Orígenes de la radio musical en España

José María Íñigo[1]

Para quien lleva a cabo una extensa tarea radiofónica y tiene, por consiguiente, que hacer memoria para ordenar su vida, constituye un ejercicio sugestivo pasar revista a los acontecimientos que van jalonando ese itinerario. Sin duda, el panorama no ha de caer en la autocomplacencia y menos aún en la nostalgia, puesto que de nada sirve dicho sentimiento en nuestro oficio. No cabe esperar tampoco que los premios o los éxitos del pasado tengan alguna utilidad, pues la profesión a la cual me dedico suele ser expeditiva, sobre todo en un país como España, donde el mérito de un presentador sólo se mide desde la cota de su programa más reciente. Entiéndase que no exagero la imputación. Tal es la actitud que se reconoce en quienes, no sé si con humor, aplican el calificativo de «maestro» a aquellos periodistas que, como es mi caso, han pasado por tantas vicisitudes.

Me atengo a la sustancia de los hechos. A pesar de sus virtudes, la radio y la televisión que se hacían en la década de los setenta pueden no ser válidas en la actualidad y es inútil reiterar su esquema completo. Cosa distinta son los profesionales y los conceptos, que sí debieran tener cabida en la actual programación. Al fin y al cabo, no todos los espectadores son jóvenes. Hay un público que reclama otra oferta; y lo afirmo aun cuando nunca haya dejado de asombrarme la degradación del reciente espectáculo radiotelevisivo, poblado en exceso por cultivadores del cotilleo y por esos personajes de tercer orden que han ido desplazando de las pantallas al genuino profesional. Un lugar habrá para comentar todo ello. Sin embargo, cuanto voy a consignar en primer término tiene un sesgo distinto, vinculado a un arte –la música popular– que atañe muy directamente a los comienzos de mi carrera, justo antes de que comenzara a disgustarme el sonido de la guitarra eléctrica y, por supuesto, antes de que diera el salto al medio televisivo.

[1] *Periodista de radio y televisión, muy popular por sus espacios musicales en emisoras como la SER y Radio Nacional de España. Entre sus programas televisivos de mayor éxito figuran* Estudio abierto *(1970) y* Directísimo *(1975).*

Así, pues, al poner en relación mi trayectoria con el desenvolvimiento del género musical en la radio, me veo llevado a recordar mis inicios en Radio Bilbao, cuando tan sólo tenía quince años. Por aquel entonces trabajaba de «botones» en una oficina, y al tiempo buscaba mi oportunidad en los medios de comunicación. Esa oportunidad cobró una forma inesperada cuando la Cadena SER me envió a Londres en calidad de corresponsal especializado en música moderna.

Imborrable experiencia fue la que me otorgó aquella etapa. Corría el año 1966 y en la capital británica alcanzaba su punto de ebullición todo lo relacionado con el *pop* y el *rock 'n' roll*. Obviamente, no se trataba de una moda casual o pasajera, y no cabe duda de que los jóvenes se habían implicado en ella gracias al apabullante éxito internacional de grupos como The Beatles y The Rolling Stones.

La industria musical española no era ajena a un movimiento de semejantes características, y eso explica que llegaran hasta los estudios londinenses no pocos músicos procedentes de nuestro país. Por el tiempo en que yo estuve en esa ciudad, compartí la peripecia de Los Brincos, de Juan y Junior, de Raphael y de otros que grababan sus canciones aprovechando la sabiduría discográfica de los ingleses. Como es de imaginar, moverse en ese mundo era todo un privilegio para un melómano, pues no escaseaban las novedades y la oferta era constante.

Gracias a mi condición de corresponsal, podía entrevistar a las estrellas del momento, acudir a sus fiestas privadas e incluso pasar fines de semana en sus hogares, acompañando a los músicos en su rutina. Fue así como pude conocer personalmente al cantautor Cat Stevens, o al dúo de Paul Simon y Art Garfunkel, cuando aún ignoraba su futura repercusión comercial. Asimismo, tuve la oportunidad de viajar por todo el mundo, informando a los oyentes acerca de los conciertos multitudinarios que protagonizaban figuras como Jimmi Hendrix y Eric Clapton. (Dicho sea de paso: a lo largo de este trajín, también mantuve una buena amistad con Bill Wyman, el bajista de The Rolling Stones).

Algún otro rasgo puedo añadir a este periodo, pero quizá baste con señalar una de las anécdotas más singulares que me tocaron vivir por aquellos días: la grabación en 1967 del tema musical *«All You Need Is Love»*[2],

[2] *Aquella canción fue escrita por los Beatles para ser interpretada por vez primera en la sesión a la cual asistió José María Íñigo junto a otros muchos invitados. Desde el punto de vista técnico, esa jornada tuvo una relevancia especial, pues formó parte del primer programa televisivo emitido a través del satélite a todo el mundo. La interpretación de los Beatles duró seis minutos, fue producida por George Martin e incluía citas musicales de Johann Sebastian Bach y Glenn Miller. Se calcula que fue vista desde veinticuatro países por cuatrocientos millones de personas.*

incluido por los Beatles en el álbum *«Magical Mystery Tour»*. Evidentemente, los cuatro integrantes del grupo eran inasequibles, pero con un sentido promocional muy preciso, la compañía discográfica nos reunió en el estudio durante un par de días, y el registro de aquella canción acabó transformándose en un *happening*, en la línea que se acostumbraba durante aquella época.

A mi regreso a España, continué frente a los micrófonos de la Cadena Ser, y no es aventurado afirmar que, reunidos en aquel equipo, dimos forma a lo que hoy es la radio musical española. Había, por aquel entonces, espacios en los cuales la música popular se intercalaba, y existían otros en los cuales cabía escuchar canciones solicitadas por los oyentes. Pero carecíamos de formatos especializados en las últimas novedades de la industria discográfica. De ahí proviene la importancia de esa etapa que me tocó vivir, aprovechando mi experiencia británica. Por ejemplo, sustituí a Tomás Martín Blanco como presentador de *El Gran Musical* (1963), un programa de vocación espectacular, enriquecido por las actuaciones en vivo de los grandes grupos y cantantes españoles. El espíritu que animaba el periodo más conocido de aquel espacio se resume en una simple afirmación: todos los artistas de renombre actuaron en él. Luego, cuando dejé de ser su locutor, fui sucedido por Joaquín Luqui, que aún se mantiene en el mismo género, proclamando su pasión por los Beatles.

Pero esto no fue todo. Formé parte de la primera generación de *disc-jockeys* de la radio española, reproduciendo un esquema ya afianzado en las emisoras estadounidenses. En esta línea cabe explicar el surgimiento de *Los 40 principales* (1966), un programa que venía a ser una copia exacta de otro espacio norteamericano, los *American Top Forty*[3].

Con un propósito mercantil, las emisiones de *Los 40 principales* servían para fijar una lista de éxitos musicales, de modo que la emisora pudiese sacar partido económico de la industria del disco. Evidentemente, como presentador de aquel programa, pude advertir su enorme influencia, pues sirvió para implantar los formatos comerciales a la hora de introducir la música en la radio. Entre las primeras operaciones de mercadotecnia que surgieron desde la SER, recuerdo una publicación periódica, *El Gran*

[3] *El programa* American Top 40 *fue ideado por Ron Jacobs, vicepresidente de Watermark Inc., y su primer locutor fue Casey Kasem. Dicho espacio llegó por vez primera a los oyentes de California el 3 de julio de 1970, a través de una emisora de San Diego, la KDEO. El formato del programa exigía la confección de una lista de cuarenta canciones, ordenadas de acuerdo con su acogida popular. La primera canción que alcanzó la cabecera de ese listado fue* «Mama Told Me (Not To Come)», *del grupo Three Dog Night. Imitado en todo el mundo,* American Top 40 *se ha mantenido en antena a lo largo de treinta años y aún ejerce un gran efecto en la orientación de la industria musical.*

Musical, que tomaba su cabecera del programa homónimo. Con movimientos de esta índole, el mercado fue progresando, hasta moldear esas operaciones de claro signo financiero que hoy son tan habituales. (A modo de nota al margen, voy a plantear un ejemplo: no escasean las emisoras que coeditan discos a los cuales apoyan con determinación desde sus micrófonos. Se me dirá que existen otras emisoras ajenas a ese montaje, pero lo cierto es que éstas carecen de fuerza a la hora de presionar a las compañías discográficas. Y si bien es verdad que programan las canciones que les interesan, no es menos real que actúan de ese modo porque no les queda otro remedio).

Esa hipertrofia del negocio musical aún no existía en el periodo que aludo en estas líneas. Ahora bien, durante la década de los sesenta los radioyentes mostraban una creciente avidez por escuchar las novedades del *rock* y el *pop* anglosajones. Resultaba muy difícil conseguir esos discos, y tal fue la clave para el éxito de los programas que podían ofrecer ese repertorio. Como es imaginable, la dificultad que entrañaba viajar obstaculizaba ese tipo de proyectos, pues éramos muy pocos los profesionales que lográbamos adquirir la discografía precisa.

Además de locutor, Ángel Álvarez era mecánico de vuelo, lo cual explica que trajese desde Estados Unidos los álbumes que luego sonaban en programas suyos como *Vuelo 605*, que comenzó a presentar desde 1963 en Radio Peninsular, o *Alta fidelidad* (1965), cuya sintonía sonaba en Radio Nacional. Gracias a esa experiencia internacional que mencioné más arriba, yo también podía acceder a las tiendas norteamericanas, de modo que me resultaba posible traer hasta España un buen surtido de discos. Ese fue, justamente, el sentido de mi siguiente programa, *El musiquero* (1967), beneficiado con las últimas ofertas de la música cantada en inglés.

Algo más acaeció entonces; algo que me llevó desde la SER hasta los estudios de Radio Nacional. Metido desde 1972 en la preparación de mi nuevo programa, *Para vosotros, jóvenes*, esta experiencia mía en la emisora institucional coincide en el tiempo con mis primeras apariciones televisivas, también relacionadas con las últimas modas de la canción ligera.

Al mencionar este tránsito por la pequeña pantalla, debo aclarar que, a diferencia de lo que hoy sucede, en aquel periodo el espectador quería ver programas de género musical. Por supuesto, la presencia en la pequeña pantalla de los grandes artistas era admirada por una audiencia millonaria, y en este contexto, nos tocó en suerte desarrollar un formato televisivo de generosa repercusión, *Último grito* (1966).

Su equipo de realizadores dio con una fórmula audiovisual que, en cierto modo, se adelantó a eso que hoy llamamos vídeo-clips: pequeñas pelí-

culas que reflejan el espíritu de la canción que les sirve de banda sonora. Como es de imaginar, en aquellos años aún no se había desarrollado el moderno vídeo-clip. Cuando menos, no en su dimensión más promocional y reiterativa. De hecho, estoy persuadido de que este formato, implantado internacionalmente a partir de la década de los ochenta, anestesió el efecto que sobre la audiencia tenía la aparición en la pantalla de un cantante o un grupo famosos.

Entiéndase que la constante repetición de ese vídeo, programado a distintas horas de acuerdo con una campaña bien calculada, consigue que el mito sea una presencia tenaz. Y esa constancia a veces produce hartazgo en un espectador que ya no se impresiona tanto cuando se televisa una actuación de su artista favorito. De un modo o de otro, el asombro tiende a difuminarse. A veces me pregunto qué figura sería hoy capaz de sorprender a los televidentes, y lo cierto es que no hallo una respuesta.

Más movido en este ámbito era el tiempo de aquel *Último grito*, cuya realización corría a cargo de cineastas como Pedro Olea, Antonio Drove e Iván Zulueta[4]. En la misma trayectoria, hice otro programa similar, *Ritmo 70*, cuyo aspecto visual era obra de Pilar Miró, con quien trabajé hasta que fue sustituida por el realizador que, a partir de entonces, ha intervenido en mis principales proyectos televisivos, Fernando Navarrete.

Lo importante en este trecho de mi carrera es la cabida que fue dando a proyectos donde se alternaban las entrevistas y las intervenciones musicales. El primero de ellos fue *Fiesta*, un espectáculo que llegó a alcanzar una audiencia de treinta millones, lo cual permitía que cualquiera de sus lanzamientos se convirtiera en éxito inmediato. Pondré tres ejemplos: en ese espacio se dio a conocer Miguel Bosé y fascinaron al público español grupos como Boney M y Manhattan Transfer. Ahora bien, ese efecto se incrementó con mi siguiente oferta televisiva, *Estudio Abierto*.

A lo largo de una década, dicho programa permaneció en el primer nivel de aquello que se dio en llamar Índice de Aceptación de la Audiencia, y que era el equivalente de los baremos de medición actuales, pero adaptado a una coyuntura en la cual sólo disponíamos de dos cadenas públicas. Desde su primera emisión, pretendimos hacer de *Estudio Abierto* un ámbito donde el público pudiese conocer a personajes curiosos –un malabarista, un campesino ocurrente, alguien que coleccionase objetos singulares–, y también

[4] *Iván Zulueta dirigió a José María Íñigo en el largometraje musical* Un, dos, tres, al escondite inglés *(1969), cuya banda sonora compuso el dúo Vainica Doble. En esta película, Íñigo se interpretaba a sí mismo: un locutor radiofónico que formaba parte de una curiosa intriga juvenil.*

a grandes figuras del panorama internacional. Tiempo después, gracias a un presupuesto económico más considerable, el formato dio lugar a un nuevo título, *Directísimo*, cuya propuesta fue aún más ambiciosa. En cierto modo, éramos unos insensatos, y ese es el matiz que justifica el conjunto de personalidades que nos visitó. Cuando yo veía una figura de interés en las portadas de la revista *Time* o de periódicos como el *New York Times* o el *Washington Post*, me limitaba a llamar a sus jefes de redacción para pedirles el número de teléfono conveniente, y eso bastaba para entablar el contacto con nuestros invitados. En el fondo, pese a que el resultado fuera espectacular, la gestión era una simple anécdota.

Por nuestro escenario pasaron los principales autores del panorama narrativo hispanohablante, desde Gabriel García Márquez hasta Mario Vargas Llosa. Los cinéfilos pudieron aproximarse en directo a intérpretes legendarios como Catherine Deneuve, Charlton Heston, Sean Connery, Anthony Quinn o Roger Moore. Todos ellos, aparte de dar muestras de su encanto, demostraron ser personajes muy asequibles. Obviamente, hubo entrevistas menos gratas, como aquella que le hice a Rita Hayworth cuando ya era una víctima del alcohol y empezaba a sufrir los estragos del Alzheimer. Pero en líneas generales, la experiencia fue siempre muy placentera, y no tuvimos especiales dificultades para entrar en contacto con estas figuras. Muchas veces nos bastó con telefonear a su representante en Hollywood. Y esto es algo que hoy se me antoja imposible, dado el modo en que la televisión maltrata a las estrellas, buscando su faceta menos favorecedora, riéndose de sus equivocaciones o propagando rumores de fácil sentimentalismo.

No me cabe duda de que entre los personajes más festejados de aquel programa, figura el artista israelí Uri Geller, famoso por sus aparentes poderes extrasensoriales. Frente a las cámaras, Geller era capaz de doblar cucharas con las yemas de sus dedos, y también, usando esa extraña facultad, ponía en marcha relojes descompuestos y en apariencia inservibles. (A modo de digresión, debo aclarar que, aunque él es considerado por algunos autores un experto prestidigitador, figuro entre quienes adivinan un área misteriosa en sus habilidades, no catalogables como trucos de magia. Cosa distinta es su fama mediática, que al correr del tiempo lo ha convertido en un icono de la televisión de aquellos años).

La curiosa euforia que desató Geller es comparable a la que originó otro de nuestros invitados, Alexander Isáyevich Solzhenitsin, ganador del Premio Nobel de Literatura en 1970. Sólo que, en este caso, la personalidad del escritor recomendó que pidiésemos permiso a los responsables de la cadena antes de plantear su presencia. Como bien sabe el lector, eran fechas en que aún existía la censura previa. Ya en directo, el discurso trágico de

Solzhenitsin y sus vehementes comentarios contra el régimen soviético apasionaron a la audiencia y fueron reproducidos en la primera plana de los periódicos.

Aun condicionados por la censura, quisimos invitar asimismo a Yves Montand, a quien le indiqué la situación en la cual nos movíamos. De acuerdo con ese reparo, Montand fue exquisito a la hora de introducir, ya al final de la entrevista, su sentimiento político. Tampoco hubo problemas de ese orden con la cantautora Joan Baez, a pesar de que, durante su actuación en *Fiesta*, dedicó uno de sus temas musicales a Dolores Ibárruri. Y eso que aquello, oído en la fecha que comento, sonaba a encarcelamiento inminente.

Pese a demorarme en estas anécdotas, no quisiera dejar sin comentario la degradación del discurso televisivo, sobre todo si lo comparamos con el propio de etapas anteriores, cuando aún no se habían implantado los subproductos más infames. No escasean hoy los programas que encierran las peores formulaciones del sensacionalismo, capaces de llevar a la fama a personajes deleznables, que roban un tiempo televisivo que debiera dedicarse a gente con verdadero mérito –artistas, creadores, deportistas olímpicos–. De igual manera, pienso en la escasa calidad literaria de los actuales teledramas, muy alejados de aquellas magníficas series producidas por Televisión Española, cuyo libreto iba firmado por dramaturgos de la talla de Molière o por folletinistas como Dumas. El hecho de que un espacio teatral como *Estudio Uno* figurase entre los preferidos por los espectadores de aquel periodo, conduce a pensar si la reciente bazofia audiovisual se debe a que el público la reclama o, simplemente, la consume en ausencia de productos alternativos.

En menor medida, esa homogeneidad de la oferta también atañe a la radio. A grandes rasgos, las grandes cadenas han dejado atrás la originalidad y, siguiendo un patrón compartido, fijan una parrilla de programación intercambiable, en la que las tertulias, los espacios deportivos o los cotilleos son ofrecidos a la misma hora en todo el dial.

La fugacidad se impone. En apariencia, quedan para el recuerdo voces como la de José Luis Pécker, desaprovechado cuando aún es un locutor impecable, que debiera tener su lugar en las ondas. Ningún programador español se arriesga a replantear fórmulas como *Ustedes son formidables*, creada por Alberto Oliveras en 1960. Diré más: en un afán renovador a veces incomprensible, se eliminan productos muy solventes a la hora de atraer a la audiencia. En esto, por cierto, poseo alguna experiencia, pues mis espacios han dejado de emitirse cuando eran los más seguidos de su horario, sin otra razón aparente que la orden de un programador. Según todos los indicios, en España parece improbable un caso como el de *Top of*

the Pops[5], un título clásico de la oferta radiofónica de la BBC, cuya larga permanencia en antena es un ejemplo más que notable de cuanto vengo señalando.

En este áspero oficio, ni siquiera los grandes hombres reciben el debido homenaje. Por citar a alguien cercano, pienso en Bobby Deglané, el gran comunicador que murió abandonado por todos. Siguiendo una costumbre infeliz, a Bobby le dedicaron una calle después de su fallecimiento, prestando una atención a su memoria que hubiera sido deseable unos años antes, cuando él aún podía disfrutar del cumplido. Completando el diagnóstico, citaré otro caso de este relegamiento: pese a su magnífica condición física, Matías Prats ya no interesa a los programadores, y eso que conserva la capacidad comunicativa que le dio fama y que ha heredado su hijo.

No es cosa accidental. Estas reflexiones nos conducen a un panorama juvenil, donde la veteranía no es tan valorada como en los países de nuestro entorno. Antes mencioné el programa musical *Top of the Pops*, y vale la pena añadir que sus cuatro décadas en antena han estado protagonizadas, casi íntegramente, por dos locutores. Uno de ellos, Jimmy Saville, debe tener ahora setenta años[6].

Si a la oferta audiovisual española nos atenemos, la aseveración de que el índice de audiencia es prioritario revela otros síntomas y diferencias de grado. Frente a la deseable propensión a la calidad, se advierte una dejadez en lo que concierne al nivel cultural de la oferta. Entre los signos de ese abandono, destaca el empleo del lenguaje. Oportunamente, antes existía la figura del corrector o controlador de léxico, cuya tarea era avisar al locutor de sus deslices y equivocaciones. En ese indicio se adivina la preocupación que existía por el empleo del idioma. Una preocupación que ahora se plantea raras veces.

Recordemos aquel escándalo que se desató en una cadena británica cuando, durante una entrevista realizada en 1976, uno de los integrantes del grupo *punk* Sex Pistols profirió una serie de tacos. Esa prevención se man-

[5] *El espacio musical* Top of the Pops *es emitido por la BBC desde el 1 de enero de 1964. Sus primeros presentadores fueron Jimmy Saville, Alan Freeman, David Jacobs y Pete Murray. Entre los elementos que han hecho famoso a este programa, figuran las actuaciones musicales en directo y la habitual lista de canciones populares, dispuesta según las oscilaciones del mercado. Para un gran número de solistas y grupos anglosajones, figurar entre los invitados a* Top of the Pops *ha sido una experiencia fundamental en su carrera.*

[6] *A lo largo de su trayectoria, Sir Jimmy Saville ha hecho popular entre los británicos su original aspecto. Luciendo una tupida cabellera albina, Saville fuma enormes cigarros puros y luce llamativa joyería. Su fama en el mundo de la radio musical comenzó con el programa* Teen and Twenty Record Club, *que luego dio origen a* Top of the Pops, *presentado por este locutor desde 1964 hasta la actualidad.*

tiene en la mayoría de las emisoras del todo el mundo, salvo en España, donde nadie se sorprende al escuchar toda suerte de barbaridades, a cualquier hora del día. Y conste que no pongo el acento en el contenido escatológico o transgresor de ese tipo de expresiones –al cabo, ello carece de importancia–, sino en su carácter de comodines lingüísticos que anuncian una precariedad cultural en los medios audiovisuales.

Sin extenderme en nuevos aspectos del problema, concluiré con otra nota relevante: la factura descuidada de los programas musicales. De hecho, no ha cambiado nada en este género desde que se puso en marcha hace 35 años. Salvo excepciones, los actuales *disc-jockeys* desconocen la historia del *rock* y el *pop*, ignoran lo que es la buena pronunciación inglesa y, en suma, hablan por hablar, hasta el límite de estropear las canciones, sin comprender que el propósito del oyente no es otro que escuchar música, sin mayores interferencias. En definitiva, al deplorar esos defectos pretendo defender la idea de que las emisoras deben contratar a los aspirantes a locutores por otras razones que van más allá de la juventud. A saber: el entusiamo, el conocimiento y cierto oficio.

Antoni Gaudí: Chimenea de la Casa Milá. Barcelona