

Orígenes de la radio musical en España

José María Íñigo¹

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 radio-televisivo, 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 músico* (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 Zulueta⁴. 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.