe mencionar que Primer Wagon grabó su único disco con Guitarra, el sello discográfico que Alfonso Sainz había fundado en asociación con Movieplay y que había causado bastante malestar en Hispavox (Martin 2015: 264). Aquí tendríamos una primera conexión con el entorno de Los Pekenikes que, poco después, se incrementará de forma sustancial.

En efecto, cuando Yamel y Guillermo regresan a Madrid, se encuentran con un personaje clave en este artículo: Álvaro Serrano Calderón. Este multtiinstrumentista y compositor había llegado a España como trompetista de

un conjunto colombiano denominado Los Be-Bops. El propio Serrano indica que el grupo citado se había formado en Bucaramanga y que sus componentes aportaban distintas influencias y gustos musicales. En su caso, había comenzado en el grupo antes de cumplir la mayoría de edad y sus intereses se relacionaban con el *jazz* y la salsa. Los Be-Bops no sólo tocaban como orquesta de baile, también interpretaban piezas vocales. Tras pasar a Bogotá, el grupo marchó a España donde tuvieron un buen éxito. Tras una breve estancia en España, Serrano viaja a México y, durante tres años, forma parte de un grupo llamado Los Ducados. Con esta banda regresa a nuestro país en 1970 y se integra en The Explosions, conjunto especializado en soul y liderado por el cantante Carl Douglas. Serrano indica que en una gira de este último conjunto conoce a uno de los componentes (“que era productor independiente”) de Los Pekenikes y le invita a formar parte del grupo (González 2008). Se puede deducir que ese productor era Alfonso Sainz. En otra entrevista, Serrano destaca, además, su colaboración con Los Bravos (*El Tiempo* 1992).

Además de la relación con Sainz, su buena sintonía con el productor Rafael Trabuchelli se materializó en su labor como uno de los compositores de "Tren transoceánico a Bucaramanga", una de las piezas más difundidas en la historia de Los Pekenikes. Este tema formó parte de un single grabado en 1970 y luego se incluyó en *Ss. Ss. Ss. q. e. s. m.* Además, Serrano convocó a sus compatriotas Uribe, Acevedo y al flautista español Juan Jiménez para la grabación del LP. Posteriormente, se incorporó Rodrigo García y se llega a los cuatro intérpretes procedentes de Colombia que suponen la mitad de la plantilla de este grupo denominado Los Pekenikes, músicos. Guillermo Acevedo confirma el dato anterior con estas palabras: “Serrano me invitó a grabar un tema, cuando me escuchó el productor de Hispavox, Rafael Trabucchelli, me contrató como baterista del grupo” (Hozzman 2010). Se debe remarcar que, según Arévalo (2011), en la grabación de "Tren transoceánico a Bucaramanga" surgió uno de los problemas que provocaron la escisión de Los Pekenikes, al descartar a Martín Sequeros y al baterista Feliz Arribas en la sección rítmica y poner en su lugar a Uribe y Acevedo.

5. El repertorio de Ss. Ss. Ss. q. e. s. m. y sus relaciones con la música latinoamericana

Al escuchar el repertorio incluido en el disco, se observa que la vinculación con Latinoamérica y, en especial, con Colombia va más allá del país de nacimiento de Uribe, Acevedo o Serrano. Encontramos varias piezas en las que se puede analizar ciertas presencias relacionadas con la música latinoamericana.

La canción más conocida y difundida del LP es, como ya se ha indicado, "Tren transoceánico a Bucaramanga", que aparece firmada por varios autores, uno de los cuales es Álvaro Serrano³. El otro compositor es, según los créditos del LP, Lucas Sainz; sin embargo, en el *single* de 1970 también se incluye a Tony Luz. Se podría añadir, además, a Ignacio Martín Sequeros, puesto que el propio bajista y compositor señala que participó en la grabación y aportó diversos detalles al tema (Martín 2015: 267). Volviendo a la relación con Colombia, resulta evidente puesto que Bucaramanga es una de las principales ciudades del país y, a la vez, la ciudad natal de Álvaro Serrano. Una de las características que siempre se destaca de esta pieza y que justifica su popularidad es su carácter rítmico y percusivo. El otro elemento que se suele resaltar es que, en realidad, se trata de una versión de un tema denominado "Viento Inca", que Los Pekenikes lanzaron en 1962, al comienzo de su carrera. La pieza estaba firmada por Sainz, Martín Sequeros y Luz.

"Tren transoceánico a Bucaramanga" presenta cuarenta segundos de introducción puramente rítmica, inicialmente a cargo de la batería y luego de la guitarra. El ritmo ostinato de esta sección inicial estará presente a lo largo de toda la pieza y marca de forma clara su carácter. Se podría hablar de un estribillo rítmico, es decir, que la aparición solista del ritmo va alternándose con las sucesivas variaciones de la melodía. Tras la extensa introducción entra el tema principal enunciado por el trombón del propio Serrano y otros instrumentos de viento. Posteriormente, van apareciendo las sucesivas variaciones a cargo del piano y la flauta (con un carácter improvisatorio). Tras el tema en su versión original, vuelven las variaciones a cargo del piano (tal y como se oyó anteriormente) y la flauta acompañada por el viento metal. La

³ Se puede acceder a la pieza en el siguiente enlace: <https://youtu.be/mhVKyphctG8>.

culminación de la pieza está basada en la última variación: el tema cantado sin articular ningún texto, que va desapareciendo progresivamente. En resumen, se trata de una obra marcada por el ritmo, lo que da a entender el grave problema que debió suponer el cambio en los componentes de sección rítmica que se produjo en la grabación.

Al compararla con “Viento Inca” se observa que, efectivamente, presenta un procedimiento similar: un ritmo marcado por la batería de Eddy Guzmán y el bajo de Martín Sequeros se va alternando con una melodía que básicamente es la misma que se utilizó ocho años después⁴. Las diferencias son esencialmente tímbricas: el viento y la batería están mucho más presentes en “Tren transoceánico a Bucaramanga”. De hecho, el único instrumento de viento que aparece en 1962 es el saxofón de Alfonso Sainz, el resto son las típicas guitarras eléctricas del grupo en ese año y la ausencia de la voz. Esta diferencia tímbrica enfatiza el elemento rítmico de la pieza de 1970, un aspecto que debió intensificar de forma clara Álvaro Serrano. La referencia a “Viento Inca” no sólo se explica por la comparativa efectuada con su “versión” de 1970, sino por la presencia de Latinoamérica en su propio título.

La siguiente pieza relacionada con Colombia que destaca en el LP también mereció ser lanzada como single por Hispavox pero, en esta ocasión, a posteriori de la publicación del 33 rpm. Se trata de “Cuchipe” una de las canciones populares más famosas de Colombia, pero que ha tenido una atribución bastante discutida⁵. En los créditos de *Ss. Ss. Ss. q. e. s. m.* se indica que fue compuesta por Campo Elías Torres, pero no se señala quién efectuó la versión. Bermúdez (2016: 89) señala que es una pieza de difícil atribución, mientras que Ramírez-Casas (2017: 229) recoge diversas fuentes y afirma que debe atribuirse al matrimonio formado por Soledad Ramírez y Eduardo Gómez Bueno. Más allá de la autoría, en este trabajo nos interesa la presencia de una pieza que conlleva una clara identidad colombiana aunque, como se comenta a posteriori, fuera popularizada internacionalmente por una estrella francesa.

Además de la cuestión de identidad musical, “Cuchipe” ilustra la importancia del bagaje que traían los músicos procedentes de Colombia. Ello

⁴ Se puede escuchar “Viento Inca” en el siguiente enlace: <https://youtu.be/hGbqrBHQU-8>.

⁵ Disponible en el siguiente enlace: <https://youtu.be/bSiyGTD-geE>.

resulta claro en la existencia de una versión rock de esta misma canción a cargo de Los Daro Boys, uno de los grupos pioneros del rock en Colombia, que inició su andadura en 1962. Un año después grabaron un disco en directo en uno de los principales teatros de Bogotá: *Los Daro en el Colón*. Al comentar este hecho, Bermúdez (2016: 89) incide en el asunto de la identidad musical y comenta la importancia de la popularidad alcanzada por la pieza a raíz de la versión que, en ese mismo año de 1963, la actriz Brigitte Bardot presentó en la televisión francesa y luego grabó en el sello discográfico Phillips. Parece bastante lógico pensar que la versión de Los Daro Boys fue la adaptación que podían tener como referencia Álvaro Serrano y Yamel Uribe.

Hemos citado a los dos músicos anteriores porque, pese a que no aparece firmada en los créditos del LP, Uribe explica en una entrevista la autoría de la versión de “Cuchipec” incluida en *Ss. Ss. Ss. q. e. s. m.*: “Fue idea del trompetista Álvaro Serrano una noche que estábamos ensayando en los estudios de Hispavox. Comenzamos a interpretar este tema, nos gustó, hicimos los arreglos y la grabamos. Interpreté el bajo, guitarra, tiple e hice voces”. En dicha conversación, Uribe destaca su trabajo en dicho disco y, en concreto, su colaboración con el productor: “Trabajar con Rafael Trabuchelli fue una magnífica experiencia, era un productor que le gustaba experimentar con sonidos vanguardistas y originales” (Hozzman 2014a).

En cuanto al arreglo incluido en el LP y su relación con la pieza original⁶, destaca una presentación instrumental de la primera estrofa y del estribillo, algo previsible teniendo en cuenta el estilo del grupo. Desde el punto de vista tímbrico, la doble exposición de la estrofa viene marcada, en primer lugar, por la pequeña percusión y por el uso de una flauta de pico que recuerda la sonoridad folklórica. Sin embargo, la segunda presentación de la estrofa está interpretada por los instrumentos de viento metal y la guitarra eléctrica. En el estribillo se sigue el mismo procedimiento: en primer lugar, las flautas y luego las trompetas. Tras un breve interludio rítmico, se produce un solo de guitarra eléctrica que presenta una variación sobre la estrofa y, a continuación, se unen los instrumentos de viento metal para concluir la estrofa. De forma significativa, la exposición del segundo estribillo es cantada, presentando el texto de la

⁶ Se propone a continuación una versión más tradicional de la pieza: <https://youtu.be/f70M2rpAYo4>.

canción original. La tercera aparición de la estrofa vuelve a ser instrumental, con la melodía a cargo del viento metal y unas glosas en contrapunto de la guitarra eléctrica; con este procedimiento va concluyendo la pieza de forma gradual. En este sentido, la alternancia de lo instrumental con algún breve fragmento vocal era uno de los rasgos propios de Los Pekenikes.

“Vasija de barro” constituye otra pieza con un gran arraigo en Latinoamérica, pero en este caso no es de origen colombiano sino ecuatoriano y, de hecho, es una de sus canciones más representativas. No se puede considerar folklórica, puesto que fue compuesta en 1950 por Gonzalo Benítez y Luis Alberto Valencia, tal y como se indica en el LP. La letra fue una creación colectiva firmada por Jorge Carrera Andrade, Hugo Alemán, Jaime Valencia y Jorge Enrique Adoum. Los dos compositores conformaban el dúo de cantantes Benítez-Valencia y popularizaron la versión de referencia⁷, aunque se pueden escuchar muchas adaptaciones a cargo de grupos ecuatorianos como Los Montalvinos o de otras procedencias como Los Calchakis o Los Sabandeiros.

La versión que aportan Los Pekenikes, músicos resulta mucho más sobria que su elaboración sobre “Cuchipe” y parece que trata de recrear de alguna manera la sonoridad del original del Dúo Benítez-Valencia o de una música tradicional. Esa sobriedad puede explicar que, a diferencia de “Cuchipe”, la melodía vocal no está cantada sino susurrada y con vocalizaciones. La sonoridad es mayoritariamente acústica en las guitarras, acompañada por la pequeña percusión. Sólo en la última sección se añaden las guitarras eléctricas (bajo y guitarra melódica) con un fiscorno enunciando la melodía principal. En la coda final se presenta una variación del tema a cargo de la guitarra eléctrica, a la que sólo acompaña el bajo y una guitarra acústica. Si a lo anterior se añade una dinámica más débil, se obtiene que “Vasija de barro” es la canción del LP que más se acerca a la sonoridad de la música tradicional⁸.

Una de las piezas más difundidas del LP es “Tabasco”, una composición original del colombiano Yamel Uribe y del español Juan Jiménez⁹. Además de la referencia mexicana del título (es uno de los estados que conforman México), la presencia de Uribe resulta evidente en una pieza que destaca,

⁷ Se puede acceder a la versión original en el siguiente enlace: https://youtu.be/Z6KTzzy_bel.

⁸ La versión de “Los Pekenikes, músicos” está disponible en : <https://youtu.be/UxyaOUtp90E>.

⁹ En el siguiente enlace se puede escuchar “Tabasco”: <https://youtu.be/Qpqvh62GyAl>.

precisamente, por la relevancia que tiene el bajo eléctrico. A lo anterior se añade la importancia de la batería interpretada por Acevedo, lo que nos lleva a relacionar la pieza con estilos como el funk. La huella de Juan Jiménez también se constata en que el protagonismo melódico lo lleva la flauta. La potencia sonora de “Tabasco” se incrementa en la sección final con la aparición del viento metal y el solo de la guitarra eléctrica. La pieza aparece como cara B del tercer single relacionado con el LP *Ss. Ss. Ss. q. e. s. m.*, que fue publicado en 1971. La popularidad a la que se hacía referencia anteriormente se debe a que fue utilizada como sintonía de diversos programas de radio en España.

El siguiente tema relacionado con Latinoamérica en *Ss. Ss. Ss. q. e. s. m.* no fue compuesto por un colombiano, sino por el único fundador de Los Pekenikes que está acreditado en el LP: Lucas Sainz. Este guitarrista y compositor firma “El bayón del pato”, título en el que se hace referencia a un tipo de baile de origen brasileño que se hizo muy popular en la España de los cincuenta, gracias a la interpretación que Silvana Mangano hizo de una de sus piezas en la película *Anna*, realizada en 1951 por el director Alberto Lattuada. En este punto, se debe recordar que este LP no era la primera grabación en la que Los Pekenikes proponían alguna pieza relacionada con Latinoamérica. Además de la ya citada “Viento Inca”, en el segundo EP que editaron en 1963 aparecía su versión de “La bamba”, cantada por Juan Pardo. Precisamente, esta pieza había sido versionada por Los Speakers en Colombia (Bermúdez 2016: 109) y por otros grupos pioneros españoles, como Los Estudiantes.

La única obra de *Ss. Ss. Ss. q. e. s. m.* creada por Rodrigo García no tiene ninguna relación directa con Latinoamérica, pero sí que resulta interesante por cuanto refleja la carrera previa de García en Colombia y, a la vez, recoge un rasgo importante en la trayectoria de Los Pekenikes: la referencia a la música de concierto. Se trata de “Trío”, cuya denominación ya hace pensar en la parte central del Minueto o Scherzo de una sinfonía o sonata. Junto al título, el compositor andaluz incluye una tímbrica prácticamente basada en los instrumentos de viento, con una sonoridad relacionada con la música de concierto¹⁰. Resulta significativo que Trabuchelli solicitara la colaboración de varios músicos de la Orquesta Nacional de

¹⁰ La pieza aparece en el siguiente enlace: <https://youtu.be/5II7VnNDCYU>.

España, como el flautista Rafael López del Cid o el trompista Miguel Ángel Colmenero, algo que ya había sucedido en grabaciones anteriores del grupo (Martín 2015: 206-207). Por otra parte, la inspiración en un material histórico, pero sin citar de forma directa piezas preexistentes tenía antecedentes en el repertorio anterior de Los Pekenikes. Este sería el caso de “Corelli”, compuesta por Martín Sequeros, Alfonso Sainz y Vicente Gasca en 1967.

Por último, sólo cabe citar “Persépolis” de Álvaro Serrano y “La sombra del viento”, de Acevedo y Uribe, aunque ni por el título ni por características musicales se observan relaciones con Latinoamérica. En definitiva, de las once obras incluidas en *Ss. Ss. Ss. q. e. s. m.* encontramos ocho relacionadas de alguna manera con Latinoamérica. El resto de las piezas están creadas por Tony Luz (“Judith”) y Juan Jiménez (“Sol y sombra”). El tema que falta por citar presenta de nuevo la relación con la música de concierto: se trata de una versión del “Romance” de Francisco Tárrega, cuyo arreglo no viene firmado. En este punto, cabe recordar que uno de los mayores éxitos de Los Pekenikes constituía un caso similar: “Sombras y rejas”, basado en “Asturias” de Isaac Albéniz (Alonso 2010: 225).

6. Epílogo: la trayectoria posterior de los músicos participantes en *Ss. Ss. Ss. q. e. s. m.*

Podemos encontrar ejemplos de otros músicos colombianos trabajando en el ámbito de la música popular urbana en la España de comienzos de los setenta. El ejemplo más claro sería el del multiinstrumentista Óscar Lasprilla, citado anteriormente. Hozzman (2010) señala que, en esa época, Acevedo y Uribe se reunían con Lasprilla (que en ese momento formaba parte de Los Brincos) para tocar jazz. Por otra parte, tras la disolución de Los Brincos en 1971, Fernando Arbex impulsó el grupo Alacrán, de breve trayectoria, y volvió a contar con Óscar Lasprilla. En realidad, y casi de forma simultánea a la publicación de *Ss. Ss. Ss. q. e. s. m.*, Uribe y Acevedo trabajaron como músicos de estudio con Lasprilla en la discográfica Columbia y en los principales sellos del momento. En esta función podemos escucharles en grabaciones de Formula V, Karina, Los Iberos, Los Ángeles, Juan Pardo o Juan Carlos Calderón. Sin embargo, la creación de *Ss. Ss. Ss. q. e. s. m.* supone (más allá de toda la polémica generada a su alrededor) un ejemplo más

completo de la interacción musical entre Latinoamérica y España en dicha etapa, tal y como se ha mostrado anteriormente.

Se debe añadir que la trayectoria de los cuatro músicos a los que se ha dedicado una especial atención de este artículo no se detuvo en este LP. Después de estos años en España, Yamel Uribe se fue a Sudáfrica, donde permanece en la actualidad (Hozzman 2014a). La carrera posterior de Acevedo resulta más activa e internacional. Tras su trayectoria española, pasó a México y, más tarde, a Canadá. De este último país marchó a Estados Unidos, en concreto a Nueva York, donde reside hoy en día. En estos tres países se ha especializado como intérprete y docente de jazz y ritmos latinos. Ha llegado a alcanzar un gran prestigio como percusionista, lo que le ha llevado a colaborar con artistas como Tito Puente y a recibir varios premios (Hozzman 2010).

En cuanto a la actividad española de Álvaro Serrano posterior a Los Pekenikes, músicos; él mismo destaca en una entrevista la gira efectuada con Miguel Ríos, en la que desarrolló su capacidad como multiinstrumentista, tocando la trompeta, el trombón y la percusión. En 1972 marchó a México donde permaneció trabajando como intérprete hasta 1975. Posteriormente, se estableció en Venezuela como arreglista y productor, pero sin olvidar su faceta como intérprete. Entre los músicos para los que trabajó destacan los nombres de Franco De Vita, Yordano y Óscar de León. En los últimos años sigue plenamente activo en Colombia, desarrollando junto a la carrera musical una vertiente literaria cada vez mayor (*El Tiempo*, 1992).

Por su parte, Rodrigo García se quedó en España y participó en dos de los grupos más admirados del pop nacional. En 1972 fue uno de los fundadores del grupo Solera y, en 1974, fue uno de los componentes de Cánovas, Rodrigo, Adolfo y Guzmán (CRAG), que deslumbró a la crítica con su LP *Señora azul*. Precisamente, la canción que daba título a este álbum fue la más popular, (siempre dentro de la escasa repercusión en ventas que tuvo el LP) y su compositor e intérprete vocal fue García. José Ramón Pardo comenta esta pieza y caracteriza un rasgo general en la trayectoria del músico andaluz:

[*Señora azul*] fue la más importante del álbum y la que marcaría el recuerdo de la banda. Pero se trataba casi de una canción solista, con Rodrigo como autor y cantante. Rodrigo es un intérprete de formato vocal muy personal que curiosamente nunca ha conseguido triunfar en solitario y sí lo hace cuando con el mismo tipo de música se refugia en una colectividad. (2005: 217).

El grupo no volvió a grabar en los setenta y sólo volvió a los estudios en los años ochenta.

En cuanto al resto de intérpretes españoles del disco, Tony Luz dejó Los Pekenikes y se dedicó a componer para otros artistas (el caso más citado es el de Karina) y a impulsar como productor e intérprete la creación de dos grupos de los setenta: Zapatón (cuya sonoridad mayoritariamente instrumental recordaba poderosamente a Los Pekenikes) y Bulldog. En los ochenta trabajó como productor de formaciones tan destacadas como Los rebeldes o Loquillo y los trogloditas. Lucas Sainz dejó también el grupo y efectuó una breve carrera en solitario que abarcó dos sencillos y un LP, publicado en 1976.

A diferencia de Pedro. L. García, que había entrado en el grupo años antes, la trayectoria de Juan Jiménez resulta significativa: fue fichado para la grabación de *Ss. Ss. Ss. q. e. s. m.* pero, posteriormente, pasó al grupo que había comenzado a trabajar en Movieplay. Este grupo que, como ya se ha indicado, mantuvo el nombre histórico, fue el que perduró en el tiempo y siguió realizando grabaciones. Con distintas etapas, Los Pekenikes se mantienen en la actualidad, lo que les convierte no sólo en uno de los conjuntos más importantes del pop-rock español, sino en uno de los más longevos. Sirvan estas últimas líneas como reconocimiento a su trayectoria.

Bibliografía

Alonso, Celsa. 2010. "Símbolos y estereotipos nacionales en la música popular española de los años sesenta: entre la representación y la negociación". En *Creación musical, cultura popular y construcción nacional en la España contemporánea*, ed. Celsa Alonso et alii, 205-231. Madrid: ICCMU.

Arévalo, Andrés. 2011. "Tren transoceánico a Bucaramanga/Aladino", *La Fonoteca*, 17 de marzo de 2011, <https://lafonoteca.net/disco/tren-transoceanico-a-bucaramanga-aladino> [Consulta: 26 de febrero de 2019].

Bermúdez, Egberto. 2016. "Los discos de The (Los) Speakers (1966–68) y el surgimiento del pop/rock en Colombia". *Ensayos. Historia y teoría del arte*, Vol. XX, No. 30: 83–153.

Celnik, Jacobo. 2018. *La Causa Nacional. Historias del rock en Colombia*. Bogotá: Aguilar.

Domínguez, Salvador. 2002. *Bienvenido Mr. Rock...Los primeros grupos hispanos 1957-1975*. Madrid: SGAE.

El Tiempo (11 de agosto de 1992). "Talento colombiano en Venezuela. Entrevista con Álvaro Serrano" <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-177018> [Consulta: 27 de febrero de 2019].

González León, Carlos Andrés. 2008. "De La tusa a la Calle Pahlavi en tren. Entrevista a Álvaro Serrano". *Carlos Andrés González León. El blog literario y musical*, 16 de junio de 2008 <http://cgonzalezleon.blogspot.com/2008/06/de-la-tusa-la-calle-pahlavi-en-tren.html> [Consulta: 27 de febrero de 2019].

Hozzman, Edgar. 2010. "Guillermo Acevedo, el mejor baterista colombiano". *Eje21*, 30 de noviembre de 2010 <http://www.eje21.com.co/2010/11/guillermo-acevedo-el-mejor-baterista-colombiano/> [Consulta: 25 de febrero de 2019].

Hozzman, Edgar. 2014a. "Yamel Uribe, pionero del Rock Colombiano". *Eje21*, 2 de marzo de 2014 <http://www.eje21.com.co/2014/03/yamel-uribe-pionero-del-rock-colombiano/> [Consulta: 27 de febrero de 2019].

Hozzman, Edgar. 2014b. "Pioneros del Rock Colombiano: Guillermo Acevedo". *Reporteros asociados del mundo*, 11 de octubre de 2014 <https://www.reporterosasociados.com.co/2014/10/pioneros-del-rock-colombiano-guillermo-acevedo/> [Consulta: 27 de febrero de 2019].

Martín Sequeros, Ignacio. 2015. *Pekenikes (su auténtica historia)*. Madrid: Ediciones Atlantis.

Ordovás, Jesús. 1987. *Historia de la música pop española*. Madrid: Alianza Editorial.

Pardo, José Ramón. 2005. *Historia del pop-rock español 1959-1986 (edición facsímil)*. Madrid: Rama Lama Music.

Pérez, Umberto. 2007. *Bogotá, epicentro del rock colombiano entre 1957 y 1975. Una manifestación social, cultural, nacional y juvenil*. Bogotá: Alcaldía Mayor de Bogotá-Secretaría de Cultura, Recreación y Deporte.

Ramírez-Casas, Orlando. 2017. "Cuchipe, el torbellino de Brigitte Bardot". *Postigo de Orcasas*, 5 de noviembre de 2017. <http://postigodeorcasas.blogspot.com/2017/11/229-cuchipe-el-torbellino-de-brigitte.html> [Consulta: 25 de febrero de 2019].

Vico, Darío. 2006. "Los Pekenikes: sobran las palabras". En *Los Pekenikes. Vol. 2. Los instrumentales de su época dorada (1966-1971)*. 2CD. Ramalama Music.