

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**  
**FACULTAD DE CIENCIAS DE LA INFORMACIÓN**



**TESIS DOCTORAL**

**La radio musical española de los sesenta y su influencia en  
el desarrollo de la música popular**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

**Luis Eguizábal Jiménez**

DIRECTORES

**Miguel Ángel Ortiz Sobrino**

**Alberto García García**

Madrid

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**

FACULTAD DE CIENCIAS DE LA INFORMACIÓN



**TESIS DOCTORAL**

La radio musical española de los sesenta y su influencia en el desarrollo de la música popular

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Luis Eguizábal Jiménez

DIRECTOR

Miguel Ángel Ortiz Sobrino

Alberto García García

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**

**FACULTAD DE CIENCIAS DE LA INFORMACIÓN**



**TESIS DOCTORAL**

**La radio musical española de los sesenta  
y su influencia en el desarrollo de la música popular**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

**Luis Eguizábal Jiménez**

Directores

**Miguel Ángel Ortiz Sobrino**

**Alberto García García**

Madrid, 2020





## **Agradecimientos**

A mis directores Miguel Ángel Ortiz Sobrino y Alberto García García por su ayuda y su paciencia.

A María por su apoyo altruista.

Y en especial a mis padres Raúl y M<sup>a</sup> Fe, principales responsables de todas las cosas útiles o de provecho que he hecho en mi vida



## ÍNDICE

<b>Resumen</b>	<b>17</b>
<b>Abstract</b>	<b>21</b>

### PRIMERA PARTE

#### INTRODUCCIÓN

<b>1. CONSIDERACIONES GENERALES</b>	<b>27</b>
1.1. Justificación de la investigación	30
1.2. Objetivos	32
1.3. Metodología	35
1.4. Programa de contenidos	40
<b>2. ETAPA CONCEPTUAL</b>	<b>43</b>
2.1 En torno al concepto de “radio musical”	46
2.2. Emisoras musicales, radios generalistas y radios privadas	51
2.3. Radios libres y radios piratas	54
2.4. Música ligera y música pop	56
<b>3. ESTADO DE LA CUESTIÓN</b>	<b>59</b>
3.1. La investigación histórica de la radio	62
3.2. La investigación histórica de la música	65
3.3. La investigación histórica de la radio musical	69



## SEGUNDA PARTE

### LOS FUNDAMENTOS DE LA RADIO MUSICAL EN ESPAÑA

#### 4. LOS ANTECEDENTES: LA RADIO

<b>4.1. Entre la música y la propaganda</b>	<b>77</b>
4.1.1. La “prehistoria” de la radio en España	77
4.1.2. De caja de música a instrumento de propaganda	79
4.1.3. La Segunda República: La radio como altavoz político	84
4.1.4. La Guerra Civil y el uso propagandístico de la radio	95
<b>4.2. La radio en la posguerra</b>	
4.2.1. La radio de la España en pro del nazismo y el fascismo (1939-1942)	101
4.2.2. La radio durante la etapa contemplativa (1943-1945) y la creación de la nueva RNE	106
4.2.3. La radio durante la segunda mitad de los años 40	108
4.2.4. El surgimiento de la radio comercial	111

#### 5. LOS ANTECEDENTES: LA MÚSICA

<b>5.1. La música popular en España</b>	<b>123</b>
5.1.1. Los intérpretes	126
5.1.2. Los autores	133
<b>5.2. La explosión del rock and roll y su influencia en la España de los 50</b>	<b>139</b>
5.2.1. El auge de los festivales	143
5.2.2. Los discos	146
5.2.3. La Radio	151

<b>6. EL PANORAMA INTERNACIONAL</b>	
<b>6.1. La radio musical en América</b>	<b>163</b>
6.1.1. Big Bopper	165
6.1.2. Alan Freed	167
6.1.3. Wolfman Jack	173
<b>6.2. Las emisoras no reguladas</b>	<b>176</b>
6.2.1. Las emisoras libres	177
6.2.2. Las emisoras clandestinas	179
6.2.3. Las emisoras piratas	181
<b>6.3. La BBC y el pop británico</b>	<b>187</b>
6.3.1. Alan Freeman	190
6.3.2. John Peel	192
6.3.3. Radio London	194
6.3.4. La trascendencia de la BBC en España	196

### TERCERA PARTE

## RADIO Y MÚSICA POP EN LA ESPAÑA DE LOS SESENTA

<b>7. EL CONTEXTO</b>	
<b>7.1. Los años del desarrollismo</b>	<b>203</b>
7.1.1. El “milagro” económico español	205
7.1.2. Los años del desarrollismo en los medios	209
<b>7.2. Los grupos musicales</b>	<b>213</b>
7.2.1. Conjuntos con sede en Barcelona	215
7.2.2. Conjuntos con sede en Madrid	223

7.2.3. Desde Andalucía	236
<b>7.3. Los conciertos. El circo Price</b>	<b>238</b>
7.3.1. Las matinales del Price	239
7.3.2. La segunda temporada	245
<b>7.4. La prensa musical</b>	<b>249</b>
7.4.1. <i>Discóbolo</i>	251
7.4.2. <i>Fonorama</i>	252
7.4.3. <i>Mundo joven</i>	255
7.4.4. <i>Disco Express</i>	258
7.4.5. <i>Fans</i> y otras publicaciones	259
<b>7.5. Editoras y casas discográficas</b>	<b>262</b>
7.5.1. Hispavox	263
7.5.2. Discos Belter	266
7.5.3. Zafiro	268
7.5.4. Columbia	271
<b>8. EL RADIOYENTE</b>	
<b>8.1. El joven oyente: los yeyés</b>	<b>275</b>
8.1.1. Los orígenes del yeyé	276
<b>8.2. El fenómeno “fan”</b>	<b>281</b>
8.2.1. El germen del fenómeno fan	282
8.2.2. ¿Por qué se produce el fenómeno fan?	284
8.2.3. Los ídolos adolescentes	287
8.2.4. Los fans en España	288
8.2.5. La radio como catalizador del fenómeno fan	294

<b>9. LAS EMISORAS</b>	
<b>9.1. Panorama de la radiodifusión española en los años sesenta</b>	<b>303</b>
9.1.1. Radio Nacional	303
9.1.2. Las emisoras dependientes de la Secretaría General del Movimiento	306
9.1.3. La Cadena SER	309
9.1.4. La COPE	311
9.1.5. Las otras emisoras: las privadas	313
9.1.6. Panorama general y panorama musical	315
9.1.7. Conclusiones: ¿Era Radio Peninsular la más musical?	318
<b>9.2. Las otras emisoras: Radio Luxemburgo</b>	<b>322</b>
9.2.1. Radio Luxemburgo y los años sesenta	325
9.2.2. La influencia de Radio Luxemburgo	329
<b>9.3. Las emisoras de las bases americanas</b>	<b>332</b>
9.3.1. Otras influencias musicales de las bases estadounidenses	336
<b>10. LOS ESPECIALISTAS</b>	
<b>10.1. Protagonistas de la radio y los programas musicales</b>	<b>341</b>
10.1.1. Los pioneros	341
10.1.2. Los grandes nombres de la radio musical española	347
10.1.3. Otros programas y locutores dignos de mención	368

## CUARTA PARTE

### RADIO MUSICAL. INFLUENCIA Y MODERNIZACIÓN

#### 11. INFLUENCIA DE LA RADIO EN EL DESARROLLO DE LA MÚSICA POPULAR

##### 11.1. Análisis del programa *Discomanía* de Raúl Matas 375

11.1.1. Evolución musical de *Discomanía* 378

11.1.2. 1960-1962. El inicio de una nueva era musical 389

#### 12. LA RADIO EN LA MODERNIZACIÓN DE LA MÚSICA POPULAR

##### 12.1. Los protagonistas entrevistados 395

##### 12.2. El papel de la radio musical en el contexto social 400

##### 12.3. El papel de la radio musical en el desarrollo de la música popular 407

##### 12.4. La influencia de la radio musical sobre el público 415

##### 12.5. El impacto de la radio musical en los cimientos de la dictadura 421

## QUINTA PARTE

### EVOLUCIÓN Y CONCLUSIONES

#### 13. EVOLUCIÓN POSTERIOR

##### 13.1. La radio en democracia.

##### De la radio de los locutores a la radio de los periodistas. 431

13.1.1. La radio durante la transición 433

13.1.2. Los nuevos dirigentes de la opinión 437

13.1.3. El fin de los seriales y la nueva radio musical 440

13.1.4. El boom de la radio musical:

El nacimiento de nuevas emisoras musicales. 451

13.1.5. Conclusiones a la edad de oro de las emisoras musicales	460
<b>13.2. La llegada de las Nuevas Tecnologías</b>	<b>461</b>
13.2.1. Los años noventa: De la radio vía <i>streaming</i> a la ciberradio	462
13.2.2. La primera década de los 2000: La ciberradio o la Radio 2.0	466
13.2.3. La segunda década de los 2000: De la ciberradio o Radio 2.0 a la radio 3.0	479
13.2.4. La radio digital	488
<b>13.3. Consideraciones finales: La radio digital y la radio musical</b>	<b>494</b>
<b>14. CONCLUSIONES GENERALES</b>	
<b>14.1. Sobre la influencia de la radio en los modelos y gustos de los jóvenes</b>	<b>499</b>
<b>14.2. Sobre la influencia de la radio musical en la industria de la música</b>	<b>506</b>
<b>14.3. Sobre la música y la radio como instrumento debilitador de la dictadura</b>	<b>513</b>
<b>14.4. Sobre los paralelismos con la radio y aplicaciones musicales actuales</b>	<b>521</b>
<b>14.5. Futuras líneas de investigación</b>	<b>526</b>
<b>15. BIBLIOGRAFÍA Y FUENTES</b>	
<b>15.1. Referencias bibliográficas: Fuentes</b>	<b>529</b>
<b>15.2. Bibliografía</b>	<b>549</b>
<b>15.3. Webgrafía</b>	<b>557</b>
<b>16. DOCUMENTOS ANEXOS</b>	
<b>16.1. Base de datos de programas musicales de los años sesenta</b>	<b>571</b>
<b>16.2. Entrevistas en profundidad a músicos</b>	<b>574</b>
16.2.1. Entrevista a “Leslie” (Los Sírex)	575
16.2.2. Entrevista a Pepe Saborit (Los Pokes)	583

16.2.3. Entrevista a Felix Arribas (Los Pekenikes)	593
16.2.4. Entrevista a Francis Cervera (Los Brincos)	602
16.2.5. Entrevista a Joaquín Torres (Los Pasos)	612
<b>16.3. Entrevistas en profundidad a locutores</b>	<b>623</b>
16.3.1. Entrevista a José Ramón Pardo	624
16.3.2. Entrevista a Miguel de Los Santos	640
16.3.3. Entrevista a Rafael Revert	653
16.3.4. Entrevista a Pepe Domingo Castaño	660
16.3.5. Entrevista a José Manuel Rodríguez “Rodri”	669
<b>16.4. Base de datos. Análisis del programa <i>Discomanía</i> de Raúl Matas</b>	<b>683</b>
16.4.1. Tabla: Evolución por estilos de cantantes	696
16.4.2. Tabla: Evolución de cantantes por nacionalidad agrupada	698
16.4.3. Tabla: Evolución por ritmo VS melodía	699
16.4.4. Tabla: Evolución por temática de canciones agrupadas	700
16.4.5. Tabla: Evolución por estilo de canción	701
16.4.6. Tabla: Artistas número 1 entre 1960 y 1962	702







## **Resumen**

**Título de la tesis:** La radio musical española de los sesenta y su influencia en el desarrollo de la música popular.

## **Resumen**

La música y la radio musical han sido elementos que han pasado, por lo común, de soslayo a lo largo de la investigación histórica de la radio y del proceso de modernización que vivió el medio tras la posguerra. Sin embargo, a lo largo de la década de los sesenta, la radio tuvo un importante ascendente tanto sobre la música como sobre la propia sociedad española.

Preguntados los músicos y locutores de la época por la influencia de la radio, no dudan en señalar a este medio de comunicación como un elemento imprescindible del cambio de paradigma musical. El paso de la música tradicional española a la nueva música de influencia anglosajona fue un proceso que, aunque llegara a España con algunos años de retraso con respecto a Estados Unidos o a sus vecinos continentales, se vivió de forma rápida e intensa en los primeros años de la década de los sesenta.

Nuestra hipótesis central es que la principal causante de este cambio de paradigma musical, que arrastró consigo un cambio de paradigma social, fue la radio, y en concreto la radio musical.

Esta investigación tiene además otros objetivos secundarios que ayudarán a encauzar el camino y validar o refutar la hipótesis principal. En primer lugar, se da a conocer la evolución de la radio musical hasta explicar cuál es la situación de la música transmitida en la actualidad, pudiendo establecerse ciertos paralelismos con la radio musical del periodo estudiado. Se plantean una serie de periodos o etapas de la radio musical, al tiempo que se definen los conceptos más utilizados en cuanto a las categorías de los programas musicales y el tipo de música que es objeto de estudio en esa investigación.

Es necesario también conocer el contexto histórico en el que la radio y la música sufrieron esta repentina transformación, así como averiguar quiénes fueron los verdaderos protagonistas de ese cambio tanto a nivel radiofónico como a nivel musical.

Juntando las escasas fuentes informativas que hay al respecto, se elabora una base de datos lo más completa posible de los programas radiofónicos musicales de la época con el fin de averiguar quiénes fueron los locutores más prolíficos y las emisoras más musicales de ese periodo.

Se recurre a la entrevista en profundidad a cinco protagonistas y expertos en la década, cinco músicos y cinco locutores, que nos proporcionan una visión atinada y completa de lo que fue la radio musical de ese momento, y quiénes fueron los verdaderos artífices del cambio, destacando entre ellos las figuras de Raúl Matas con *Discomanía*, y Ángel Álvarez con *Caravana Musical*.

Siendo Raúl Matas el locutor de música pop y moderna más comercial, se ha realizado un análisis mixto de las listas de éxitos de su programa para comprender cómo evolucionó la música en los tres primeros años de la década, dando paso a la llamada “era pop”.

El análisis cualitativo de las entrevistas en profundidad trata de dilucidar, también, el que es probablemente uno de los objetivos secundarios más ambicioso de esta investigación. Demostrar si la música pop y la radio como su altavoz, fueron un instrumento debilitador de la dictadura franquista, y uno de los factores por los que se fue convirtiendo paulatinamente a lo largo de la década en una “dictablanda”.

Metodológicamente, la tesis se apoya en tres herramientas o técnicas: la periodización histórica, el análisis de contenido y la entrevista en profundidad. Y ello por tres razones: Primero, debido a la complejidad intrínseca del fenómeno estudiado que, a pesar de ser sencillo en apariencia, presenta, como casi todas las manifestaciones de la cultura de masas, una multitud de vertientes y de presiones que confluyen sobre el objeto de estudio. Segundo, por la falta de tradición investigadora en el campo específico de la radio musical, que obliga a dar cuenta de numerosas cuestiones que de otra forma podrían estar ya solventadas. Tercero, por la propia contemporaneidad del fenómeno que permite el acceso, mediante técnicas como la entrevista en profundidad, a fuentes directas de información.

Finalmente, se concluye que la radio musical tuvo un impacto directo, y fue la principal causante del desarrollo de la música moderna, transformando no solo el gusto musical de la juventud sino también sus formas de ocio y comportamiento. Además, la radio musical unida al tímido y paulatino aumento de poder adquisitivo de los jóvenes, inició la rueda de la industria discográfica, que ya no se detendría durante las próximas décadas hasta la llegada de internet. Se resuelve también que la música pop y la radio, como su principal medio de difusión y desarrollo, fueron sin duda una herramienta, al menos indirecta, de debilitamiento de la dictadura franquista. Por último, una comparación de la radio musical moderna y la emisión de música vía *streaming* en las nuevas plataformas, nos demostrará que estamos asistiendo al ocaso de la radio musical tal y como la hemos conocido en los últimos casi sesenta años.

**Palabras clave:** Industria cultural, Radio musical, Proyección social, Años sesenta, Pop-rock



## **Abstract**

**Title of the thesis:** Spanish music radio in the 1960s and its influence over the development of popular music.

## **Abstract**

Music and music radio have been frequently disregarded by historical research into radio media and its modernization process during the post-civil war period in Spain. Nevertheless, during the 1960s radio had a big impact not only on music itself but also on Spanish society as a whole.

Being asked about the influence of radio at that time, musicians and radio broadcasters from the 1960s do not hesitate to consider it to have been a key aspect in music paradigm shift in Spain. Moving from traditional Spanish music to new Anglo-Saxon influences was a process that, despite its delay compared with the USA and other European countries, took place quickly and intensely in the early years of the 1960s.

Our main hypothesis is that radio, and music radio in particular, was a key factor in that music paradigm shift, which in turn triggered a social paradigm shift.

The present work aims to confirm or reject the above-mentioned hypothesis. With that on mind, we will pay attention to some secondary purposes. First of all, we provide a review of the evolution of music radio so we can explain the current situation of music broadcasting, being it possible to draw a parallel with 1960s' music radio. Secondly, we describe a series of periods or stages in music radio. On the third place, we will define the most frequent concepts around music programs categories and music genres that are relevant to our research.

It is also necessary to know the historical context in which radio and music experienced that sudden transformation, as well as to identify who were the actual actors of that change at both radiophonic and music levels.

Considering the scarce information sources that go in depth in this topic, we have elaborated a most complete database that includes all music radio programs from the 1960s. The purpose of that is to figure out who were the most prolific radio broadcasters and the “most musical” radio stations at that time.

Furthermore, in-depth interviews have been carried out with some experts in the field: five musicians and five radio broadcasters provided an accurate, complete approach to what music radio meant at that time and the actual architects of change (the most prominent being Raúl Matas with *Discomanía* and Ángel Álvarez with *Caravana Musical*).

Since Raúl Matas was the most commercial pop and modern music broadcaster, we provide a mixed analysis of his program’s top lists to understand how music evolved in the first three years of the 1960s, leading to the so-called “pop era”.

Our qualitative analysis of in-depth interviews also aims to explore one of the most ambitious secondary goals of this research, which is to determine if pop music along with radio as its loudspeaker may have been one of the debilitating elements to Franco dictatorship in Spain.

Our research methodology is based on three analytic tools or techniques: periodization, content analysis and in-depth interview. Three main reasons motivate this choice: firstly, the inherent complexity of the phenomenon we are studying which, far from its apparent simplicity, presents a great deal of aspects as any other manifestation of mass culture. Secondly, the fact that due to long-term lack of specific research in radio music, we are forced to look into several questions that could have been already solved. Thirdly, the contemporaneity of the subject, which allows the access to direct sources of information by different tools, such as in-depth interviews.

Lastly, we conclude that music radio had a huge impact on music and was a key factor in modern music development, not only transforming young people’s musical taste but also their forms of leisure and behaviour. Additionally, music radio along with the increase in the purchasing power of young people launched the cycle of recording industry which would not stop in the next decades until the arrival of the Internet. Also, we conclude that pop music, and radio as its main mean of broadcasting and development, were a debilitating element to the Franco dictatorship, at least in a somehow indirect way.

To sum up, a comparison between modern music radio and music streaming via new platforms reveals that we are now witnessing what looks like the decline of music radio as we have known it in the last sixty years.

**Key words:** Cultural industry, Music radio, Social projection, Sixties, Pop-rock.

ws





# PRIMERA PARTE

## INTRODUCCIÓN



# 1. CONSIDERACIONES GENERALES



La interpretación más inmediata, y pedestre por otro lado, de lo que es una tesis, es que esta consiste en un trabajo de investigación destinado a obtener el título de doctor, sin especificar siquiera la clase de investigación que es necesaria. Es cierto que no existe un modelo único de tesis, ni por su contenido, ni por su estructura, ni por la manera de ser abordada. Hay tesis panorámicas, tesis metodológicas, tesis lineales, tesis circulares, tesis en forma de constelación... Ahora bien, lo básico, probablemente, se constituye a partir de dos elementos:

- Una tesis debe aportar conocimiento a un área determinada.
- Una tesis se apoya en un trabajo de investigación científica.

Normalmente, una tesis conlleva una afirmación que debe ser sustentada mediante argumentos racionales.

Una tesis debe ser demostrable.

Una tesis es la afirmación concreta de una idea que se expone de manera abierta y fundamentada.

Suele partir de una hipótesis, es decir, de una afirmación que debe ser validada o invalidada.

Nuestra hipótesis está muy clara, ya que aparece de alguna forma en el propio título del trabajo. Partimos, pues, de la afirmación de que “la radio ha ejercido en España una influencia modernizadora en el ámbito de la música popular”. Es decir: existía una música popular dominante en España. Al cabo de algunos años se había producido un cambio en los gustos del público, y era otra la música que se escuchaba y se demandaba. Entre ambos momentos lo que había existido, según pretendemos demostrar, era un nuevo fenómeno: la radio “moderna”, una radio que había cambiado sus contenidos y su estilo, gracias sobre todo a una serie de personas, de pioneros, que fueron introduciendo nuevas maneras y nuevos ritmos.

En cierta forma, entonces, esta tesis, en lo que se refiere a la música popular, es histórica, pero lo es de una manera más categórica en lo referido a la radio –en concreto, a la musical–; vamos a estudiar no solo la radio que había en ese punto de inflexión, sino también lo que era la radio antes y, aunque sea a manera de observación, lo que ha sido después.

Como pasa con muchos de los fenómenos comunicativos, la trayectoria de la radio es tan corta que la historia casi se confunde con la actualidad. En todo caso demostraremos, o así nos lo hemos propuesto, que la radio musical no es un fenómeno muerto, un fenómeno del pasado, sino que adquiere nuevas características, nuevas dimensiones, gracias a la llegada de las TIC, que dejan un espacio abierto para futuras investigaciones.

## 1.1. Justificación de la investigación

El trabajo científico se inicia con el descubrimiento de un problema o vacío de conocimientos.

Existen multitud de trabajos, casi todos de divulgación, sobre la música de influencia angloamericana. No obstante, es fácilmente comprobable que la presencia de la radio, o la reflexión sobre la influencia de la radio en esa modalidad musical, es prácticamente inexistente. Apenas alguna mención de pasada, unas líneas, una nota a pie de página. Se echa pues en falta en estas publicaciones, centradas en los músicos y las músicas, no solo un mayor desarrollo del tema, también un tratamiento más profundo y razonado. Incluso en las publicaciones (que tampoco son demasiadas) de los críticos musicales radiofónicos, escasea un mayor protagonismo de la radio; parecen más preocupados por relatar sus preferencias musicales que su valiosa experiencia en el medio radiofónico.

Curiosamente, cuando se les pregunta por la influencia de la radio, estos mismos músicos y críticos (como puede comprobarse en el apéndice de este trabajo), se explayan y no dudan en señalar a la radio como elemento imprescindible del cambio de paradigma musical.

Mucho más rigurosos han sido los estudios sobre las vicisitudes de la radio, como podremos percibir al tratar el Estado de la Cuestión (punto 3 de esta primera parte). Sin embargo, tal y como descubriremos, podemos acreditar la falta de interés de estos investigadores por la música en la radio, a pesar incluso de que todos coincidan en considerar su faceta de “caja de música” como el aspecto fundacional de la misma. Estas investigaciones están, pues, centradas en los aspectos estructurales y, sobre todo, políticos de la radio. Tanto desde el punto de vista de los contenidos (labor propagandística de la radio) como desde el propiamente estructural (influencias políticas en la configuración institucional o empresarial de la radio).

Siendo así que los estudios en el ámbito de las Ciencias de la Información o de la Comunicación tienen una larga trayectoria de disposición y querencia hacia el entorno de la cultura de masas –la cultura producida desde los medios de comunicación de masas, que incluye el cómic, el cine, los seriales o la música popular–, parece casi de obligado cumplimiento nuestro interés y nuestro compromiso para intentar, en la medida de lo posible, subsanar esa carencia.

Así pues, se echaba en falta un trabajo de investigación sobre el tema de la radio musical, aunque sea de manera parcial, centrado fundamentalmente en unos años en los que en España se produjeron toda una serie de cambios que han configurado el tiempo presente. Se cumpliría así con uno de los objetivos fundamentales de la investigación histórica: conocer el pasado para entender el presente.

Pero, quizá, deberíamos hablar también de la oportunidad. Esto es, a lo mejor había que esperar hasta ahora, cuando la llegada de internet ha permitido el acceso a una información de primera mano tanto escrita como audiovisual, que en otros momentos hubiese sido imposible de localizar. Internet se está convirtiendo en un gran repositorio de información no solo de actualidad, lo que es obvio, sino también de información remota, permitiéndonos acceder a contenidos que datan prácticamente de la primera grabación sonora, es decir, desde la cancioncilla infantil *Mary had a Little lamb* que grabó Edison en 1877 en su fonógrafo.

Finalmente, habría aún una razón objetiva más que justificaría esta investigación. Como ya hemos dicho, la época en que se desarrollan nuestros acontecimientos es un periodo de cambios convulsos en nuestro país, de cambios políticos, pero también sociales y culturales. Casi todos los trabajos, ya sean divulgativos o científicos, que empiezan a hablar del cambio cultural que produjo la música, o la radio musical –de la etapa “gris” de la dictadura franquista a la posterior etapa “en color” –, parecen tener su origen y centrarse, únicamente, en la época de la Movida madrileña, desde finales de los años setenta y a lo largo de la década de los ochenta. Creo firmemente que existe un enorme vacío de análisis de lo que fue el comienzo de la “era pop”, del inicio del debilitamiento de la dictadura a través de algo que en origen puede parecer inofensivo, como la música; la historia, no obstante, nos ha dejado grandes ejemplos de su poder político y transformador (en Estados Unidos para llegar al fin de la segregación racial<sup>1</sup>, o en España para comenzar a tambalear los cimientos de la dictadura con la llegada en los años sesenta de la pionera edad del pop).

El trabajo que me he propuesto se ocupa de una parte mínima de esas transformaciones, una parte que quizá pueda parecer baladí, pero que puso también su granito de arena, imprescindible para la constitución de la montaña en que se convirtió el futuro cambio.

---

<sup>1</sup> Artistas afroamericanos como Chuck Berry, que gustaban por igual a blancos y negros, hicieron una labor incuestionable a la hora de acabar con la segregación racial en los Estados Unidos

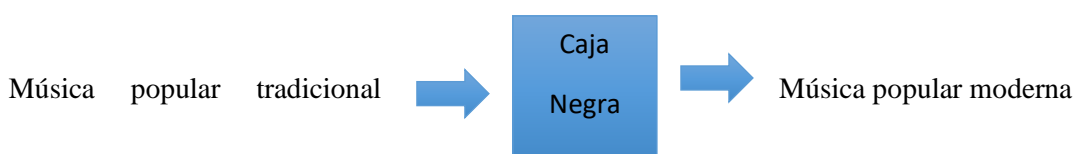


## 1.2. Objetivos

En el punto anterior hemos establecido las dos etapas iniciales de todo trabajo científico. Primero, el descubrimiento de un vacío de conocimiento: la música ha sido un elemento ignorado o menospreciado en los trabajos de investigación sobre la radio como veremos más adelante en el estado de la cuestión (capítulo tercero). Segundo, la consideración del fenómeno como un problema digno de estudio, para lo que hemos establecido algunas razones objetivas.

El conocimiento científico es, fundamentalmente, una labor intelectual. El descubrimiento de una carencia de conocimiento no es suficiente, la simple observación de los hechos no es suficiente. Debemos ofrecer explicaciones, es decir, teorías que nos expliquen lo que ahí ocurre.

Si nosotros planteásemos nuestro problema en forma de caja negra, tendría aproximadamente el siguiente aspecto.



Nuestra hipótesis central es, pues, que lo que ocurre en esa caja negra es precisamente la radio. Y eso es lo que pretendemos demostrar.

El conocimiento científico debe ofrecernos explicaciones de cómo se relacionan entre sí los fenómenos (las distintas clases de música; o los fenómenos sociales, culturales y musicales) y para ello se recurre a las hipótesis. Podríamos pensar que esa evolución es de carácter natural si admitiésemos que, en efecto, hay algo natural en todo esto, en vez de cultural (es decir, producto del hombre). También se podría pensar, y con más razón seguramente, que la “evolución” natural fuese la causante, por poner un ejemplo sencillo, de la desaparición de los dinosaurios; al fin y al cabo, ahí sí que sabemos que no intervino el hombre, y sabemos que las especies más grandes son las más proclives a la extinción. Y, sin embargo, en todo momento se ha defendido siempre la teoría de un elemento exógeno: erupciones volcánicas (es una teoría que explicaría el cambio climático necesario para esa extinción) o la caída de un gran meteorito (de la que tenemos incluso pruebas empíricas). Aquí también defendemos que un elemento exógeno fue el causante de la

evolución de la música; ese elemento fue, en concreto, un medio de comunicación de masas. No la movilidad de la población, la decisión política o cualquier otro factor, sino la llegada de una nueva forma de hacer radio por parte de una serie de personas que se constituyeron, en este caso, como elemento dinamizador del cambio.

No obstante, además de esta hipótesis, la presente investigación tiene también otros objetivos:

1) Conocer la evolución de la radio musical con el fin de poder explicarnos la situación de la música retransmitida en la actualidad, ya sea a través de la radio o de aplicaciones, y tratar de establecer algunos paralelismos con la radio musical del periodo estudiado.

2) Aclarar algunos conceptos, en lo que se refiere tanto a los tipos de emisoras como a las categorías musicales a las que se refiere esta investigación.

3) Plantear una serie de etapas o periodos de la historia de la radio musical.

4) Conocer las circunstancias y personas que posibilitaron el cambio en la forma de hacer radio y de recrearse con la música.

5) Crear una base de datos, lo más completa posible, de los programas musicales de la década de los sesenta para poder definir, del espectro radiofónico de esa época, qué emisoras eran las más musicales en lo que a música pop y moderna se refiere.

6) Averiguar de qué manera pudo la radio musical influir en el comportamiento y la forma de ocio de los jóvenes de la época.

7) Conocer las impresiones de los verdaderos protagonistas que vivieron aquel periodo, tanto desde el punto de vista de la radio como desde el de la música.

8) Analizar si la música pop y la radio como instrumento de difusión de la misma pudieron suponer un instrumento debilitador de la dictadura franquista.

9) Demostrar, si es ello posible, que la radio musical, a día de hoy, no es un fenómeno caduco, sino que adopta formas renovadas, no solo en su forma de ser emitida, sino también en su manera de ser recibida y utilizada.

### 1.3. Metodología

En realidad, para esta tesis hemos planteado un trabajo “multimétodo”. No es algo novedoso, dado que los fenómenos relacionados con la cultura y la comunicación de masas son fenómenos complejos; nada más natural que una metodología múltiple que sea capaz de mostrarnos precisamente toda la problemática del fenómeno (en primer lugar, e inevitablemente, porque lo que queremos estudiar es una aproximación histórica).

No deja de ser un planteamiento difícil, ya que la naturaleza del método histórico ha sido discutida desde la propia historiología, tanto en sus objetivos como en sus métodos. De hecho, cada vez más, la historia (la llamada por Peter Burke “historia cultural”) se apoya en evidencias no escritas: fotografías, dibujos, pinturas, evidencias sonoras, documentos audiovisuales. Es decir, los registros escritos no son los únicos a tener en cuenta. Cuando nuestro objeto de estudio es la radio y la música, y especialmente y con más razón si nos referimos al siglo XX, tenemos inevitablemente que referirnos a los registros sonoros: discos o cintas.

Pero el primer trabajo de los estudios históricos consiste en establecer unos periodos que nos ayuden a entender el fenómeno, es decir: poner orden en el caos o, mejor dicho, en el continuo temporal que significa la historia de un fenómeno.

Establecer unos periodos no es sino un artificio, un recurso para entender lo que ha pasado, pero requiere precisamente de un trabajo perfectamente racional. Así es como opera la mente humana, por lo menos desde que el hombre miró hacia el cielo nocturno e intentó poner un orden en el caos que se levantaba ante sus ojos, agrupando los puntos luminosos, buscando semejanzas con elementos cotidianos, poniendo nombres a las cosas.

La función de periodizar se parece mucho a la de clasificar. Cada etapa debe ser lo más homogénea posible, y lo más diferente posible a la etapa precedente y consecuente.

Algunos factores que deberán ser tenidos en cuenta:

1º. Estas etapas dependen del fenómeno a estudiar. Cada manifestación tiene su propia historia particular y los periodos que se definan, por lo tanto, serán otros, coincidirán o no, con los correspondientes a otros estudios. La historia del libro es una y la historia de la radio otra diferente, cada una con su idiosincrasia. La historia de la música clásica es una; la del *jazz* o la de la música ligera, otra.

2°. Los periodos deben ser significativos, pero ¿qué representa eso aquí? Que cuando decimos que un fenómeno pertenece a una determinada época, solo ese hecho nos proporciona ya datos sobre las características del mismo. Su pertenencia a una u otra época nos suministra conocimiento. Y esto es sumamente importante porque, justamente, ya hemos dicho que una tesis tiene la obligación de aportar conocimiento.

3°. Debemos basarnos en uno o varios criterios determinados para elaborar nuestras épocas o periodos, que sean así mismo significativos, discriminantes y explicativos. No obstante, hay que tener en cuenta que un determinado criterio puede ser suficientemente discriminante, pero al mismo tiempo no ser significativo, es decir, no aportar conocimiento.

Es axiomático que dichos criterios o pautas no dependen solo del fenómeno a estudiar, sino de nuestros objetivos. Es importante también que el fenómeno o fenómenos a estudiar no formen, sin embargo, parte de nuestros criterios. Es decir, no habrá (no puede haber, necesariamente), un criterio musical o radiofónico que contamine nuestra categorización para el caso.

Vamos, pues, a basarnos en una serie de pautas que, a nuestro entender, cumplen estos principios y sientan los fundamentos de nuestra investigación. No todas ellas son igualmente determinantes para nuestros objetivos, pero todas ellas cumplen las exigencias que nos hemos propuesto:

1. El factor político. Tanto en lo que se refiere a decisiones como en lo que se refiere a acontecimientos.

Es decir, por ejemplo: la llegada de los gobiernos tecnócratas o del Opus Dei a finales de los años cincuenta, acabando con el período de autarquía, que supuso un cambio en muchos órdenes; la llegada de la democracia a mediados de los setenta; la llegada del partido socialista al poder en 1982; el golpe del 23F, etc.

2. El factor económico. Es innegable que todo lo relativo a la cultura, no solo la de masas, es afectado por los vaivenes económicos, por ejemplo: el Plan de Desarrollo de 1959 y el llamado desarrollismo; el aumento de poder adquisitivo que va a permitir en los hogares la presencia de,

primero, la radio, y después del equipo tocadiscos; la crisis del petróleo; el período de crecimiento de los ochenta; la mentalidad digital del “todo gratis”, etc., son elementos que debemos forzosamente considerar.

Un factor especialmente relevante es el aumento del poder adquisitivo de la juventud, sin ninguna duda, que tuvo un papel determinante en el advenimiento de un tipo de música pensada precisamente para ella.

3. El factor tecnológico. El desarrollo de los medios de comunicación, y de los hábitos relacionados con ellos, tiene mucho que ver con la evolución de la tecnología. La radio es, en sí misma, un producto de la tecnología. El salto de las radios de válvulas a las radios de transistores permitió no solo la supervivencia de este medio frente a la televisión, también el abaratamiento de los equipos receptores y la posibilidad de que incluso los adolescentes dispusiesen de su propio receptor a transistores. Esto, desde luego, será fundamental para la transformación de la que queremos hablar. Pero, a la hora de historiar la radio, también habrá que considerar la llegada del ordenador personal, internet y los dispositivos móviles, que han permitido una nueva manera de escuchar la radio y de escuchar la música.

Por otro lado, son determinantes la llegada del disco y (especialmente interesante para nuestros objetivos) el salto del pesado disco (mal llamado) de pizarra al disco de vinilo, así como de los elitistas equipos de grabación y reproducción (los primitivos fonógrafos que empleaban cilindros, los gramófonos basados en los discos de 78 rpm) a los más populares y económicos equipos tocadiscos (que funcionaban ya a 45 rpm o a 33 rpm). También significativa es la llegada del formato *single*, con una canción por cara a 45 rpm, o la del EP (*extended play*), con dos canciones por cara.

No hay que olvidar que la duración estándar de una pieza de música ligera (unos tres minutos) tiene que ver con la duración que permitían los primitivos discos de goma laca, que se movían a una velocidad indeterminada entre sesenta y noventa revoluciones. Un formato que, sin embargo, a diferencia del cilindro de Edison, podía ser reproducido en serie.

4. El factor humano. Porque, como se dice en Historia, “las cosas no se hacen, las cosas las hace alguien”. Conviene determinar, pues, quiénes constituyeron ese “alguien”, tanto en el ámbito de la música como en el de la radio. No hay más remedio que hablar de Pepe Palau, Ángel Álvarez, Raúl Matas; pero también de José Guardiola, el Dúo Dinámico, Los Brincos, Los Bravos, etc., sin temor a agotar la nómina.

Todos ellos, aún sin pretenderlo, fueron los artífices de un cambio de registro que se dejó notar en los contenidos de la radio y en las formas musicales que adoptaron los jóvenes, pero también en la calle, la moda, la estética y el diseño.

5. El factor industrial. Como cualquier otra industria cultural, la radio musical está envuelta en un elemento sistémico, productivo y comercial, que tuvo también su vida propia. Las casas de discos, las emisoras de radio, los programas radiofónicos, las revistas especializadas, los conciertos. Sin ellos resulta no ya difícil, sino imposible, comprender la profundidad y el alcance de los cambios que tuvieron lugar en la época.

Una vez establecidos los correspondientes periodos, tan solo queda, tal y como haremos en los capítulos próximos, situar nuestro fenómeno de estudio en la etapa adecuada, establecer las diferencias con la situación precedente y sacar las oportunas conclusiones.

Sin pretender simplificar en demasía, podemos decir que entre Estrellita Castro y el Dúo Dinámico había ocurrido algo, algo que se movía también de la autarquía al desarrollismo, y del cine “casoso” de la posguerra a la nueva radio de los años 60. Precisamente para conocer mejor esta última, realizaremos un análisis más pormenorizado de las listas de éxitos de los primeros años sesenta, apoyándonos para ello en las listas de éxitos del programa *Discomanía* de Raúl Matas. Un estudio cuantitativo que nos permitirá, así lo esperamos, concluir con algunas certezas sobre la dinámica del cambio.

Además, se han realizado una serie de entrevistas en profundidad a algunos protagonistas, todavía vivos, de aquella época (ya hemos dicho que, en esta historia, pasado y presente son capaces de convivir). La entrevista en profundidad es una técnica bien conocida de estudio cualitativo, poco empleada por la Historia tradicional (sería difícil, al día de hoy, entrevistar a Napoleón) pero que puede resultar tremendamente eficaz si pensamos en otro tipo de historia, la de los hechos recientes o relativamente recientes.

Siempre existe el peligro, para esta técnica, de que el entrevistado se coloque en un lugar mucho más protagonista del que le corresponde. Con el fin de evitar este sesgo, se realizan entrevistas a varias personas, de tal forma que una visión complete o rectifique otra. Al mismo tiempo, se completa la información obtenida con otras fuentes, como documentos escritos, gráficos, sonoros, etc.

Igualmente, se intenta minimizar en lo posible la influencia del entrevistador sobre el entrevistado, mediante una operación bastante mecánica de recogida de la información: preguntas previamente preparadas, interlocuciones mínimas, comunicación no verbal regulada, etc.

El tipo de entrevista con el que trabajaremos aquí (dentro de las opciones de la entrevista en profundidad) será individual (un solo individuo en cada entrevista), enfocada (es decir, centrada en el tema que nos ocupa), dirigida (esto es, ordenada mediante preguntas establecidas temáticamente) y semiestructurada (las preguntas son abiertas).

No sería posible solo con ella obtener datos totalmente concretos y definitivos, pero sí profundizar en nuestro conocimiento del tema.

Aunque, por razones operativas, se emplea el mismo orden y formato de preguntas para todos los entrevistados, es cierto que, dependiendo de la marcha de la entrevista, el entrevistador está preparado para alterar el orden e incluso introducir alguna pregunta nueva en beneficio de los resultados. Estas nuevas preguntas, unidas a las preguntas de partida, serán la única forma en la que el entrevistador podrá ahondar en la información más eficaz para los resultados de la tesis, y crear un ambiente en el que los entrevistados se expresen con mayor libertad y poder comprender qué es lo que quieren decir exactamente (Taylor y Bogdan, 1990).



#### 1.4. Programa de contenidos

Nuestros objetivos quedarían cubiertos, según entendemos, mediante las siguientes operaciones.

En primer lugar, se definirá una etapa conceptual que nos sirva para esclarecer la terminología que vamos a utilizar. De qué hablamos cuando hablamos de radio musical, qué es una radio pirata, qué se entiende por música ligera, etc.

La definición es una operación lingüística (esto es, por lo común, una expresión verbal), mientras que el concepto es una operación intelectual.

No pretendo tanto llegar a una definición como dilucidar los conceptos mediante el análisis, la comparación y la extracción de las diferencias individuales de cada uno de los conceptos.

De esta parte se encarga el capítulo 2: “Etapa conceptual”.

A continuación, analizaremos el estado de la cuestión, entendiendo por tal la exposición de los estudios realizados hasta el momento sobre nuestro problema, acudiendo, para ello, tanto a los estudios publicados en formatos convencionales, como a lo que exista en formato digital.

Aunque, como ya hemos adelantado, a día de hoy no constan cantidad de fuentes precisas, sí que existen otras varias que se ocupan de manera tangencial de nuestra problemática.

De esta parte se encarga el capítulo 3: “Estado de la cuestión”.

Nuestra siguiente labor es conocer los fundamentos de la radio musical en España. Estos constituyen la primera etapa definida en el recorrido histórico de la radio o, dicho de otra manera, lo que existía antes de aquello en que se centra en realidad nuestro estudio (“la radio en la España de los años sesenta y su influencia en el desarrollo de la música popular”).

Dado que partimos de un hecho –en esos años hubo un cambio de registro en lo que a música popular se refiere–, y que planteamos una hipótesis –la influencia determinante de la radio en ese cambio–, necesitamos saber qué había antes para poder confirmar la alteración del repertorio musical.

Esta etapa se confiará a la segunda parte: “Los fundamentos de la radio musical en España” (capítulos 4, 5 y 6).

Con la tercera parte entramos de lleno en el fondo de la cuestión: (“radio y música pop en la España de los sesenta”). Veremos sus circunstancias ambientales; los aspectos industriales y

estructurales, pero también nos detendremos en el destinatario y la radioescucha. Tenemos intención de demorarnos con cierto detalle en el panorama de la radiodifusión española de la época y haremos también un repaso a los protagonistas de la radio.

La cuarta parte completa esta visión con dos estudios: uno de orden más cuantitativo, basado en el análisis de las listas del más famoso programa musical de la época, y otro típicamente cualitativo para el que se ha recurrido a la técnica de la entrevista en profundidad.

La quinta parte contiene dos puntos bien diferenciados. El primero completa el desarrollo histórico de la radio, presentando dos nuevas etapas: la radio en democracia y la llegada de las Nuevas Tecnologías. Estas dos etapas tendrán un tratamiento más somero que las anteriores, dado que en realidad no resultan imprescindibles para la demostración de nuestra hipótesis. Sin embargo (por ello han sido introducidas), permiten completar el tratamiento histórico, realizar alguna que otra reflexión sobre los cambios que ha habido en la música radiada y abrir, en definitiva, nuevas vías de investigación.

El siguiente punto se refiere a las conclusiones de nuestra investigación donde, entre otras cosas, pretendemos comprobar la fiabilidad de nuestra hipótesis y saber si se han cumplido los objetivos iniciales.

Asimismo, como ocurre en cualquier investigación de una cierta entidad, se han sacado a la luz algunas aportaciones que deberán ser convenientemente explicitadas.

Nuestro trabajo se completa con una reseña de las fuentes utilizadas en forma de referencias bibliográficas, bibliografía y “webgrafía”. Tanto para la realización de este colofón como para las citas que aparecen en el texto, se ha recurrido al sistema APA (no necesariamente el mejor, pero sí el más extendido internacionalmente).

Además, hemos añadido un apéndice con las entrevistas en profundidad realizadas, dado que en el capítulo correspondiente se han empleado los resultados de las mismas una vez tratados (eliminación de reiteraciones, agrupación de respuestas, extracción de los elementos significativos, ponderación de respuestas emocionales, etc.). De igual modo, se incluye la reproducción completa de la base de datos de programas de música moderna en la radio española a lo largo de la década (de elaboración propia), y las bases de datos utilizadas para el análisis del programa *Discomanía* de Raúl Matas.



## 2. ETAPA CONCEPTUAL



Una de las actividades más esenciales del trabajo científico consiste en intentar definir, con la mayor precisión posible, los términos que se van a utilizar en un determinado campo de estudio o en una investigación particular, más todavía en el caso en que se vayan a emplear métodos cualitativos. La seguridad en los resultados de un trabajo de estas características dependerá, en gran medida, de la precisión de los términos utilizados.

No se trata, en este caso, tanto de plantear unas definiciones (con el componente dogmático que conllevan) como de conceptualizar aquellos términos de uso más recurrente a lo largo de nuestro trabajo científico. Más, por tanto, de plantear un dispositivo cognitivo o mental que una expresión verbal, mediante aproximaciones que nos acerquen al significado del término. Un mismo concepto puede tener, entonces, distintas expresiones verbales; siendo lo relevante el significado y no tanto su posible expresión.

Incluso aquellos términos o locuciones que pueden parecer obvios o fútiles deben ser examinados, en la medida en que sean relevantes para la investigación.

Indudablemente, y aunque lo que aquí se busca es determinar ciertos conceptos útiles para este trabajo investigador, siempre se procura que lo afirmado tenga cierto valor universal, es decir, que pueda servir no tan solo para esta investigación concreta sino para todo el ámbito de conocimiento en el que se inscribe.

## 2.1. En torno al concepto de “radio musical”

Tratar de acotar el término “radio musical” es fundamental, ya que a lo largo de la investigación nos referiremos a ella en sus muy distintas vertientes.

Para ello, nos centraremos únicamente en la radio musical española que será el objeto de estudio, partiendo de la base de que la emisión de música por la radio es tan antigua como lo es la propia radio comercial.

En el imaginario colectivo, se tiende a asociar la radio musical con las emisoras musicales, cuyo grueso de programación es la música o programas dedicados a la música. A lo largo de esta investigación, la radio musical englobará tres conceptos fundamentales:

***Emisión de música en continuidad:*** Es decir, “dejar sonar la música” sin interrupciones ni intervenciones de locutores. Este concepto de la continuidad está asociado a emisoras de bajo presupuesto que necesitan rellenar su programación, bien conectando con los contenidos de las grandes emisoras; bien, a partir de la edad dorada de la reproductibilidad técnica del disco en los años cincuenta, emitiendo discos musicales sin interrupción alguna.

***Programas musicales:*** esta categoría incluye cualquier tipo de emisión relacionada con la música. Ya sea en una emisora generalista o especializada; sea esta un programa de discos dedicados, de divulgación musical, de actuaciones en directo, de emisión de conciertos en vivo, etc. También llamados “programas de música”, representan un amplio abanico de posibilidades e incluyen desde programas de entretenimiento con listas de éxitos, hasta programas informativos sobre los artistas con entrevistas, reportajes...

***Emisoras musicales:*** son aquellas que basan todos (o prácticamente todos) sus contenidos en programas musicales y emisión de música en continuidad.

El ejemplo más claro para poder diferenciar un programa musical de una emisora musical, ambas incluidas dentro del concepto de radio musical, nos lo brinda *Los 40 Principales*.

*Los 40 Principales* comenzó como un programa dedicado a la música y se empezó a emitir en Radio Madrid de la Cadena SER, a partir de julio de 1966. Su éxito fue tal, que pronto empezó también a radiarse por otras diez emisoras de la cadena. Tras haber sido el programa pionero en aprovechar la calidad de las emisiones en FM para emitir música moderna, a finales de la década de los setenta, en 1979, se convirtieron en la primera cadena de emisoras musicales de radio fórmula, es decir, se constituyó como lo que hoy conocemos como emisora musical.

*Los 40 Principales*, por tanto, pasó de ser un programa musical a transformarse en una emisora musical; no obstante, como programa y como emisora, se engloba en cualquier caso dentro de la categoría de radio musical.

**La radio fórmula:** hemos mencionado este concepto sin duda inherente a la radio musical, aunque con “radio fórmula” podemos referirnos a emisoras cuyos contenidos no tienen que ver exclusivamente con la música, pueden ser de otras temáticas, pero su aspecto común es que estos contenidos se repiten de forma cíclica durante un determinado periodo de tiempo. Las radio fórmulas musicales nacieron en los Estados Unidos en los años cincuenta, y son la base de lo que entendemos como radio musical moderna: es decir, emisión de canciones y, entre canción y canción, un locutor que proporciona información y datos acerca de la canción, el autor, el estilo, etc., de forma ciertamente continuada e ininterrumpida. En España, fue a partir de 1965 (¿Qué es la *radiofórmula* y por qué sigue siendo importante?, 2019) cuando un nuevo decreto ley obligaba a las emisoras a aprovechar y transmitir en sus frecuencias de FM, y se consideró a la radio fórmula musical como una opción barata para rellenar esos espacios de la frecuencia modulada.

Con ello tenemos, pues, que una emisora musical puede ser o bien una radio fórmula, o bien una cadena dedicada a la música con programas temáticos y/o monográficos, las llamadas listas de éxitos o *Top 40*, etc.

**Los Top 40:** Los *Top 40* o *Top Forty* son conocidos en la industria de la música como los programas dedicados a las cuarenta canciones más populares de un género en concreto. Durante la investigación nos referiremos a los *Top 40* como “listas de éxitos” o “programas de listas de éxitos”, ya que no tienen por qué ser siempre cuarenta; en la radio musical es habitual elaborar listas de diez, veinte, treinta, cincuenta, setenta y cinco, cien o hasta doscientas canciones.

Estas listas de éxitos eran confeccionadas de múltiples maneras. La más sencilla, en especial en la década que nos ocupa en este estudio, era guiarse estrictamente por las ventas, como se hacía en la radio musical americana de los años cincuenta con el celeberrimo *Billboard Hot 100* (la lista de los cien sencillos o *singles* más vendidos del momento).

El *Billboard Hot 100* comenzó a tener una retroalimentación con la radio musical y, en los años cincuenta, este Top 100 de canciones se dividía en (Billboard Hot 100, sf):

**Best Sellers in Stores:** de veinte a cincuenta posiciones dedicadas a los discos más vendidos en las tiendas y almacenes.

**Most Played by Jockeys:** de veinte a veinticinco posiciones dedicadas a las canciones más radiadas por los *disc-jockeys* americanos (de ahí la retroalimentación).



***Most Played in Jukeboxes***: veinte posiciones dedicadas a las canciones más reproducidas en las máquinas de discos de los locales, especialmente utilizadas por los jóvenes, lo que hizo que durante la década de los cincuenta el *rock & roll* fuera la música predominante en estos puestos.

Los programas de listas de éxitos o *Top 40* no tienen por qué ir necesariamente asociados a la música pop y *rock* que son objeto del estudio, sino que pueden ser de otros géneros musicales en los que esté especializada esa emisora o ese programa musical. Se suele asociar muchas veces a la música pop, sobre todo a partir de 1964 con la emisión del programa musical televisivo de la BBC *Top of the pops*, basado en las listas musicales de éxitos, que hizo que muchos amantes de la música pop adoptaran ese término para referirse a una canción exitosa o que les gustara mucho. Lo que sí es cierto es que los programas de listas de éxitos suelen asociarse, tanto en la década de los sesenta como en la actualidad, a la música comercial de cada momento, lógicamente al basarse el *ranking* en el criterio principal de las ventas.

En España, el pionero en realizar un programa musical de listas de éxitos o *Top 40* importado de Estados Unidos fue el chileno Raúl Matas, a partir de 1959, con su programa *Discomanía*, seguido por Tomás Martín Blanco en 1963, con *El Gran Musical*. Lógicamente, estos programas de finales de la década tienen su culmen en *Los 40 Principales*, que directamente “fusiló” el nombre del género conocido como *Top 40*.

Pese a que la radio musical suele estar relacionada con la música comercial y con la música moderna, el concepto es totalmente abierto y abarca muy distintos géneros y estilos musicales. Aunque es cierto que, desde sus orígenes, la radio musical se ha dividido y clasificado siempre por géneros, siendo imposible (o prácticamente imposible) que se juntaran géneros demasiado dispares dentro de un mismo programa musical.

Así como una emisora musical puede contener programas de distintos géneros como el pop, el *rock*, el *jazz*, la música clásica... Cada programa tiene su propio estilo y sello personal en cuanto al género, que concentra y fideliza a su audiencia.

En ocasiones, un mismo programa puede ir transformando su género musical con el paso del tiempo, como ocurrió con *Discomanía* de Raúl Matas que, al basarse en las listas de géneros para jóvenes y en las ventas, fue cambiando a lo largo de la década de los años sesenta.

A lo largo de esta investigación, el término “radio musical” no estará únicamente acotado a la música pop y *rock* (aunque esta sea el principal objeto de estudio a lo largo de la década de los sesenta), sino que también se podrá hablar de la radio musical de finales de los años veinte y comienzos de los treinta –cuando la radio era un producto de ricos y emitía una música más “elitista” como ópera, clásica..., o de la radio musical de posguerra, ya más popularizada y

centrada en música tradicional española como la copla, o en músicas “hispanicas” bien vistas por el régimen de Franco, como el bolero.

Si nos centramos exclusivamente en el concepto de “emisora musical”, no cabe duda de que España vivió su edad dorada en los años ochenta, con el *boom* cultural y musical que tuvo lugar tras la llegada de la democracia. Era significativa la facilidad de crear nuevas emisoras, en ocasiones piratas, para emitir música de muy diversos géneros, en un periodo de *revival* en el que convergían nuevos estilos como el punk, el *new wave*, el *synth pop* o el *funky*, con otros que se quisieron rescatar como el pop, el *rock & roll*, el *soul*...

Que esta haya sido la época dorada de las emisoras musicales no significa que fuera también la época dorada de la radio musical (en especial, de la radio musical moderna y de música pop), sobre todo si atendemos a su dimensión social. Es necesario remarcar que el origen de la radio musical moderna tiene su punto de partida y desarrollo en la década de los años sesenta y que, sin el trabajo de aquellos pioneros, en unos tiempos en los que era mucho más difícil desarrollar el arte radiofónico musical, no habrían llegado después los otros.

En la actualidad, con un mayor número de emisoras privadas y más audiencia en emisoras privadas con sus filiales musicales, está claro que la radio musical forma parte de las cadenas privadas. Los 40, Cadena Dial o Los 40 Classic, pertenecientes al grupo Prisa Radio (Cadena SER), la Cadena 100 de Radio Popular (COPE), Europa FM de Atresmedia Radio (Onda Cero), etc. (solo por citar algunas de las más importantes), superan en gran número los oyentes<sup>2</sup> de Radio 3 o Radio Clásica, las emisoras públicas musicales de RTVE.

No obstante, no hay que olvidar el contexto político de la España de los años sesenta, en plena dictadura franquista en la que lo público tenía el monopolio. La SER y Radio Nacional estaban controladas por el Estado; la Red de Emisoras del Movimiento (REM) o la Cadena Azul de Radiodifusión (CAR), por la Falange Española y sus juventudes afines al régimen. Todas ellas tenían el monopolio casi absoluto de las emisiones musicales. De setenta y seis programas musicales de los años sesenta documentados en la investigación, únicamente ocho pertenecían a emisoras privadas; podemos afirmar, por tanto, que durante el periodo de estudio la radio musical era eminentemente pública.

Por último, es necesario delimitar tres conceptos que se incluyen bajo lo que hemos convenido en denominar “emisiones musicales”. En cuanto al formato de reproducción de la música, tenemos:

---

<sup>2</sup> En el resumen general del EGM (febrero a noviembre de 2018) las principales filiales musicales de las cadenas privadas Los 40, Dial y Cadena 100, acumulan entre las tres el 40,8% del *share* semanal de lunes a viernes de emisoras musicales (EGM, 2018). La primera emisora pública musical en aparecer es Radio 3, en la octava posición, con solo un 2,9% de *share*.

**Retransmisiones de conciertos:** Propia de los orígenes de la radio musical española, retransmisiones de óperas, zarzuelas, (residualmente) algunas bandas de *jazz*...

**Actuaciones de bandas en el estudio:** Popularizadas (aunque también existen desde el origen de la radio musical) a partir de la década de los cincuenta, cuando las grandes bandas empezaron a ser sustituidas por los pequeños grupos de instrumentos electrificados (guitarra, bajo y batería), que podían ser transportados fácilmente al interior de un estudio. Además, en numerosas ocasiones las actuaciones se realizaban frente al público, llegando a albergar a un gran número de jóvenes que veían en estas actuaciones la oportunidad de disfrutar en directo de sus grupos favoritos.

**Reproducciones de discos:** En especial a partir de mediados de los años cincuenta, con la edad dorada de los *disc-jockeys* americanos, y en España a partir de los años sesenta, con la reproductibilidad técnica masiva de discos de vinilo en formato *single*, que supuso la verdadera revolución de la radio musical por su versatilidad, tamaño, capacidad de almacenamiento y comodidad.

Estos son los tres ejes que conforman las emisiones musicales desde un punto de vista holístico.

## **2.2. Emisoras musicales, radios generalistas y radios privadas**

Durante el periodo en el que se centra el objeto de estudio, es decir, la década de los sesenta en nuestro país, no se puede hablar aún de lo que entendemos hoy en día como emisoras musicales.

En la década de los ochenta, las radios de temática musical proliferaron en muy distintas variantes, desde las que se inclinaron más hacia las radio fórmulas, a las que optaron por un sistema de programas temáticos, informativos, de entrevistas, o de discos dedicados.

En el espectro radiofónico actual, tenemos muy clara la forma de dividir la radio actual atendiendo a tres grandes conceptos diferenciadores:

### **Por su titularidad:**

***Emisoras privadas:*** Pertenecientes a grupos empresariales. Se financian a través de la publicidad, patrocinios u otras empresas privadas de las que sean filiales.

***Emisoras públicas:*** Pertenecientes a algún tipo de entidad pública. Se financian con dinero público ya sea a nivel nacional o local, además de (en la mayoría de casos) con publicidad y/o patrocinios.

### **Por su temática de emisión:**

***Emisoras generalistas:*** Son las también denominadas “emisoras convencionales”. Su objetivo es llegar a un número muy amplio de la audiencia, tratando temas informativos y de interés general. Suelen emitir un *magazine* matutino desde el alba hasta el mediodía, y continúan su programación las veinticuatro horas a través de diferentes programas de contenidos diversos: política, economía, opinión, debates, deportes y otros programas temáticos, algunos de contenido social. Las emisoras generalistas que tenemos en nuestro país siguen una estructura de bloques para separar los contenidos anteriormente citados; lo más llamativo es que todas ellas siguen aproximadamente la misma distribución de bloques de programación.

***Emisoras temáticas:*** Se centran en un tema en concreto, alrededor del cual gira toda su programación. Su inicio se remonta a los años cincuenta, en los Estados Unidos, con las emisoras

de temática musical. Sin embargo, en España hubo que esperar aún dos décadas para tener emisoras temáticas de este calibre, ya que la causante del surgimiento de estas emisoras especializadas fue el triunfo de la televisión sobre la radio (que en España llegó mucho más tarde) y la necesidad de la radio de hacer un contenido más específico. Los temas más habituales en las emisoras temáticas actuales son los informativos, los deportivos, los culturales (con especial dedicación a los contenidos musicales), y los religiosos. En la actualidad, por ejemplo, el anuario de la SGAE de artes escénicas, musicales y audiovisuales, divide a las emisoras temáticas en subcategorías tales como: música en español, música española, música e información, deportes, actualidad económica... (SGAE, 2019).

### **Por su ámbito de emisión:**

***Emisoras nacionales:*** Cuya emisión abarca todo (o prácticamente todo) el territorio nacional. En España es propia de las emisoras privadas, que son las únicas que tienen la infraestructura, junto con la pública Radio Nacional, de emitir en todo el territorio.

***Emisoras autonómicas:*** Cuya emisión abarca únicamente una comunidad autónoma. Suelen corresponder en su mayoría a emisoras públicas pertenecientes a una determinada comunidad.

***Emisoras locales:*** Cuya emisión abarca solo una localidad o un municipio. En este caso, su titularidad es muy variada; desde pequeñas radios públicas, apoyadas por los ayuntamientos locales, hasta emisoras privadas.

Atendiendo a esta clasificación, podemos englobar cualquier emisora de las que conocemos hoy en día en estas tres categorías. Pero no debemos olvidar que el espectro radiofónico en la década de los años sesenta era bien distinto.

En la actualidad, de las cinco emisoras generalistas más escuchadas (a saber, La SER, COPE, Onda Cero, Radio Nacional y Rac 1), solo Radio Nacional es totalmente pública (Rac 1 recibe subvenciones de la Generalidad pero pertenece al grupo empresarial Godó). Y, de las cinco emisoras temáticas más escuchadas (Los 40, Dial, Cadena 100, Europa FM y Rock FM), ninguna es de titularidad pública (EGM, 2018).

Sin embargo, en la década de los años sesenta y en plena dictadura, el panorama era bien distinto. No podemos aún hablar de “radio temática” porque no existía ninguna emisora totalmente especializada en una única temática.

Es cierto que algunas emisoras, como la Cadena Azul de Radiodifusión (CAR), eran eminentemente juveniles, de temática juvenil (de hecho, se las conocía como “Radio Juventud”), y con un elevado contenido musical. Pero aún no podríamos hablar de emisoras temáticas como las hemos conocido posteriormente.

Por supuesto, las grandes emisoras en las que más programas musicales se radiaron, como la SER o Radio Nacional de España, eran de titularidad pública, o el Estado tuvo parte de su accionariado. La REM, CAR y CES eran pertenecientes a la Secretaría General del Movimiento; la COPE, aunque perteneciente a la Iglesia, estuvo orientada por el Ministerio de Información y Turismo. Así pues, la presencia de lo que conocemos hoy como emisoras privadas quedó relegada a unas pocas, como Radio Intercontinental o Radio España.

Por tanto, a lo largo de la investigación nos referiremos más al concepto de radio musical, o programas musicales aislados dentro de una emisora de corte generalista, que al concepto de “emisora musical” con el componente de radio temática que lleva implícito. Además, en su mayoría, prácticamente todas las emisoras del periodo estudiado a las que se hace referencia tenían una vocación generalista, exceptuando a las emisoras dependientes de la Secretaría General del Movimiento, como REM, CES (conocidas como “La voz de...”) y en especial la CAR, que se especializaron en temática juvenil.

### 2.3. Radios libres y radios piratas

A menudo estos dos términos suelen confundirse bajo uno solo y no son exactamente lo mismo.

Una radio libre es una emisora que suele tener un fin social, sin intereses políticos o partidistas, y trata de realizar un servicio de radio a la comunidad para cubrir las carencias de las radios convencionales. Esto no significa que por norma deban emitir al margen de la legalidad, puesto que muchas radios libres emiten con sus respectivas licencias adquiridas. Sin embargo, en otras ocasiones sí que pueden actuar al margen de la legalidad vigente y emitir su programación sin un permiso oficial.

La proliferación de radios libres, en especial en la década de los ochenta, y su popularización en la actualidad gracias a internet, que permite la difusión *online* sin quebrantar ninguna barrera legal de emisión en FM o en DAB (radio digital), ha hecho que se hayan convertido en un tipo de emisoras con las que, a día de hoy, cualquier especialista en radio está familiarizado. Hoy son conocidas también como radios comunitarias o radios del tercer sector si entendemos como primer sector al sector público, como segundo sector al privado mercantil, y como tercer sector al privado no lucrativo (García, 2013).

No obstante, en el periodo que nos ocupa en este estudio, una radio libre no tenía más remedio que emitir en onda media o frecuencia modulada, con lo cual, en muchas ocasiones, actuaban al margen de la legalidad.

Entonces, ¿en qué se diferencia de una radio pirata? Su principal diferencia es que las radios piratas, además de que emiten sin licencia legal, sí que tienen un ánimo de lucro del que carecen las radios libres.

El objetivo principal de una radio pirata es poder lucrarse con los ingresos publicitarios sin tener que pagar por los permisos de emisión. En principio puede parecer que actúan con ventaja respecto a las radios convencionales, pero lo cierto es que, en la década de los sesenta, las radios o emisoras piratas no eran una competencia directa de las radios legales, sino que se dedicaban, al igual que las radios libres, a cubrir un “vacío radiofónico”, en este caso cultural, referido a la música.

Emisoras como Radio Caroline, o Radio London se especializaron en música pop y fueron claves para el desarrollo y la difusión de la música más demandada por los jóvenes de la década de los sesenta.

Aunque su afán inicial no fuera el de competir con las grandes emisoras, dada la calidad de las emisiones musicales de estas emisoras piratas, algunas como Radio London sí que llegaron a suponer una competencia directa, en lo que a los programas musicales se refiere, para emisoras convencionales tan grandes y poderosas como la propia BBC británica.

Aunque las radios piratas puedan estar enfocadas a muy diversos contenidos, como pueden ser el cultural (en sus múltiples vertientes), el político o el social, lo cierto es que, al tener un fin lucrativo, suelen estar más orientadas al entretenimiento, como es el caso de la radio musical.

Es por ello que, a lo largo de la investigación, al referirnos a una radio pirata, siempre será en un contexto exclusivamente musical y de emisora musical.



## 2.4. Música ligera y música pop

Algunos de los conceptos referidos a la música durante esta investigación requieren ciertos matices a tener en cuenta, en especial si tomamos en consideración el periodo al que nos estamos refiriendo.

El término “música ligera” sigue siendo a día de hoy controvertido en su definición, pues muchos lo asimilan a lo que en el mundo musical anglosajón se conoce como *easy listening*, es decir: melodías simples, fáciles de escuchar, que no requieren de un oído entrenado para poder disfrutarlas. Dentro de esta música “fácil de escuchar” se podía englobar desde el *jazz* de los años cuarenta hasta el *rock* más melódico o el pop suave de finales de los años cincuenta y comienzos de los sesenta.

No obstante, en la España de los años cuarenta y cincuenta, el término “música ligera” hace referencia a la canción tradicional que escuchaba mayoritariamente el pueblo, como podía ser primero el cuplé y, después, la copla o el bolero (dentro de los ritmos latinos que más triunfaron en nuestro país).

Esto mismo sucedía también en otros países continentales como Francia (que asimiló pronto el *jazz*) e Italia, en los que se llamaba música ligera a “su” música fácil de escuchar, de raíces tradicionales. Especialmente a partir de la popularización del *rock & roll* en los años cincuenta, proveniente de Estados Unidos, y la “invasión” del pop británico en los años sesenta, el término “música ligera” empezó a dissociarse del *rock* y del pop, para comenzar a representar mayoritariamente a la canción popular clásica de cada país o región.

Con todo ello, cuando nos refiramos a música ligera durante la década de los años sesenta en nuestro país, se apuntará directamente en su mayoría al pop y a todos los otros ritmos de música moderna, fácil de escuchar, que fueron relegando a la canción tradicional española a un segundo plano, como el *twist* y el *madison* a comienzos de los sesenta.

En el caso de hablar de música ligera en las décadas anteriores –los años cuarenta o los años cincuenta, cuando en España aún no se había asimilado la nueva música moderna anglosajona–, sí que tendrá una connotación puramente de música tradicional española (centrada en España) o hispana (centrada en el ámbito de la lengua española).

En cuanto al término “música pop”, si seguimos estrictamente sus inicios en Estados Unidos a finales de los años cincuenta, fue simplemente un ejercicio de intentar suavizar el primigenio *rock & roll*, adoptando melodías provenientes de otros estilos como el *rhythm & blues*

o el *doo wop*, para que fueran más acordes con las voces y los rostros hermosos de la nueva hornada de cantantes jóvenes dirigidos a adolescentes en la América de los cincuenta.

Algunos cantantes, como Buddy Holly, consiguieron hacer una mezcla perfecta de *rock* y de pop, consiguiendo un sonido que luego recordará al que comenzó a hacerse en la Inglaterra de inicios de los sesenta.

Para la historia del pop en nuestro país, el artista que cambió todo y supuso el inicio de la era pop fue Paul Anka, el primer anglosajón en ocupar lo más alto de los puestos de las listas de éxitos españolas con su canción *Diana*, en 1959. Coincidiendo ese año con la publicación del primer EP del Dúo Dinámico, que ya incluía canciones de estilo pop, como el *doo wop* del tema *Recordándote*. Es por ello que, al referirnos a “música pop” en nuestro país, haremos referencia siempre a un periodo, a partir del año 1959-1960, en el que se puede hablar de un verdadero inicio de este estilo musical y que abarcaría prácticamente toda la década de los sesenta, que constituye el objeto de este estudio.

Otro término compuesto que merece explicación es el concepto de *pop-rock* referido a la música en España durante los sesenta. En nuestro país no tuvimos una transición del *rock & roll* (puesto que no existió) al pop, como pudo suceder en Estados Unidos, Inglaterra o incluso Francia. En España, cuando empezaron a popularizarse estos nuevos estilos musicales anglosajones, entre 1960 y 1962, el *rock & roll* ya estaba en retirada en el resto del mundo. Con lo cual, se produjo un fenómeno singular en un país ávido de *rock & roll*: se produjo una amalgama musical al comienzo de la década, en la que se mezclaban estilos y canciones dentro de un único EP –de cuatro canciones– de *rock & roll*, pop, *twist*, *madison*, *doo wop*, etc., en un periodo en el que los artistas no estaban tan definidos musicalmente como en los países anglosajones, ni tampoco en cuanto al *look* estético que adoptar. Es por ello que, desde comienzos de los sesenta hasta mediados de la década, vemos a un mismo artista realizar varios de estos estilos y aparecer en las cubiertas de sus discos con aspecto de cantante de pop, con aspecto roquero, con aspecto de grupo de *rock & roll* del norte de Estados Unidos, con aspecto de *teddy boy* inglés...

Por ello la utilización del término *pop-rock* es una herramienta para aglutinar todos esos estilos musicales anglosajones que comenzaron a estar de moda a comienzos de la década de los sesenta y que permanecieron con más o menos indefinición hasta mediados de los años sesenta (1965-1966).

A finales de la década –cuando musicalmente se había alcanzado ya una calidad equiparable a los países anteriormente citados, con grabaciones de éxito internacional como *Black is Black* de Los Bravos, en 1966–, los artistas ya empezaron a decantarse, sobre todo a partir del

año 1968, por el pop, la psicodelia, el *rock* progresivo, etc., cada uno con su estilo musical y su estética bien definidos.

Un término poco científico usado en la época era el de “música yeyé”, que explica también la necesidad de poner nombre a un batiburrillo de estilos musicales modernos que eran del gusto de los jóvenes con pelo largo y las jóvenes con falda corta. Pese a que la música yeyé se puede considerar, dentro del pop de los sesenta, un género en sí mismo, surgido en Francia y en Italia, en España se utilizaba para definir aquel revuelto de música anteriormente citado que empezó a proliferar a comienzos de la década.

Si nos fijamos un poco, y como resumen de todo lo dicho anteriormente, podemos darnos cuenta que en realidad una clase de música puntual viene determinada por hasta tres criterios:

Uno geográfico, cuando la música está identificada con un país concreto (flamenco con España, tango con Argentina, etc.). En este caso, el pop y el *rock* son en origen (pero solo en origen) anglosajones, convirtiéndose rápidamente en estilos internacionales. De ahí también su pervivencia en el tiempo, no solo en su difusión geográfica.

Otro lingüístico, cuando la música se identifica con su vehículo lingüístico. Cuando hablamos, por tanto, de “música hispana”, nos estamos refiriendo a un conjunto de estilos que utilizan como vehículo la lengua española: tango, rumba, bolero, ranchera, danzón, merengue, corrido, etc. De la misma forma, hablamos de música angloamericana (*country, blues, rhythm & blues, doo wop, rock & roll*), independientemente del lugar en que se produzca. Hay que considerar que tanto pop como *rock*, aunque también angloamericanos en origen, se convierten pronto en estilos internacionales con sus adaptaciones locales”.

Pero todavía existiría, para el caso que nos ocupa, un tercer criterio fundamental –dado que no tenemos como objeto de estudio la música, sino sobre todo la música radiada–, y es el temporal: resulta esclarecedor para nuestra investigación el momento histórico en que una música es radiada por primera vez. Por ello, nuestro objeto de observación es además temporal; insistiremos en las fechas como elemento determinante y, aunque para simplificar hemos planteado los años sesenta como nuestro foco de estudio, siempre hay que considerar que el sistema decimal para la historia no pasa de ser un convencionalismo. De hecho, como ya ha sido dicho, nuestra exploración se iniciaría en el año 1959, cuando por primera vez un artista anglosajón (canadiense, en este caso) como Paul Anka coincidió en el tiempo con el famoso Dúo Dinámico, que siendo español e hispano se hizo también internacional, al acomodar a su lengua e idiosincrasia a un estilo musical de nacimiento angloamericano, pero que se estaba convirtiendo rápidamente en universal.

### 3. ESTADO DE LA CUESTIÓN



Dada la escasez de investigaciones que traten estrictamente el tema de la radio musical española de los años sesenta es necesario revisar en primer lugar, por separado, los dos ejes de esta investigación: la radio y la música, y mencionar a los principales autores que han investigado y/o publicado sobre ambas materias.

Finalmente se plasmarán las pocas obras de los autores que han investigado de forma directa la radio musical de los años sesenta.

### 3.1. La investigación histórica de la radio

Al no existir apenas investigación científica acerca de la radio musical española de los años sesenta es necesario acudir a otras investigaciones históricas que, de forma general, y centrándose más en un recorrido político y social, más que musical, abordan la temática de la radio en nuestro país.

Cualquier investigador sobre radio en nuestro país conoce la más completa historia de la radio española, *Historia de la radio en España*, del catedrático en Comunicación Audiovisual y Publicidad de la Universidad Autónoma de Barcelona Armand Balsebre. En concreto, su segundo volumen<sup>3</sup> que abarca de 1939 a 1985, contiene la más completa historia de la radio sobre nuestro periodo de estudio que se puede encontrar, pero no enfocada a la radio musical. Pese a tener un capítulo enteramente dedicado a los programas radiofónicos musicales<sup>4</sup> *El Gran Musical, Los 40 Principales, y Al mil por mil*, el recorrido que se hace de ellos en la década de los sesenta es comprensiblemente breve, dado el extenso y completo recorrido político y social que abarca la obra de Balsebre.

El libro del sociólogo y periodista Lorenzo Díaz, *La radio en España 1923-1993*<sup>5</sup>, presenta también un recorrido histórico de la radio en nuestro país, aunque desde un punto de vista más personalista y menos objetivo que la obra de Balsebre. Tampoco está, en absoluto, orientado a la radio musical, y pasa de soslayo sobre ella a diferencia de los asuntos políticos o sociológicos de la historia de nuestra radio.

Otro manual considerado de referencia histórica de la radio es *La radio en España (1986-1977)*<sup>6</sup> de Angel Faus Belau, un recorrido histórico que hace alusión a la década que nos ocupa en esta investigación, y que profundiza en la censura franquista.

Existen otros libros de historia de la radio en España, pero contados a nivel local y sin tratar de forma específica y profunda la radio musical como pueden ser *Historia de*

---

<sup>3</sup> Balsebre, A., (2002). *Historia de la radio en España. Volumen II (1939-1985)*, Fuenlabrada (Madrid), España, Ediciones Cátedra.

<sup>4</sup> Balsebre, A., (2002). *Historia de la radio en España. Volumen II (1939-1985)* (pp. 459-466). Fuenlabrada (Madrid), España, Ediciones Cátedra.

<sup>5</sup> Díaz, L., (1992). *La radio en España 1923-1993*, Madrid, España, Alianza Editorial.

<sup>6</sup> Faus, Á., (2007). *La radio en España (1896-1977). Una historia documental*, Madrid, Ed. Taurus.

*la radio en Navarra*<sup>7</sup>, *Historia de la radio en Asturias*<sup>8</sup>, *Que ustedes sean felices. Historia de la radio en Cantabria*<sup>9</sup>, *Historia de la radio valenciana (1925-2000)*<sup>10</sup>, y *La radio en Sevilla (1924-2000)*<sup>11</sup>.

Dentro de las publicaciones en forma de libro acerca de historia de la radio que abarcan la década estudiada en esta investigación, y centradas en la historia de determinadas emisoras, destacaría sobre todo *En el aire, 75 años de radio en España*<sup>12</sup> centrado en la Cadena SER y publicado por esta misma emisora con motivo de su 75 aniversario, y *Radio Pirenaica: la voz de la esperanza antifranquista*<sup>13</sup>. Nuevamente los acontecimientos políticos cobran mucha más importancia en ambas obras que los acontecimientos musicales.

La más completa investigación histórica sobre radios libres y piratas, es el libro de Luis Zaragoza *Voces en las sombras*<sup>14</sup>. Un recorrido exhaustivo sobre las radios clandestinas a nivel nacional e internacional, pero centradas exclusivamente en el activismo y acontecimientos políticos.

Dentro del ámbito científico y centrado únicamente en una emisora, pero que resulta de gran utilidad para investigar el periodo estudiado, se encuentra el artículo de Miguel Ángel Ortiz Sobrino y Palma Peña Fernández, *Radio Intercontinental-Radio Inter: 60 años de radio*<sup>15</sup>, y también *Mujeres en la radio española del siglo XX (1924-1989)*<sup>16</sup>, de José Emilio Pérez Martínez.

Resulta útil para el estudio no de la radio musical, pero sí del panorama de radiodifusión española de los años sesenta, una publicación casi contemporánea, de 1972, titulada *La radio difusión española*<sup>17</sup> del periodista falangista Aníbal Arias Ruiz, no muy

---

<sup>7</sup> Albillo, C. y Sánchez, J.J., (1995). *Historia de la radio en Navarra*, Ed. Gobierno de Navarra.

<sup>8</sup> Poblet, F., (1982). *Historia de la radio en Asturias*, Gijón (Asturias), Ayalga Ediciones.

<sup>9</sup> Bascones, C., (2006). *Que ustedes sean felices. Historia de la radio en Cantabria*, Santander, Editorial: Lunwerg Editores.

<sup>10</sup> Vallés, A., (2000). *Historia de la radio valenciana (1925-2000)*, Madrid, CEU Ediciones.

<sup>11</sup> Checa, A., (2007). *La radio en sevilla (1924-2000)*, Sevilla, Editorial: Ayuntamiento Sevilla.

<sup>12</sup> Balsebre, A., (1999). *En el Aire. 75 años de la radio española*, Madrid, Editorial: Cadena SER.

<sup>13</sup> Mas, J., (1991). *Radio Pirenaica: la voz de la esperanza antifranquista*, Madrid, Ediciones de Historia, S.A.

<sup>14</sup> Zaragoza, L., (2016). *Voces en las sombras. Una historia de las radios clandestinas*, Madrid, Ediciones Cátedra.

<sup>15</sup> Ortiz, M. Á., y Peña, P., (2010). *Radio Intercontinental-Radio Inter: 60 años de radio. Vivat Academia*, (113), pp. 1-16.

<sup>16</sup> Pérez, J.E., (2016). *Mujeres en la radio española del siglo XX (1924-1989)*. *ARENAL*, 23:1; pp. 35-58

<sup>17</sup> Arias, A., (1972). *La radio difusión española*, Madrid, Publicaciones Españolas.



interesado en la música pop y moderna, pero que presenta un panorama completo de la radiodifusión española en la década de los sesenta.

Más información sobre radio musical que la que se puede encontrar en las investigaciones históricas de la radio en nuestro país, la encontramos en obras autobiográficas como *Relatos de mi memoria*<sup>18</sup>, de Miguel de los Santos, publicado en 2018 y que incluye algún capítulo totalmente dedicado a la música, como *La verdadera historia de 40 principales*, que aporta información de primera mano muy valiosa.

---

<sup>18</sup> De los Santos, M., (2018). *Relatos de mi memoria*, Madrid, Abomey Maquetren, S.L.

### 3.2. La investigación histórica de la música

Acerca de la historia de la música pop y rock en nuestro país sí que podemos encontrar a varios autores que han profundizado en ella, en sus orígenes y evolución, y en muchos de los casos ha sido inevitable mencionar a la radio musical del periodo estudiado como eje fundamental de su transmisión.

En cuanto al estudio histórico de los orígenes y evolución del *pop-rock* internacional conviene destacar la obras de Nik Cohn *Awopbopaloobop Alopbamboom: Una historia de la música pop*<sup>19</sup>, de Rolf-Ulrich Kaiser *El mundo de la música pop*<sup>20</sup>, y de Charlie Gillet su obra *Historia del rock: el sonido de la ciudad*<sup>21</sup>. Del escritor español Jordi Sierra i Fabra encontramos la celeberrima *Historia de la música pop, de los Beatles a hoy*<sup>22</sup>, que presenta un profundo y completo estudio de la música pop de los años sesenta.

El recopilatorio de los 52 coleccionables de *El País de Historia del rock*<sup>23</sup>, bajo la dirección de Diego A. Manrique, contiene diversos y profundos artículos sobre los artistas del género y su evolución, además de epígrafes concretos dedicados al nacimiento del movimiento *teenager* y su posterior evolución en fans, citando a locutores radiofónicos musicales internacionales de la talla de Alan Freed.

Las dos obras más relevantes que estudian la historia, orígenes y evolución del *pop-rock* nacional son sin duda *Historia del pop español*<sup>24</sup> de José Ramón Pardo, e *Historia de la música pop española*<sup>25</sup> de Jesús Ordovás. En la obra de Pardo, en su edición de 1975<sup>26</sup>, podemos encontrar menciones a la radio musical española de los años sesenta como en el epígrafe *La radio y las "revistas habladas", motores del cambio*, donde se menciona a locutores como Arribas Castro o José María Iñigo.

---

<sup>19</sup> Cohn, N., (1973). *Awopbopaloobop Alopbamboom: Una historia de la música pop*, Madrid, Nosotromo.

<sup>20</sup> Kaiser, R.U., (1972). *El mundo de la música pop*, Barcelona, Barral Editores S.A.

<sup>21</sup> Gillett, C., (2003). *Historia del rock: el sonido de la ciudad*. Ediciones Robinbook.

<sup>22</sup> Sierra i Fabra, J., (1972). *Historia de la música pop, de los Beatles a hoy*, Barcelona: Ediciones Unidas.

<sup>23</sup> Manrique, D.A., (1986). *Historia del rock*, Madrid, Promotora de Informacions, S.A.

<sup>24</sup> Pardo, J. R., (2005). *Historia del pop español: 1959-1986*, Madrid, Ed. Rama Lama.

<sup>25</sup> Ordovás, J., (1987). *Historia de la música pop española*. Madrid, Alianza Editorial S.A.

<sup>26</sup> Pardo, J. R. (1975). *Historia del pop español*, Madrid, Guía del Ocio (Jupey, S.A.)

El periodista Ángel Casas en su obra musical enteramente dedicada al pop de los sesenta, *45 revoluciones en España (1960-1970)*<sup>27</sup>, contiene información acerca de la radio musical española de la década, en especial de Barcelona, en el capítulo *Fans de Guardiola contra fans del Dúo Dinámico*.

Otras publicaciones de interés y estrictamente relacionadas con la música pop de los años sesenta sin abordar el tema de la radio musical son *¡Sólo para fans! La música ye-yé y pop española de los años 60*<sup>28</sup> de Gerardo Irlés, la colección de fascículos con compact-disc editados por Planeta-Agostini *La música de tu vida. 30 años de pop español*<sup>29</sup>, y *Guateques, tocatas y discos. Una historia de la música pop de 1954 a 1970*<sup>30</sup> de Lluís Fernández.

Existen también algunas publicaciones que son más bien un compendio de discografía que un análisis exhaustivo de la historia de la música pop, pero son de gran utilidad en el estudio del panorama musical pop de los años sesenta. A nivel internacional, *Los 100 discos más vendidos de los 60* de Gene Sculatti<sup>31</sup>. Y a nivel nacional *Guía del pop en España en los años 60* de Vicente Font Ribera, y *Psicodelia, hippies y underground en España* de Pepe García Lloret<sup>32</sup>, este último con algo más de información histórico-sociológica sobre movimientos *underground* de la España de la segunda mitad de la década de los sesenta.

Las dos publicaciones de corte sociológico sobre la música y la juventud de los años sesenta, que más información traen acerca de la radio musical (aunque es un aspecto secundario dentro del conjunto), son *Batería, guitarra y twist, pioneros del rock madrileño*<sup>33</sup> de Julián Molero, y *Aquellos años del guateque*<sup>34</sup> de José Ramón Pardo. El primero incluye un capítulo titulado *En un principio fue la radio*, en el que se mencionan programas musicales de los años sesenta como *El Gran Musical*, *Trotarritmos*, *Discomanía*, *Caravana Musical*... No son analizados en profundidad, pero sí es una buena referencia a cuáles fueron los más significativos y por dónde empezar a investigar. Más

---

<sup>27</sup> Casas, A., (1972). *45 revoluciones en España (1960-1970)*, Barcelona, DOPESA.

<sup>28</sup> Irlés, G., (1997). *¡Sólo para fans! La música ye-yé y pop española de los años 60*, Madrid, Alianza Editorial

<sup>29</sup> *La música de tu vida. 30 años de pop español*, (1992). Barcelona, Planeta de Agostini.

<sup>30</sup> Fernández, Ll., (2004). *Guateques, tocatas y discos. Una historia de la música pop de 1954 a 1970*, Madrid, Aguilar

<sup>31</sup> Sculatti, G., (2005). *Los 100 discos más vendidos de los 60*, Madrid, Editorial LIBSA

<sup>32</sup> García, P., (2007). *Psicodelia, hippies y underground en España (1965-1980)*, Madrid, SGAE

<sup>33</sup> Molero, J., (2015). *Batería, guitarra y twist, pioneros del rock madrileño*, Madrid, La Fonoteca.

<sup>34</sup> Pardo, J.R., (2015). *Aquellos años del guateque*. Madrid, La esfera de los libros.

completo es el capítulo de *Aquellos años del guateque* titulado *La radio musical*, aunque el propio José Ramón Pardo comenta: “No pretendo hacer un estudio profundo de programas y locutores” (Pardo, 2015), sí que es un buen resumen de los programas de radio musical más significativos desde finales de los años cincuenta hasta mediados de la década de los sesenta.

Otros libros que han estudiado la música pop nacional dignos de mención son la *Enciclopedia de la música pop española*<sup>35</sup> de José María Iñigo y Jesús Torbado, y el tomo tercero de la *Gran discoteca familiar: música y canciones de España*<sup>36</sup>, dedicado al jazz y al rock.

De toda la amalgama de información musical que se puede encontrar en internet sobre música pop española, y en concreto sobre la década de los sesenta, destaca por encima de todas, la web de *LaFonoteca*<sup>37</sup>, en la que el propio Julián Molero es el autor de la mayoría de biografías sobre los artistas y bandas nacionales de dicha década.

En el ámbito académico del estudio de la música pop en nuestro país existen numerosos artículos y tesis doctorales sobre música, pero encontrar las que tratan el *pop-rock* de la década de los sesenta es más complicado. La mayoría se centran en la música pop de La Movida, como puede ser la tesis de Héctor Fouce, “*El futuro ya está aquí*” *Música pop y cambio cultural en España. Madrid 1978- 1985*<sup>38</sup>. Es por ello que se antoja necesario investigar más profundamente sobre los inicios del pop español en la década de los sesenta, un periodo hartamente olvidado por investigadores y divulgadores culturales que se centran siempre en la época de La Movida quedando así en el imaginario colectivo la sensación de que el pop en España comenzó en los ochenta, y no en los sesenta.

Si nos ceñimos a la década de los sesenta es imprescindible citar las principales publicaciones al respecto como son *Rock around Spain*<sup>39</sup> de Kiko Mora y Eduardo Viñuela, con diversos artículos de investigación acerca del rock español. Más centrada todavía en los años sesenta, encontramos la tesis de Faulín Hidalgo, *Música popular y*

---

<sup>35</sup> Iñigo, J.M. y Torbado, J., (1973). *Enciclopedia de la música pop española*, Akal

<sup>36</sup> *Gran discoteca familiar: música y canciones de España*, (1991), Barcelona, Planet

<sup>37</sup> *LaFonoteca*. Recuperado de <http://lafonoteca.net/>

<sup>38</sup> Fouce, H., (2002). “*El futuro ya está aquí*” *Música pop y cambio cultural en España. Madrid 1978- 1985* (Tesis doctoral). Universidad Complutense de Madrid, Madrid.

<sup>39</sup> Mora, K., y Viñuela, E., (2013). *Rock around Spain: Historia, industria, escenas y medios de comunicación (Vol. 64)*, Lleida, Edicions de la Universitat de Lleida.

*ocio juvenil en España: 1956-1964*<sup>40</sup>. Probablemente esta última sea la investigación más completa sobre los orígenes y desarrollo del pop en España a comienzos de los sesenta.

Otras tesis que también tocan el periodo de los sesenta y la música pop española son *Rock andaluz: procesos de significación musical, identidad e ideología (1969-1982)*<sup>41</sup>, de Diego García, que abarca al menos el final de la década, y por último de Xavier Valiño la tesis *A censura na produción fonográfica da música pop durante o franquismo*<sup>42</sup>. Esta última dio lugar al libro titulado *Veneno en dosis camufladas: la censura en los discos de pop-rock durante el franquismo*<sup>43</sup>, en el que se explica de forma divulgativa el contenido de la tesis doctoral acerca de cómo se ejercía la censura sobre los discos de rock durante el franquismo.

---

<sup>40</sup> Faulín, I., (2013). *Música popular y ocio juvenil en España 1956-1964* (Tesis doctoral). Universidad de Deusto, Bilbao.

<sup>41</sup> García, D., (2016). *Rock andaluz: procesos de significación musical, identidad e ideología (1969-1982)* (Tesis doctoral). Universidad de Oviedo, Oviedo.

<sup>42</sup> Valiño, X., (2010). *A censura na produción fonográfica da música pop durante o franquismo* (Tesis doctoral). Universidad de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela.

<sup>43</sup> Valiño, X., y Cava, V. F., (2012). *Veneno en dosis camufladas: la censura en los discos de pop-rock durante el franquismo*, Lleida, Milenio.

### 3.3. La investigación histórica de la radio musical

Cuando estrechamos el círculo y unimos las dos vertientes de esta investigación, radio y música españolas, en un sola: la radio musical española, nos topamos con la escasez de publicaciones y exploración sobre este género radiofónico.

Si acotamos aún más el periodo de estudio a la década de los sesenta, esta escasez se hace aún más notoria ya que los artículos e investigaciones sobre radio musical suelen centrarse más en la época contemporánea y la revolución de internet como puede ser el artículo de 2012 *La audiencia juvenil y el acceso a la radio musical de antena convencional a través de internet*<sup>44</sup>.

Sobre radio musical española de los años sesenta podemos encontrar algunas publicaciones divulgativas centradas a nivel local como son *Radiofonistas, predicadores y pinchadiscos*<sup>45</sup> de Luis Arboledas centrado en la radio de Granada; y en cuanto a la radio musical catalana están *Memòries de Radio Juventud. La ràdio "Al mil por mil"*<sup>46</sup> de Miquel Arguimbau, y *Tiempos de radio y vinilo*<sup>47</sup>, de Jordi Puigdomènech, este último muy centrado en la figura del locutor José María Pallardó.

Si buscamos las publicaciones divulgativas sobre historia de la radio musical española de los años sesenta a nivel nacional únicamente encontramos la obra de Luis Miguel Pedrero Esteban *La radio musical en España. Historia y análisis*<sup>48</sup>, que puede ser considerado a día de hoy el manual de referencia de la radio musical española. Esta obra abarca toda la historia de la radio musical española de los años veinte al año 2000, y a consecuencia de ello únicamente contiene dos capítulos dedicados a la radio musical de los sesenta, compuestos en su mayoría de testimonios de protagonistas de la época como

---

<sup>44</sup> Gutiérrez, M.; Ribes, X. y Monclús, B., (2011). La audiencia juvenil y el acceso a la radio musical de antena convencional a través de internet. *Comunicación y Sociedad, Volumen XXIV (Número 2)*, pp. 270-305

<sup>45</sup> Arboledas, L.L., (1995). *Radiofonistas, predicadores y pinchadiscos: sesenta años de radio en Granada*, Granada, Comares.

<sup>46</sup> Arguimbau, M., (1999). *Memòries de Radio Juventud. La ràdio "Al mil por mil"*, Barcelona, Col·legi de Periodistes de Catalunya

<sup>47</sup> Puigdomènech, J., (2014). *Tiempos de Radio y vinilo*, Castellarte.

<sup>48</sup> Pedrero, L. M., (2000). *La radio musical en España. Historia y análisis*, Madrid, Instituto Oficial de Radio y Televisión.

Ángel Álvarez, Tomás Martín Blanco o Rafael Revert, y no es por lo tanto un análisis holístico de lo que fue la radio musical de ese periodo.

Aunque esté centrado más en la censura de las canciones, es necesario también recalcar la relevancia de la obra del que además fuera locutor prácticamente contemporáneo de esa década José Manuel Rodríguez “Rodri”, *Una historia de la censura musical en la radio española: años 50 y 60*<sup>49</sup>.

En ocasiones para poder ceñirse al tema específico de esta investigación hay que recurrir a otro tipo de fuentes divulgativas. En este sentido, es de especial utilidad el blog del periodista Nicolás Ramos Pintado, en su sección *Discos Superventas en España*<sup>50</sup>, que contiene información completísima sobre las listas de éxitos de uno de los programas radiofónicos más relevantes de la década, *Discomanía* de Raúl Matas.

También, por ejemplo, y gracias a la editorial Rama Lama de José Ramón Pardo, existe un disco recopilatorio creado por uno de los locutores de aquel periodo, Ernesto Lacalle, titulado *Boîte (Vol. 1)*<sup>51</sup>, en cuyo libreto interior se encuentra una entrevista al propio locutor con información muy valiosa sobre la radio musical de la época.

Si atendemos a las publicaciones científicas, los resultados son muy escasos. Existe únicamente la tesis doctoral del mencionado Luis Miguel Pedrero Esteban, *La radio musical en España: desarrollo de los formatos basados en el pop*<sup>52</sup>, que fue la base de su posterior libro de divulgación; y durante el transcurso de esta investigación, en 2017, se publicó la tesis de Susana Ferrero Blanco, *La radio musical como germen para el nacimiento del Pop español*<sup>53</sup>, esta última sí centrada específicamente en la década de los años sesenta aunque limitada en cuanto al número de entrevistas que hace (sobre todo a músicos) y obviando la posible trascendencia política de la radio musical de la época.

---

<sup>49</sup> Rodríguez, J.M., (2007). *Una historia de la censura musical en la radio española: años 50 y 60*, RTVE Música.

<sup>50</sup> Ramos, N. *Discos Superventas en España 1940 - 2017*: Valencia Magazine.  
<https://nicolasramospintado.wordpress.com/discos-superventas-en-espana-1940-2016/>

<sup>51</sup> Pardo, J.R. y Pardo L. (2005). *Boîte (Vol. 1)* [CD-ROM]. Madrid: Rama Lama, S.L.

<sup>52</sup> Pedrero, L.M., (1999). *La radio musical en España: Desarrollo de los formatos basados en el pop* (Tesis doctoral). Universidad Autónoma de Barcelona, Barcelona.

<sup>53</sup> Ferrero, S., (2017). *La radio musical como germen para el nacimiento del Pop español* (Tesis doctoral). Universidad Complutense de Madrid, Madrid.

Como podemos observar, la producción tanto científica como divulgativa en torno a la radio musical española de los años sesenta y su influencia en el desarrollo de la música popular es tremendamente escasa. Es por ello que es necesario realizar una investigación que profundice más en esta incidencia de la radio sobre la música pop, y también sobre otras cuestiones sociales como el desarrollo del fenómeno fan, o cómo la radio musical pudo influir en el comportamiento y formas de ocio de la juventud española.

Además, algunos de los objetivos secundarios planteados en esta investigación, jamás han sido tratados en profundidad por la literatura divulgativa ni por la científica como es, por ejemplo, si la música pop y la radio musical española pudieron servir como instrumento debilitador de la dictadura franquista, o si se puede establecer algún paralelismo con la radio musical actual y la de los años sesenta.

Este trabajo de investigación tiene un interés que va más allá de lo meramente histórico (dentro de la microhistoria de la radio) para adentrarse en el terreno de lo social (respecto a los cambios en las costumbres y en la forma de relacionarse) e incluso en lo político (ante la sospecha inicial de que la radio musical pudo tener alguna importancia en los cambios políticos que llegaron en esos años y se aceleraron en la década siguiente).

Podemos, pues resumir la importancia objetiva de la radio musical de los años sesenta, y por tanto su interés como objeto científico, en los siguientes puntos:

1) Su cometido como forma de expresión.

La radio musical de los sesenta no fue simplemente una herramienta para la expansión de la música pop-rock en España, pensamos que pudo ser también un medio de expresión para los músicos (en esa época se hacía mucha radio “en vivo”) e incluso para los propios locutores, que hacían llegar, a través de sus programas, sus gustos musicales, su elocuencia y su forma de hacer radio a los oyentes.

2) Su importancia como medio de comunicación.

La radio fue la estrella mediática de los años sesenta, e incluso de parte de los cincuenta, gracias a varias circunstancias que se produjeron en esos años, en primer lugar la falta de implantación de la televisión que era todavía un dispositivo demasiado caro, y que dejaba expedito el camino a la radio. Después, el aumento del poder adquisitivo de los españoles junto al abaratamiento de los receptores, que permitió que prácticamente en ningún hogar faltase el receptor correspondiente.



Durante esos años, la radio fue el medio más influyente, el que mejor captaba la atención, el más atractivo, incluso para las inversiones publicitarias.

### 3) Su papel como documento social y cultural.

Gracias a su arraigo en la sociedad española, podemos presagiar la importancia de la radio musical a la hora de conocer la sociedad en que se produjo y en que era consumida; su valor para conocer no solo los hábitos y comportamientos de sus oyentes, también a la hora de vaticinar sus gustos, las modas y los deseos de los jóvenes e incluso su sistema de valores o sus creencias.

### 4) Su legado en la actualidad

La radio musical de los años sesenta pudo ser completamente novedosa y revolucionaria, pero no sabemos si su legado se mantiene vigente en el nuevo entorno 3.0 de transmisión musical vía *streaming*. El conocer los orígenes de la radio musical española sirve para poder establecer analogías y/o diferencias con la radio musical actual, y poder atisbar lo que puede ser el futuro de este género radiofónico.

SEGUNDA PARTE  
LOS FUNDAMENTOS DE LA RADIO  
MUSICAL EN ESPAÑA



## 4. LOS ANTECEDENTES: LA RADIO



## **4.1. Entre la música y la propaganda**

### **4.1.1. La “prehistoria” de la radio en España**

La prehistoria de la radio española tiene una serie de fechas clave que se sitúan entre 1904 y 1923. A partir de 1923 es cuando se puede hablar de un sistema de radiodifusión propiamente dicho, pero para llegar a él hubo que completar una serie de pasos iniciales.

En España, fue en 1904 cuando el Centro Eléctrico y de Comunicaciones del Ejército, unido al Cuerpo de Telégrafos, realizaron las primeras pruebas a fin de conseguir la primera comunicación telegráfica sin hilos de servicio público, a través de las ondas, que tuvo lugar entre Ferrol y A Coruña.

Tan solo tres años después, el 26 de octubre de 1907 el Estado reguló mediante la creación de una ley que el Servicio Radiotelegráfico en España se establecería como un monopolio público, que sería administrado por el entonces Ministerio de Correos y Comunicaciones. De esta forma surgieron las llamadas estaciones radioeléctricas de Chamartín, Almería, Melilla, Ceuta, Málaga, Mahón, Barcelona y Santa Cruz de la Palma entre otras (Arias, 1972).

Como con tantos otros avances tecnológicos, la utilización militar contribuyó a su desarrollo puesto que, en 1910, al iniciarse la guerra de Marruecos, empiezan a utilizarse las primeras emisoras portátiles, estableciéndose así lo que más tarde se llamarían Servicios de Transmisiones del Ejército.

Durante los siguientes años la radio continuó desarrollándose tanto a nivel militar como a nivel civil y de aficionados. A estos aficionados se les denominaba “sinhilistas” (Ruiz-Ramos, 2006) debido a la pasión que procesaban por este nuevo sistema de comunicación sin hilos, que les llevó a construir de manera espontánea receptores de galena, muy sencillos de fabricar, con los que intentaban recibir cualquier tipo de señal.

Al estallar la Primera Guerra Mundial en 1914, la radio de aficionados, con la que se había empezado a emitir música en Estados Unidos en 1909, se estancó en su

desarrollo, y no fue hasta comienzos de los años veinte cuando se retomó con todo su esplendor, en especial en Estados Unidos, Alemania, Francia e Inglaterra.

Por otro lado, en España, sí continuaron realizándose avances, sobre todo de la mano de Antonio de Castilla, que había seguido los pasos del inventor norteamericano Lee De Forest, que demostró que la comunicación por radio podía ser posible no solo entre dos puntos fijos, sino entre un punto fijo y otro móvil.

En 1917, Antonio de Castilla funda e inaugura la Compañía Ibérica de Telecomunicación, con sede en Madrid, cuya labor era la fabricación de receptores y emisores de radio de válvulas.

Antonio de Castilla fue el verdadero impulsor de la radio durante el comienzo de los años veinte en España, puesto que, en el mismo año 1920 y de la mano del Cuerpo de Telégrafos realizó una serie de conferencias que se radiaron desde el Palacio de la Exposición de Valencia, y que fueron escuchadas desde un único receptor situado ante un gran número de público en la Universidad de Valencia. Estas conferencias finalizaron con un gran concierto que los oyentes asistentes pudieron escuchar desde ese primitivo aparato de radio.

En 1921, su Compañía Ibérica de Telecomunicación estableció un punto de emisión que sería la única emisora española como tal hasta 1924 responsable de las retransmisiones de ópera desde el Teatro Real (Arias, 1972).

Para terminar con los acontecimientos más relevantes de la prehistoria de la radio española, señalar que, en 1922, los hermanos La Riva, fundaron el llamado Radio Club de España (Fernández, s.f.), que pretendía aglutinar a todos los radioaficionados españoles de la época, que eran conocidos por sus coetáneos como “radio-maniáticos”.

No solo el pueblo llano comenzaba a tener inquietud por este nuevo medio de comunicación, pues también en 1922, el rey Alfonso XIII visitó la Estación Central de Radiocomunicación de Carabanchel, donde pudo escuchar una retransmisión de la Marcha Real.

Poco a poco, y gracias al interés de las autoridades, del interés militar, y del interés popular, se creó el caldo de cultivo para el surgimiento de lo que ya se podía llamar en 1923 la radiodifusión española.

#### **4.1.2. De caja de música a instrumento de propaganda**

El 27 de febrero de 1923, se promulgó el Decreto que suponía la primera legislación referente a la radiodifusión española. Poco antes, la Compañía Ibérica de Telecomunicación había comenzado a comercializar los primeros receptores que utilizaban por aquel entonces una antena exterior.

Este Decreto, y su posterior ampliación en mayo de 1923, fue clave para el desarrollo de la radiodifusión española, puesto que establecía que la radio, además de ser un monopolio explotado por la Administración Pública con emisoras de servicio oficial e interés nacional, podía tener también una vertiente lúdica y cultural, que se desarrollaría en emisoras privadas mediante concesiones públicas.

El homólogo de Antonio de Castilla en Barcelona, y verdadero impulsor de la radiodifusión en la ciudad condal fue Josep Guillén García, quien en ese año 1923 instaló una emisora en pruebas en Montjuic que no tuvo el éxito esperado, pero que fue, junto a la revista *Radiosola* que él mismo creó (Ràdio Associació de Catalunya, s.f.), el germen de la creación de la Asociación Nacional de Radiodifusión de Barcelona.

Por otro lado, en Madrid, la fusión de la Compañía Ibérica de Telecomunicación con la otra gran empresa fabricante de aparatos de radio, la Sociedad de Radiotelefonía Española, provocó la creación de la que se considera la primera emisora radiofónica española: Radio Ibérica.

Pese a no existir aun oficialmente las licencias de emisión denominadas “EAJ”, Radio Ibérica contaba con el beneplácito del régimen militar de Primo de Rivera, con lo que pudo desarrollar sus actividades desde las instalaciones que tenían en el Paseo del Rey de Madrid.

Esta simpatía política con el, por aquel entonces, nuevo régimen, venía desde años atrás, cuando en 1917 se establecieron los primeros acuerdos comerciales de los propietarios de Radio Ibérica con el ejército y la marina española a los que les vendía sus equipos de transmisión (Radio Ibérica, s.f.).

Pese a que en algunos periodos de sus inicios transmitiera diariamente, Radio Ibérica interrumpía a menudo sus emisiones, porque, al fin y al cabo, eran más una empresa dedicada a la construcción y venta de aparatos que una emisora. No obstante, su



actividad fue imprescindible para que finalmente el gobierno creara el 14 de junio de 1924 un Reglamento de Radiodifusión encargado de repartir las licencias también llamadas concesiones.

Radio Ibérica introduce en sus programas los primeros anuncios comerciales, al mismo tiempo que fomenta, por medio de su Compañía la producción de aparatos receptores. Tal vez la presencia en el éter español de Radio Ibérica es la que mueve la promulgación del Reglamento definitivo, ordenador de la radiocomunicación, y por tanto, de la radiodifusión, de 14 de junio de 1924. En él se dictan las normas a que pueden acogerse las emisoras (...). Se permite la inclusión de cinco minutos de publicidad por hora y se obliga a las mismas a la gratuita prestación de todo servicio de interés público, así como a fomentar y a mantener una línea cultural, recreativa, moral, etc. (Arias, 1972, p. 12)

Pese a ser Radio Ibérica la pionera de las radios españolas, la primera concesión del Reglamento de Radiodifusión de junio de 1924 con el indicativo de EAJ-1 fue para Radio Barcelona, emisora fundada por la Asociación Nacional de Radiodifusión de Josep Guillén, mientras que Radio Ibérica recibió la sexta concesión EAJ-6. A ellas se unieron Radio España de Madrid (EAJ-2), Radio Cádiz (EAJ-3), Estación Castilla (EAJ-4) Radio Club Sevillano (EAJ-5), dando comienzo el despegue de la radiodifusión española.

A partir de ahí, los años 1925 y 1926, fueron aquellos en los que la radio se fue expandiendo por las grandes ciudades españolas; y a su vez, en las pequeñas localidades, asociaciones de aficionados y radio oyentes trataban de crear sus propias emisoras.

### ***El monopolio de Unión Radio***

El 19 de diciembre de 1924 se firmó la escritura de la EAJ-7, Unión Radio Madrid, que a la postre sería el embrión de la futura Cadena SER, bajo la dirección del ingeniero de caminos Ricardo Urgoiti Somovilla, un hombre moderno acorde a los tiempos de la generación del 27 (Pérez, 2008).

Ni siquiera el intento de creación de un Consorcio por las estaciones radiofónicas que no pertenecían a Unión Radio a finales de 1925 pudo frenar el futuro monopolio de la emisora. La Junta Inspector y Técnica de Radiocomunicación desestimó la solicitud,

y entre 1925 y 1926 Unión Radio fue estableciendo acuerdos extraoficiales con el resto de emisoras.

Al final de la Dictadura de Primo de Rivera en 1930, tan solo Radio Asturias, Radio Asociación de Cataluña y Radio España de Madrid no eran propiedad de Unión Radio. En tan solo cinco años, el gigante radiofónico del momento había absorbido a la Estación de Castilla junto a las emisoras sevillanas en 1925, a Radio Barcelona en 1926, y a las tres emisoras del País Vasco en 1928.

Unión Radio realizó, dentro de su casi monopolio, una importante labor de desarrollo de la radiodifusión en España, que por otro lado fue insuficiente si la comparamos con otros países europeos, lo que llevó a la necesidad de creación de un Servicio Nacional de Radiodifusión.

Este Servicio Nacional de Radiodifusión debía aumentar tanto el número de estaciones como la potencia de las mismas para asegurar un alcance casi total del territorio, y su financiación corría a cargo de tres recursos: la publicidad, el canon por el uso de aparatos receptores y el impuesto sobre la compra y venta de material radiofónico. Lamentablemente, nunca llegó a llevarse a cabo este plan, ni tampoco el llamado “plan transitorio” para la radiodifusión del Gobierno Berenguer a finales de 1930, dejándose en manos de la Segunda República el desarrollo de la radiofonía española y en especial, de Unión Radio.

### ***La programación antes de la Segunda República***

Durante la prehistoria radiofónica en España, la programación básica se podía dividir por un lado en conferencias de divulgación al estilo de pregones, y por otro lado en retransmisiones de conciertos, lo que confería a la radio primigenia un estatus de “caja de música”. No obstante, durante estos últimos años de la dictadura de Primo de Rivera, y en la “dictablanda” de Berenguer, Unión Radio se fue preocupando desde un punto de vista empresarial, de mejorar la programación para generar mayor audiencia de su emisora.

El 8 de octubre de 1925 Unión Radio retransmitió la primera corrida de toros de la historia de la radio con la reaparición en Las Ventas del torero Juan Belmonte, acompañado de Pepito Belmonte y El Niño de la Palma (Afuera, 2019).

En 1927 se llevaron a cabo las primeras interconexiones entre las cadenas de Unión Radio que permitieron que las retransmisiones deportivas y taurinas pasaran a formar parte habitual de la programación.

Por supuesto la música continuó siendo uno de los pilares básicos de la programación, así como los diversos programas de entretenimiento que incluían desde sainetes radiofónicos, a las primeras radionovelas como *Las aventuras de un parisien en Madrid*.

Como “caja de música” la radio de finales de los años veinte, emitía en directo los conciertos que organizaba la Unión de Radioyentes, así como los que patrocinaban algunas casas comerciales.

El binomio radio y cultura empezó a fraguarse también en estos años, tanto en las retransmisiones literarias y teatrales, como incluso en los cursos de inglés y francés a través de las ondas que inauguraron los propios embajadores de Inglaterra y Francia.

Por supuesto, también los actos religiosos y políticos más notorios eran transmitidos, y así, al término de la década, la programación era mucho más diversa, informativa y entretenida de lo que lo había sido en los primeros años.

En 1930 se pone en marcha el considerado como el logro más importante de la programación de Unión Radio que sentó las bases del periodismo radiofónico informativo, el diario hablado *La Palabra* (Altés, 2016). Un programa informativo de una hora de duración entre las ocho y las nueve de la tarde dividido en tres ediciones de veinte minutos, que se emitía todos los días a excepción de los lunes en los que se aplicaba el mismo descanso semanal que en la prensa escrita. Cada día tenía una sección especial dedicada los lunes al deporte, los martes a la literatura, los miércoles a la mujer, los jueves a los niños, los viernes al teatro y los sábados al cine.

Finalmente, a comienzos de 1931 en los meses previos a la Segunda República, se había conseguido que la programación evolucionase de mero entretenimiento musical y teatral, a una fuente de información periodística.

Pese a que la potencia de emisión en España fuera aún mucho menor que en otros países europeos, y el número de receptores tampoco estuviera al nivel de Inglaterra o Alemania, en 1931 pagaron el canon de tenencia de receptor 49.640 personas físicas y jurídicas (Ezcurra, 1974).

Cierto es, que, aunque algunos hitos políticos fueron radiados durante esos años, aún no se podía considerar a la radio, antes de la Segunda República, como un altavoz político y propagandístico. No obstante, el aumento de aparatos receptores y de aficionados a la radio fue temido por los gobernantes que comenzaron a aplicar la censura sobre un medio que hasta hacía bien poco había sido considerado únicamente como una “caja de música”.

### **4.1.3. La Segunda República: la radio como altavoz político**

La Segunda República tuvo un comienzo significativo en lo relativo a lo que iba a ser la unión de la radio con la política los siguientes años, puesto que al finalizar las elecciones del 12 de abril de 1931 el presidente del gobierno provisional Niceto Alcalá Zamora pronunció el primer discurso radiofónico de bienvenida de la República en los micrófonos de la, por aquel entonces, única emisora como tal existente: Unión Radio.

Otro gran político como el elegido por el Concejo como alcalde de Madrid Pedro Rico, también utilizó los micrófonos de Unión Radio para dar su bienvenida y destacar el papel importante de la radio con un discurso, en el que habló del propio medio, reproducido por el diario El Sol (16 de abril de 1931):

Este aparato ante el que me encuentro, símbolo del progreso, lo es también de la transformación del mundo. Por él desaparecen las fronteras, por él entablan los hombres y los pueblos sus diálogos a distancias enormes, y por él puede saber el mundo entero que España, la madre de naciones, acaba de ofrecer a la humanidad el ejemplo maravilloso de ciudadanía sin par en la Historia conquistando los derechos de los ciudadanos sin dramatismos, sin convulsiones, con serenidad augusta. (De Mateo, 1997, p. 142)

También en este año 1931, el 24 de abril, se comenzaron a transmitir a través de la radio las sesiones municipales en Madrid, y en Barcelona en 1932. También el gobierno se planteó radiar las sesiones de las Cortes Constituyentes, lo que generó gran curiosidad por parte de los ciudadanos. Pese a ello, y ya con toda la instalación realizada en las cortes al coste de 36.000 pesetas, a propuesta de Marcelino Domingo en el Consejo de Ministros, se desestimaron las retransmisiones debido al peligro que podría tener la escucha por parte de los ciudadanos de una sesión agitada o violenta retransmitida en los cafés y en los círculos (Garitaonandia, 1988).

La actividad política, sin embargo, prosiguió su vínculo con la radio, y durante las manifestaciones del 1 de mayo de 1931 Julián Besteiro, el que poco más tarde sería presidente de las Cortes, habló ante los micrófonos de la importancia política de esta fecha. A él se le unieron otros dirigentes políticos de la Segunda República, que utilizaron

el medio para sus arengas que eran seguidas tanto en casas particulares, como en cafés, círculos políticos, sindicatos... Todo ello con Unión Radio como emisora líder.

La utilización de Unión Radio por parte del gobierno republicano, quedó claramente demostrada en el sexto aniversario del nacimiento de la emisora en 1931. Para la celebración de dicho aniversario, además de la emisión de música por parte de la Orquesta Clásica de Madrid, emitieron su saludo algunos de los ministros más importantes del momento además de otros líderes políticos.

### ***Otros grandes sucesos políticos radiados durante el bienio reformista (1931-1933)***

La aprobación de la Constitución española de 1931, el 9 de diciembre, no fue retransmitida en directo, pero sí que tuvo una enorme repercusión radiofónica en especial en los servicios informativos de Unión Radio. Por otro lado, el discurso de promesa de la Constitución por parte del Presidente de la República Niceto Alcalá Zamora sí fue emitido en directo dos días más tarde.

Cataluña se convirtió también en otra fuente de información política radiada, debido a la expectación que generó su nuevo Estatuto, cuyo proyecto fue entregado en Madrid en agosto de 1931, en una ceremonia que fue retransmitida en todo momento en los micrófonos de Unión Radio.

Se produjo un acto de firma simbólica del Estatuto y Unión Radio retransmitió un programa especial desde San Sebastián, cuyo protagonista era el propio Estatuto, y en el que participaron los parlamentarios catalanes que habían viajado hasta allí (Abelló, 2007).

En 1932, aprobado ya el Estatuto catalán en las Cortes, Lluís Companys, a petición de la propia emisora, dirigió desde Madrid el discurso de proclamación de la autonomía de Cataluña. Al poco tiempo, Manuel Azaña visitó Barcelona y, junto al presidente de la Generalidad, emitieron sendos discursos triunfalistas que fueron seguidos con grandísimo interés por los ciudadanos catalanes a través de sus aparatos de radio.

La influencia de la actividad política en los ciudadanos a través de la radio era ya una realidad, y lo fue también durante el intento de golpe de Estado del General Sanjurjo, conocido como la “Sanjurjada” el 10 de agosto de 1932.

Unión Radio transmitió, serían las diez de la mañana, la siguiente comunicación oficial; “De orden del Gobierno, a todos los propietarios de camiones y autobuses, que se presenten en el cuartel de la Moncloa y en el paseo de María Cristina con sus vehículos para el transporte de fuerzas militares”. (Diario Ahora, 1932, p. 5)

Pese a que en Madrid el golpe fue totalmente fallido y no hubo ocupación de emisoras radiofónicas, en Sevilla sí que se llegó a transmitir el manifiesto de Sanjurjo por los micrófonos de Radio Sevilla obteniendo un gran alcance incluso más allá de la capital andaluza.

Sofocado el golpe, Unión Radio continuó con su línea editorial informativa en favor de la república, con excepción de Radio San Sebastián que era de simpatía monárquica y a la que le fueron retiradas las subvenciones a raíz de este incidente.

Para las elecciones generales de noviembre de 1933 (las primeras en las que la mujer tenía derecho a voto en España), la importancia de la radio como instrumento político había quedado tan demostrada que el gobierno empezó a tomar medidas restrictivas con respecto a ella durante la campaña electoral.

El día anterior a los comicios y a modo de jornada de reflexión, quedó prohibida toda difusión política radiofónica, en un día en que las emisiones musicales fueron las protagonistas y la radio volvió a ser exclusivamente aquella “caja de música” que había sido años atrás.

A partir de ese momento, y tras las elecciones del 19 de noviembre de 1933, la radio culminó su transformación de altavoz musical e informativo, a medio generador de opinión pública. Ya no se brindarían únicamente los discursos y las noticias para que los ciudadanos sacaran sus propias conclusiones, si no que a través de la radio se le decía al oyente lo que debía opinar sobre determinadas cuestiones, hasta el punto de convertirse en la primera vía de comunicación del Gobierno con el pueblo.

### *Las emisoras locales y la programación durante el bienio reformista (1931-1933)*

Hasta 1932 la supremacía central de Unión Radio no se vio ni mínimamente rivalizada por ninguna otra estación. Sin embargo, a partir del 29 de noviembre de 1932 y de la aprobación en el Consejo de Ministros de un decreto que establecía las condiciones que debían tener las emisoras de pequeña potencia, un buen número de emisoras locales empezaron a surgir por la geografía española.

Apenas un año después se publicó una lista con las once emisoras locales autorizadas y catalogando de estaciones clandestinas a las que no hubieran sido autorizadas y reconocidas oficialmente. Estas once emisoras autorizadas fueron las siguientes:

*Tabla 1: Emisoras locales a partir del 29/11/1932*

<b>Código</b>	<b>Localidad</b>
EAJ-6	Pamplona
EAJ-10	Zaragoza
EAJ-12	Alcoy
EAJ-17	Murcia
EAJ-18	Logroño
EAJ-19	Oviedo
EAJ-20	Sabadell
EAJ-21	Melilla
EAJ-24	Córdoba
EAJ-25	Tarrasa
EAJ-31	Alicante

Fuente: Ezcurra, 1974, p. 243

Tres meses más tarde, en diciembre de 1933, las emisoras locales habían pasado de ser once a ser cuarenta y cuatro (Garitaonandia, 1988), lo que nos da una idea del ritmo exponencial al que creció la creación de estas emisoras.

Pese a que Unión Radio tenía más potencia que todas las estaciones locales juntas, la apertura del panorama de radiodifusión supuso un soplo de aire fresco que propició el desarrollo y la diversificación de la programación, y despertó el interés de los habitantes



de esas localidades por este “nuevo” medio que les proveía de información y entretenimiento de forma más cercana.

### ***La programación***

La pauta de la programación durante el primer bienio la seguía marcando Unión Radio, y la estructura era bastante sencilla. En cuanto a la información se refiere, la cadena contaba con un informativo matutino, la emisión rigurosa de su diario hablado *La Palabra*, así como la narración de algunas noticias de prensa a lo largo del día.

En el lado del entretenimiento, la música tenía un peso específico muy importante con las retransmisiones de óperas y de música clásica. Las radionovelas, y los cursos de lenguaje radiofónicos también eran ampliamente seguidos por los oyentes.

Sin embargo, la característica más importante en la evolución de la programación durante estos primeros años de la república, fue el giro político y propagandístico que adoptó la radio.

Tanto en Madrid como en Barcelona, se comenzaron a hacer retransmisiones en directo de las sesiones de sus ayuntamientos, y se llevaron a cabo programas especiales con información sobre las Sesiones de las Cortes.

Si bien es cierto que el uso de las emisiones en directo comenzó a hacerse para beneficiarse políticamente con los discursos e intervenciones de los líderes, esto animó a la utilización del directo para otros eventos como partidos de fútbol, conciertos de orquesta, actos religiosos, sorteos de la Lotería Nacional... Un claro ejemplo fue la retransmisión del partido entre España e Italia el 19 de abril de 1931 en estadio de San Mamés, en Bilbao (Afuera, 2019).

Se puede decir por tanto que fue en este periodo cuando comenzó el auge de las retransmisiones de acontecimientos en directo que han continuado hasta la actualidad, y que son un verdadero símbolo de la radio.

Curiosamente, fue en este periodo de auge del directo, cuando en las retransmisiones musicales se percataron de que poco a poco no iba siendo tan necesario el directo gracias a la llegada de los discos, y a los equipos de reproducción de los mismos que tenía en propiedad Unión Radio.

Con la llegada de los discos, se puede decir que se inició el germen de lo que nos ocupa en esta investigación: la radio musical. Su origen lo podemos encontrar a partir del verano de 1931, cuando se empezó a incluir un programa que radiaba discos a petición de los oyentes, comenzando el vínculo necesario de la radio musical con los que la escuchan, que se convierten a su vez en creadores de contenidos. Tan es así, que en diciembre de 1931 ya se creó un embrión de lo que sería un programa actual de radio musical como tal, con peticiones del oyente, llamado *Programa del oyente*.

Durante este periodo también, fueron desapareciendo paulatinamente los programas de divulgación científica y cultural que comenzaron durante la Dictadura de Primo de Rivera, aunque aún continuaron algunos años más, eso sí, con menos tiempo de emisión que años atrás.

Algunos programas de gran interés para la audiencia de comienzos de los años treinta, por muy atrás que nos queden, eran, por ejemplo: el Calendario Astronómico, el Santoral y las recetas culinarias a las que daba voz Gonzalo Avelló (Garitaonandia, 1988).

Otros espacios culturales en la emisora Unión Radio fueron los programas *Revista de libros*, *Revista cinematográfica*, y las adaptaciones teatrales y literarias que fueron el preámbulo de las muy seguidas radio novelas.

Por último, no se puede dejar de señalar, que la programación incluía un espacio religioso los domingos por la tarde, que consistía básicamente en la narración del Evangelio.

Puede parecer que la programación de Unión Radio, era completamente diversa en cuanto a cultura y entretenimiento, pero la realidad era que el uso político de la radio era una constante realidad, como denunciaba la revista *Radio Sport* en su número 99 del 9 de octubre de 1933: “*La radio ha olvidado sus fines principales artísticos y culturales y se ha metido en política*”. Una realidad que, como veremos a continuación, se hizo más efectiva en el Segundo Bienio.

### ***La radio durante el bienio negro (1934-1936)***

A lo largo del Segundo Bienio la radio española no se desarrolló como cabría esperar al nivel de otros países europeos. La potencia de sus emisoras era tremendamente baja como demuestran, por ejemplo, los 10 Kws de potencia de Radio Madrid en comparación con los 150 Kws de Radio Luxemburgo.

Aunque en la Conferencia Internacional de Radiodifusión celebrada en Madrid en 1933 se había acordado no superar en 100 Kws la potencia de las emisoras, muchos países, y en especial las potencias totalitaristas como Alemania e Italia, vieron en las emisiones radiofónicas la mejor manera de difundir su propaganda nazi y fascista, y construyeron estaciones de hasta 120 Kws encargadas únicamente de emitir sus proclamas. Esta potencia les permitía no solo la emisión dentro de sus fronteras, sino también fuera de ellas en diferentes idiomas para intentar expandir sus ideales.

España, por el contrario, seguía sin un plan de radiodifusión modernizado y no existía apenas audiencia fuera de nuestras fronteras. Así como en Europa los gobiernos apoyaban económicamente a las emisoras, en España el gobierno parecía más interesado en sacar beneficio económico a la radio que en preocuparse de su desarrollo.

Pese a que en España había solo 300.000 receptores declarados (Garitaonandia, 1988) la audiencia potencial era mucho mayor, ya que muchos aparatos se situaban en lugares públicos como bares, círculos, centros sindicales... a lo que se unía una problemática de la época que consistía en que algunos poseedores de aparato de radio tenían la mala costumbre de poner sus altavoces al máximo volumen, lo que creó no pocos de los llamados “enemigos de la radio”.

### ***Las temáticas***

En 1934 proliferaron espacios dedicados al teatro como “Recuerdos de mi vida de autor” en el que se entrevistaba a diversos autores de teatro, desde Carlos Arniches o los hermanos Álvarez Quintero a Federico García Lorca (Afuera, 2019).

En cuanto a la música se refiere, en estos años se empezaron a definir los “embriones” de los futuros programas musicales, y aunque la calidad musical de las audiciones todavía no era la idónea por cuestiones técnicas, la programación contaba con un amplio espacio dedicado a emisiones musicales en directo.

Además de estos conciertos emitidos en tiempo real, la proliferación de los discos hizo posible la emisión de la música más demandada en el momento: flamenco, zarzuelas, óperas y también música de baile.

Otro sistema de emitir música por la radio en ese periodo final de la Segunda República era la interpretación por parte de artistas y grupos de trabajadores de las propias emisoras que tocaban directamente las canciones en el estudio.

Para completar la programación musical, Unión Radio comenzó a realizar con más frecuencia conexiones con emisoras extranjeras, a fin de poder retransmitir música internacional en directo de la Orquesta Sinfónica Nacional de París, de la Orquesta Sinfónica de la BBC en el Queen’s Hall de Londres, u óperas desde el Teatro Comunal de Florencia entre otras.

La revolución más significativa en cuanto a la radio musical de esta época, fue el estrechamiento de la relación entre emisora y oyente a través de concursos musicales en los que el pueblo podía participar. Desde 1934 fue muy notable la proliferación de concursos tanto de canto, como de piano o violín, en especial en las emisoras que Unión Radio tenía en Madrid, Valencia, Sevilla y San Sebastián, con premios de quinientas pesetas para los ganadores y uno extraordinario de 2.000 a disputar entre ellos (Garitaonandía, 1988).

El triunfo de este tipo de concursos musicales fue total como podremos apreciar más adelante, ya que, 25 años más tarde, fueron numerosos los grupos de música moderna que comenzaron su carrera musical ganando o participando en algunos de estos concursos musicales radiofónicos.

Además de para la música, también había espacio radiofónico para las retransmisiones teatrales, aunque estas entrañaban dificultades técnicas aún mayores que la música, en especial en cuanto a la colocación de los micrófonos en los escenarios que pudieran recoger de forma clara tanto la voz como la música. Al igual que con la música, se realizaba también un tipo de teatro radiofónico emitido desde los propios estudios con

artistas que eran trabajadores de Unión Radio, lo que permitía unas condiciones de sonido mucho más óptimas que las retransmisiones en directo desde los propios teatros.

La información deportiva también tuvo cierto desarrollo en estos años con un informativo semanal presentado por Carlos Fuertes Peralta, cada lunes, en el que explicaba todo lo acontecido en el fin de semana en el mundo del deporte, así como la información taurina ligada al deporte en estos años treinta.

Las retransmisiones deportivas tuvieron más importancia que en años precedentes debido, en especial, a la celebración en mayo de 1934 de la segunda Copa Mundial de Fútbol, con sede en Italia, que fue seguida con gran interés por los oyentes.

También el cine tenía su presencia en la radio durante este segundo bienio, y había tanto informativos cinematográficos como charlas y tertulias en diferentes programas como *La semana cinematográfica* emitida los domingos.

Otros espacios temáticos que Unión Radio tenía a diario, y que merecen especial mención fueron: los dedicados los jueves al público infantil con *Los jueves infantiles de Unión Radio* en los que se radiaban fábulas y cuentos, y contaban con sorteos de juguetes para los niños radioyentes; los viernes dirigidos a la mujer en el espacio *Emisión Femenina* con información sobre moda, recetarios y consejos prácticos y sorteos; y por último las emisiones religiosas, que tenían su lugar los domingos por la mañana con las lecturas del evangelio comentadas.

Para finalizar el panorama de programación radiofónica del segundo bienio, cabe destacar que el diario hablado *La Palabra* continuó siendo el referente informativo radiofónico del país, y en el que los oyentes encontraban las noticias nacionales e internacionales de mayor interés.

Además de este uso cultural, lúdico e informativo de la radio, no se debe obviar que en este periodo se acentuó aún más el uso de la radio como instrumento de propaganda política como veremos a continuación en especial durante dos episodios claves del bienio negro.

## *El uso de la radio como instrumento de propaganda política*

Nunca hasta este periodo se le había dado a la radio ese poder de instrumento de propaganda política del que no se desprendería los próximos años. Ya desde poco después de las elecciones de noviembre de 1933 el Jefe de Gobierno, Martínez Barrio, advirtió de la necesidad de regular las emisiones radiofónicas en especial en periodos de campaña electoral para que la radio no perdiera su función lúdica y cultural. Unas regulaciones que nunca se llevaron a cabo de una forma real.

En 1934 se intentó llevar a cabo un plan de radiodifusión que entró en conflicto con el gobierno de Cataluña que exigía plenas competencias en materia de legislación radiofónica y que supuso no pocos conflictos hasta que en mayo de ese año se llegó a un acuerdo en el que se establecían algunas de estas competencias de la Generalidad como la ejecución de legislación del Estado en materia de radiodifusión, la concesión de emisoras de radio, la concesión de licencias de aparatos... todo ello respetando las frecuencias reservadas por el estado Español y respetando los Convenios internacionales.

El uso propagandístico de la radio a partir de ese momento se puede apreciar en dos acontecimientos políticos de gran relevancia en este segundo bienio: la Revolución de octubre y el triunfo del Frente Popular en 1936.

Durante la Revolución de octubre, el día 6 de aquel mes de 1934 y a través de las ondas de Unión Radio Barcelona, mediante unos micrófonos instalados en la Generalidad y en la Consejería de Gobernación, Lluís Companys emitió una alocución en catalán en la que proclamaba la ruptura con las instituciones españolas y la proclamación del Estado Catalán: *“En esta hora solemne, en nombre del pueblo y del Parlamento, el Gobierno que presido asume todas las facultades del Poder en Cataluña, proclama el Estado catalán de la República federal española”* (Álvarez, 2020). La programación en las emisoras además de las proclamas en favor del nuevo Estado catalán de la República Federal se completaba con música catalana, y frecuentemente con el himno de *Els Segadors*.

De cara a las elecciones convocadas para el 16 de febrero de 1936, previas al triunfo de la coalición de izquierdas Frente Popular, el jefe de Gobierno Niceto Alcalá Zamora, tomó una medida ciertamente controvertida en relación al uso propagandístico

de la radio: la propaganda política por radio únicamente podría ser utilizada por el gobierno.

Durante la noche del domingo electoral del 16 de febrero de 1936, el Gobierno se comunicó con los ciudadanos de nuevo por los micrófonos de Unión Radio para relatar que la jornada había discurrido con total tranquilidad, al margen de algunos pequeños altercados.

Una vez realizado el escrutinio, el triunfo fue para el Frente Popular y Manuel Azaña formó gobierno nombrando a Manuel Blasco Garzón Ministro de Comunicaciones, entidad encargada de la supervisión radiofónica.

Lluís Companys y el resto de consejeros de la Generalidad, que habían sido encarcelados durante la proclamación del Estado Catalán, fueron liberados (Álvarez, 2020) y se dirigieron por primera vez al pueblo catalán desde los propios micrófonos de Unión Radio en Madrid el mismo día de su liberación.

Entre las elecciones de febrero y la rebelión militar del 18 de julio que dio origen a la Guerra Civil, el Ministerio de Comunicaciones apenas hizo avances en materia radiofónica. Mucho se había hablado de un nuevo plan de radiodifusión, de la obligación por parte del gobierno de tener un control estricto sobre las concesiones radiofónicas, así como de la necesidad de crear emisoras públicas al margen de las privadas existentes desde la década anterior, pero nada de esto se llevó a cabo.

#### 4.1.4. La Guerra Civil y el uso propagandístico de la radio

Ya una semana antes de la rebelión del 18 de julio, se podía empezar a atisbar el uso que se le iba a dar al medio radiofónico durante la guerra. Un grupo de falangistas valencianos ocupó por la fuerza Radio Valencia, y se dirigieron al pueblo alertando de que en los próximos días se iba a llevar a cabo una “revolución nacional sindicalista”.

El incidente fue sofocado rápidamente, y el Alcalde de Valencia, Cano Coloma, quiso dejar claro a los ciudadanos que no había nada que temer puesto que el Ejército estaba al servicio del Frente Popular.

El 18 de julio, tras el alzamiento militar en África, los ciudadanos se mantuvieron pegados a sus aparatos a la espera de noticias de lo que estaba sucediendo, hasta que esa misma mañana el Gobierno difundió la primera nota informando de que habían sofocado ese intento de atentado contra la República, y que la situación estaba completamente normalizada.

A lo largo de la mañana, desde los micrófonos del Ministerio de la Gobernación, retransmitieron otra serie de notas tranquilizadoras que fueron radiadas por todas las emisoras de España.

Estas noticias tranquilizadoras por parte del gobierno, contrastaban notablemente con algunos partidos y sindicatos que hablaban claramente de insurrección por parte de las derechas españolas, y de una aparente fragilidad del gobierno.

La diputada Dolores Ibárruri, también desde el Ministerio de la Gobernación, se dirigió a la población con vehemencia y al grito del celeberrimo “*el fascismo no pasará, no pasarán los verdugos de octubre*” (T.A., 2016).

Como puede apreciarse, la radio fue considerada un instrumento clave por parte del bando republicano para tranquilizar y a la vez generar animadversión contra los sublevados, pero también el lado rebelde era conocedor del poder de los medios de comunicación. Desde hacía más de una década en la Italia fascista, y algunos años atrás en la Alemania Nazi, la importancia de los medios de comunicación de masas, como el cine o la radio, había sido clave para el auge de los totalitarismos europeos y para difundir y perpetuar los ideales fascistas.



Nada más comenzada la sublevación, las fuerzas militares insurrectas se propusieron como primer objetivo ocupar las estaciones radiofónicas en especial para proclamar el estado de guerra, y para contar a la población las noticias que no les llegaban desde el gobierno republicano.

Radio Tetuán y Radio Ceuta, fueron sus primeros objetivos radiofónicos conquistados, y el propio 18 de julio desde la emisora de Las Palmas fue radiado el manifiesto del General Franco, cargado de un fuerte mensaje populista: “*Justicia e igualdad ante las leyes ofrecemos, paz y amor entre los españoles, trabajo para todos, justicia social llevada a cabo sin encono ni violencia, y una equitativa y progresiva distribución de la riqueza. El espíritu de odio y venganza no tienen albergue en nuestro pecho (...) haciendo reales en nuestra Patria por primera vez y en este orden la trilogía, libertad, fraternidad e igualdad*” (El Diestro, 2019).

En este discurso se puede apreciar claramente la influencia de los discursos de la Alemania Nazi, inmortalizados en el film *El triunfo de la voluntad* (Leni Riefenstahl, 1935), en el que Adolf Hitler proclamaba paz y amor para todos ciudadanos, con unas formas ciertamente contradictorias con el fondo.

Un discurso atractivo para la población en dificultades, que tenía en la radio la mejor arma posible de difusión.

Ya en la península, la siguiente emisora en unirse al bando sublevado fue Radio Sevilla. No es de extrañar si tenemos en cuenta que su director, Antonio Fontán de la Orden, era un comandante retirado del ejército. Este incidente provocó un enorme desconcierto en el gobierno que estaba convencido de que el golpe había quedado reducido a territorio africano.

A partir del mismo 18 de julio de 1936, el celeberrimo militar Queipo de Llano, comenzó una serie de charlas radiofónicas que se perpetuaron durante casi dos años de Guerra Civil, y fueron un foco de declaraciones incendiarias a las que más tarde nos referiremos.

Desde la emisora de Valladolid, el jefe de las Juntas de Ofensiva Nacional Sindicalista, Onésimo Redondo, que había sido liberado de la cárcel de Ávila pocas horas antes por los militares sublevados, emitió una alocución cargada con el populismo imperante de los partidos fascistas europeos, de atacar a lo que hoy se conoce como “casta

política”: *“España debe proletarizarse. Debe ser pueblo de ancha prole... Serán traidores a la patria, miembros indignos del Estado, los capitalistas, los ricos (...) el pan para todos y la justicia para todos es nuestro lema, y será pronto nuestra obra. ¡España, una! ¡España, grande! ¡España, libre! ¡Arriba España!”* (Temboury, 2020).

En plena crisis y dimisión del Gobierno republicano, el nuevo Gabinete de Martínez Barrio nombró responsable de comunicaciones a Juan Lluhí, que continuó con la gestión radiofónica anterior de emplear los altavoces para llamar a la calma, y emitir noticias falsas con afán tranquilizador acerca del correcto funcionamiento de los servicios públicos que poco a poco se iban viendo afectados por la situación.

Tan solo un día después, el llamado Gobierno “relámpago” de Martínez Barrio presentó su dimisión, tras haber intentado mediante llamadas telefónicas infructuosas a los líderes militares sublevados, que cedieran en su empeño. Por todas las radios del país se interrumpió la programación para anunciar que el nuevo gobierno de José Giral declaraba la guerra al fascismo.

A partir de ahí las emisiones radiofónicas dieron un giro por completo, arengando a las milicias armadas a combatir el fascismo, siempre llevando a cabo sus acciones bajo la supervisión de las autoridades. Políticos como el Ministro de Estado, Augusto Barcia, o Dolores Ibárruri, utilizaron los micrófonos para crear un clima de enemistad hacia el fascismo de los sublevados, y a defender la república.

El poder de la radio como arma de propaganda puede verse demostrado en la prisa que las fuerzas militares sublevadas del llamado bando nacional, mostraron en hacerse con el control de Unión Radio, la emisora más potente del país y afín al gobierno republicano, que recibió algún intento de asalto en los meses siguientes.

Entre las diversas utilidades que se le dio a la radio durante la Guerra Civil, además de arma propagandística, se encontraba no solo la emisión de notas informativas, más o menos sesgadas de los triunfos de uno y otro bando, sino también la retransmisión de órdenes directas para sus ejércitos o milicias en el vehículo de transmisión más inmediato conocido hasta el momento.

El volumen de información era tan elevado que desde los primeros días de la contienda ya se dio una orden desde el Gabinete de Radio del Ministerio de la

Gobernación, advirtiendo a toda la ciudadanía, de que solo se retransmitirían los comunicados que tuvieran un carácter eminente de urgencia.

En septiembre de 1936 se creó el denominado *Altavoz del Frente* (Pizarroso, 2005), dependiente del Ministerio de la Guerra, que consistía en unas emisiones diarias que llevaban el título de *Información y propaganda para el pueblo en armas*.

Al poco de comenzar estas emisiones, se pidió a la población que, durante las mismas, abrieran las ventanas de sus casas y locales, y pusieran el volumen de sus aparatos a toda potencia, para que la programación antifascista pudiera llegar al mayor número de ciudadanos posible.

Junto a esta medida, se llevó a cabo la instalación de altavoces de radio en un coche blindado, que circulaba a escasos kilómetros de las líneas enemigas para que los mensajes pudieran llegar al enemigo (Pizarroso, 2005).

Desde el lado fascista sublevado, seguramente el hito radiofónico más destacable fueron las charlas radiofónicas de Queipo de Llano desde Radio Sevilla, que se prolongaron durante un año medio, entre julio de 1936 y febrero de 1938.

Queipo de Llano se convirtió en un personaje radiofónico absolutamente pasado de rosca, con una personalidad totalmente excéntrica, pero que tenía un indudable gancho para los radioescuchas que permanecían atentos a cuál podría ser el siguiente exabrupto que podía proferir. Con una voz rota y una carraspera permanente que le valieron el apodo de “El borracho de Sevilla” entre sus detractores, Queipo de Llano se explayaba en sus charlas con un estilo claro y sin retórica, cuya finalidad era ganar los máximos adeptos posibles a la causa.

Su peculiar sentido del humor, su chabacanería y humor grueso, y su agudeza a la hora de generar insultos hacia los defensores de la república, lo convirtieron en un inesperado *showman* radiofónico en pleno periodo de guerra.

En sus charlas, se exageraban los triunfos del bando sublevado y se ridiculizaban los fracasos del gobierno “marxista-enchufista”, como lo catalogaba él.

Los principales dirigentes republicanos recibían insultos terribles, aunque no exentos de gracia, si no fuere por la tragedia que se desarrollaba en aquellos momentos. Al presidente de las Cortes, Martínez Barrio, le llamaba siempre Martínez “Birria”, y al que sería presidente de la Junta de

Defensa de Madrid lo designaba como el “Pastor Mijas”, que se parecía a “una cabra cebada, una mezcla de cebra y cerdo”, y le acusaba de haber saqueado los bancos de Córdoba. A Largo Caballero, en sus charlas [se le conocía como] Largo “Canallero” (...) en una ocasión dijo que Dolores Ibárruri “prestaba servicio en el Somorrostro, cobrando dos duros por... toda clase de servicios”. (Garitaonandia, 1988)

Las charlas finalizaron el 1 de febrero de 1938, por orden de Franco y en contra de la voluntad del propio Queipo de Llano, que había adquirido una verdadera pasión por emitir sus ideales por la radio.

A día de hoy puede parecer extraño que su estilo pudiera ser popular y calar en la población, pero en aquellos años la gente no tenía ni la capacidad de contrastar la información, ni un nivel cultural y educativo elevado para considerar esas alocuciones como calumniosas y difamatorias, y es cierto que su estilo caló hondo entre sus partidarios y generó una tremenda animadversión entre sus detractores, convirtiéndolo en un verdadero *influencer* radiofónico en pleno periodo de guerra.

En contraposición al estilo grueso de Queipo de Llano, el gobierno republicano quería fomentar el uso de la radio no solo como arma de propaganda sino como instrumento educativo y cultural.

Para ello, a partir de 1937, se organizaban no solo emisiones de los principales líderes políticos republicanos por parte del Comisariado de Guerra sino también congresos que explicaban cómo la radio podía acabar con el analfabetismo a través de la emisión de piezas culturales antifascistas.

Durante el gobierno de Negrín, y según iban avanzando las tropas rebeldes por el territorio español, las arengas radiofónicas del Presidente del Gobierno, se fueron tornando cada vez más en proclamas de resistencia ante el denominado “ejército invasor”.

El trabajo radiofónico de Dolores Ibárruri también fue muy notable durante el desarrollo de la guerra pues no cesó nunca de arengar a las tropas y a las milicias, popularizando en sus discursos la célebre frase: “*más vale morir de pie que vivir arrodillado*”.

Las radios nunca se apagaron a lo largo de toda la Guerra Civil, y hasta el último momento, incluso tras la ocupación de Barcelona, fue utilizada por el bando republicano en un afán último de resistencia. Inclusive en los estertores de la misma, el Consejo Nacional de Defensa utilizó la radio para informar a los ciudadanos del bando leal acerca de las negociaciones que se estaban llevando a cabo para finalizar la guerra.

Los sublevados vencedores, que a lo largo de la Guerra Civil habían creado ya su propia Radio Nacional, proclamaron por esta misma emisora el 1 de abril de 1939 que la guerra había finalizado.

## 4.2. La radio en la posguerra

### 4.2.1. La radio de la España en pro del nazismo y el fascismo (1939-1942)

La Guerra Civil dejó a España en la más absoluta de las miserias imaginable, y rápidamente el bando vencedor comenzó a utilizar la radio para amplificar la voz de los vencedores y acallar y humillar a los vencidos.

El medio radiofónico abandona rápidamente el carácter propagandístico que había adoptado en los últimos años, para intentar convertirse en un apaciguador de las masas realizando una labor de condena al ostracismo de la etapa republicana, y estableciendo un nuevo orden que había que seguir y aceptar sin hacer demasiadas preguntas.

Debido al flagrante interés del franquismo de estos primeros años, de intentar hacer desaparecer cualquier residuo de la república, se podría haber llegado a pensar que el gobierno de Franco derribaría hasta los cimientos Unión Radio, la emisora más afín a la república durante la Guerra Civil. No obstante, su infraestructura era tremendamente valiosa, debido al virtual monopolio que había ejercido durante las décadas de los veinte y los treinta.

Unión Radio sufrió un lavado de cara y transformación de la mano de una compañía llamada Sociedad Española de Radio Difusión, más conocida como la SER, cuyo director general pasó a ser Virgilio Oñate Sánchez, que mantuvo el cargo hasta su jubilación en 1962 (Virgilio Oñate Sánchez, s.f.).

La SER comenzó su andadura en septiembre de 1940, y hasta 1942 la emisora trabajó en convivencia con Radio Nacional utilizando las mismas instalaciones. Hasta esta fecha las emisoras no recuperaron sus nombres originales, ya que a todas las estaciones locales se les había sustituido su antiguo nombre por el de “Radio España de...”: en Madrid la emisora se llamó Radio España de Madrid nº 1; en Barcelona, Radio España de Barcelona nº 1; y la emisora de Radio Nacional en Barcelona (antigua Radio Associació de Catalunya), Radio España de Barcelona nº 2.

La radio de esta etapa filo-nazi tiene un protagonista clave en la figura de Ramón Serrano Suñer, el *cuñadísimo* de Carmen Polo, la esposa de Francisco Franco. Serrano

Suñer, Ministro de la Gobernación entre 1938 y 1940 pasó a convertirse mediante Decreto del propio Franco en Presidente de la Junta Política de FET y de las JONS en agosto de 1939. El bando vencedor debía lealtad a la Falange tras la guerra, y esta se vio reflejada en el poder casi omnímodo que Franco otorgó a Serrano Suñer en materia de control de los medios de comunicación y de impresión, creando un registro oficial de periodistas que eran elegidos con el criterio arbitrario del gobierno (Ranz, 2019).

Como ministro de Gobernación durante el primer año de la posguerra trabajó intensamente para adherir a las emisoras españolas a la Falange, primero expropiando las emisoras a sus legítimos propietarios y poniéndolas en manos de reputados falangistas, y por supuesto encarcelando o condenando a trabajadores y locutores que no hubieran sido fieles al nuevo régimen durante la guerra.

En Radio Madrid, el locutor estrella de la emisora desde la fundación de Unión Radio en 1925, Luis Medina, fue procesado y condenado a muerte, pena conmutada por treinta años de cárcel, que se beneficiaría de las libertades condicionales decretadas en 1945. En Radio Barcelona, el director del radioteatro castellano, César Ángel Monedero, fue “confinado” a una función subalterna de “técnico de continuidad” (...) el locutor y secretario de la emisora [Radio Barcelona] Jaume Torrents, fue detenido y torturado en los calabozos de la Jefatura Superior de Policía de Barcelona en 1939. (Balsebre, 2002, p. 26)

Como no podía ser de otra manera, la censura previa vuelve a la radio de la mano de Serrano Suñer, a imagen y semejanza de la etapa de la dictadura de Primo de Rivera, con la obligatoriedad añadida de que todas las emisoras deberían conectar con la señal de Radio Nacional de España durante la retransmisión de los *Diarios Hablados* de 20 minutos de duración, dos veces al día.

El papel de la radio fue también fundamental en la promoción y el reclutamiento de soldados para la División Azul, una intervención “extraoficial” de España en la II Guerra Mundial, integrada en las tropas alemanas mediante esta División que lucharía en el frente ruso entre 1941 y 1943.

Por los micrófonos de Radio Nacional se pudo escuchar al propio Serrano Suñer, con una alocución de corte extremadamente agresivo contra Rusia, a la que consideraba

culpable tanto del inicio de la guerra civil española como de la muerte de José Antonio Primo de Rivera, e instando a levantarse en armas contra el comunismo.

Con la División Azul ya en el frente, nació dentro de Radio Nacional un nuevo formato radiofónico que consistía en la comunicación entre soldados y familiares, que se enviaban saludos y noticias desde sus hogares hasta el frente.

La mayor celebridad radiofónica durante estas emisiones de la División Azul, fue Celia Giménez, enviada de la Sección Femenina de la Falange Exterior a Berlín, que leía mediante conexión telefónica los testimonios de los soldados, y a su vez reenviaba los mensajes de los familiares al frente gracias al Servicio Exterior de Radio Berlín (Gómez-García y Martín, 2019).

La historia de la División Azul en la radio, no solo se limita a este periodo, pues en la década de los cincuenta, en concreto a finales de 1954, se emitió semanalmente un serial radiofónico titulado *División 250* basado en la novela de Tomás Salvador, excombatiente de la División Azul.

Por otro lado, la función adoctrinadora falangista de este periodo está centrada en gran medida en sus juventudes, sirvió para dar a luz en Madrid a Radio SEU, del Sindicato Español Universitario, que sirvió como escuela de radio de las juventudes falangistas, y que más tarde se transformaría en Radio Juventud de Madrid.

En las instalaciones de Radio SEU, aprendieron la profesión radiofónica muchas de las que luego fueron estrellas de la radio durante los años cincuenta como José Luis Pecker o Ángel de Echenique, que a finales de los cincuenta crearía algunos de los espacios musicales más conocidos como *En busca de una vedette* o *Ruede la bola*.

Su homóloga en Barcelona, fue creada al final de la primera parte de la autarquía española en 1951 con el impersonal nombre de Estación Escuela nº 15 del Frente de Juventudes, pero fue el embrión de lo que luego se llamaría Radio Juventud de Barcelona, y que fue una de las que más producción de programas musicales tuvo durante la década de los sesenta, en especial con su locutor estrella José María Pallardó.

En 1942, Ramón Serrano Suñer finaliza su cargo como presidente de la Junta Política de FET y de las JONS. El propio Franco pasa a ocupar el cargo hasta 1945, durante unos años de etapa “contemplativa” en los que en cualquier momento la Alemania nazi podía ser derrotada.



Se estaba labrando un posible terreno en el que ser aliados de Hitler y Mussolini ya no podría estar tan bien visto ante la comunidad internacional, y los medios de comunicación, en especial la radio, debía ir abandonando poco a poco la deriva germanófila que, de la mano de Serrano Suñer, a la sazón también Ministro de Asuntos Exteriores, había mantenido una actitud combativa frente a Rusia y las potencias capitalistas occidentales.

Aunque durante el siguiente periodo, entre 1943 y 1945, se intenta atenuar las consignas nazis y fascistas en la radio, esto se produce de forma paulatina ya que gran parte de los locutores y periodistas continuaron siendo falangistas uniformados. Muchos estudios de radio se adornaban aún con retratos de Francisco Franco y José Antonio Primo de Rivera, y se siguieron celebrando efemérides falangistas con programas especiales en fechas señaladas.

La característica principal de la programación durante estos primeros años de posguerra dentro del marco de exaltación patriótica fascista de los vencedores, fue sin duda la ausencia casi total de información en favor de una radio de entretenimiento que sirviera de bálsamo a la población. El espacio radiofónico se llenaría de galas musicales, galas infantiles, concursos humor, retransmisiones deportivas y dramáticas (Balsebre, 2002).

Por último, es conveniente señalar, que todos estos esfuerzos por anestesiar a la población y por adherirse a la causa nazi y fascista a través de la radio chocaron de lleno con los precarios medios técnicos a los que se tuvo que enfrentar la radio de este periodo. Líneas telefónicas en ruinas, autarquía económica y escasez de importaciones de aparatos técnicos, obligatoriedad de realizar las emisiones en directo ya que hasta 1947 no se pudo disponer de magnetófonos...

La crisis económica no solo alcanzó a los medios técnicos de producción sino también a los humanos, y lo que antes era tarea de tres o cuatro empleados pasó a ser tarea de uno solo que podía hacer las funciones de productor, director, y actor dentro de una misma producción dramática radiofónica al mismo tiempo, con lo que podía ganarse un sueldo medianamente digno.

A ello se le unía que, hasta el fin de la primera etapa de autarquía, muchos ciudadanos españoles ni siquiera podían costear el impuesto de tener un aparato de radio, lo que dio lugar a la paradójica situación de ser el periodo con más control sobre las

emisiones y menos radioyentes, que quedaron circunscritos a las clases altas de la sociedad.

### ***La radio recupera su función de caja de música***

Dentro del afán anestésico y de entretenimiento que tuvo la radio en este periodo una de las beneficiadas fue la radio musical.

La escasez de fondos para contratar orquestas hizo que la radio musical basada en discos fuera la tónica dominante de este periodo, un periodo de férrea promoción nacionalista que hacía que únicamente música clásica o música tradicional española fuera escuchada por una audiencia que atravesaba una crisis brutal, y para la que una de las pocas vías de escape eran las emisiones musicales radiofónicas.

#### **4.2.2. La radio durante la etapa contemplativa (1943-1945) y la creación de la nueva RNE**

Con Serrano Suñer fuera de sus funciones de control de la radio, se atravesó una etapa de incertidumbre ante lo que podía ser una derrota clara de la Alemania nazi durante la II Guerra Mundial.

En este periodo de atenuación de las proclamas nazis y fascistas se trata de relanzar Radio Nacional de España que se encontraba en una situación tremendamente precaria. En 1942, la creación de la Red Española de Radiodifusión (REDERA) de la mano de la Delegación Nacional de Propaganda, pretende unir en una sola gran emisora a las estaciones locales de muy poca potencia, a las comarcales, y a las de la Falange (Media radio, s.f.).

Gracias a los fondos de los que disponía, el germen de la nueva Radio Nacional de España tiene lugar con la puesta en marcha de una gran antena en Madrid con cobertura nacional, para la realización de emisiones patrióticas alejadas de las antiguas emisiones filo-nazis.

El encargado de crear una plantilla de profesionales en la relanzada Radio Nacional fue José Rodolfo Boeta, quien tuvo la difícil tarea de reconvertir a los “locutores soldado” de la etapa anterior, en locutores de entretenimiento.

Para rivalizar con la estrella del entretenimiento de Radio Madrid (la SER) Bobby Deglané, le dio al locutor Carlos Alcaraz Quintanilla dos de los programas más destacados de la nueva Radio Nacional: el programa de deportes *Marcador*, y más tarde *Fiesta en el aire*, un *magazine* de entretenimiento que inició sus emisiones en 1946.

En esta nueva Radio Nacional, fue donde se impulsó la carrera de Matías Prats Cañete, retransmitiendo partidos de fútbol y corridas de toros desde Málaga, y a partir de 1945 en Madrid convirtiéndose en 1947 en jefe del Departamento de Realización de Emisoras de esta nueva Radio Nacional de España, y responsable de la redacción y locución de los Noticiarios y Documentales Cinematográficos NO-DO (*El País*, 2004).

La otra gran estrella de Radio Nacional a raíz de su refundación de la mano de REDERA fue Juan Martín Navas, narrador deportivo todoterreno que pasó a la historia por cantar el gol de Marcelino frente a la selección de Rusia durante la segunda Copa de

Europa de Selecciones en 1964, que trascendió más allá de lo deportivo en una victoria de España contra Rusia.

Durante estos años de mediados de los cuarenta, ante la crisis económica y la necesidad de crear a marchas forzadas en las grandes emisoras una radio de entretenimiento de calidad, alejada de los antiguos pregones, y no habiendo salido aún una nueva hornada de jóvenes profesionales que hubieran estudiado locución radiofónica y dicción, se optó por contar con muchas voces que poseían un talento comunicativo natural y un timbre de voz agradable, aunque no tuvieran estudios radiofónicos.

El ejemplo más claro se haya en la figura de José María Hernández Franch, que comenzó como mozo de almacén en Unión Radio durante el periodo republicano, y terminó siendo una de las grandes estrellas de la SER en la década de los años cuarenta y durante los siguientes veinte años.

Las emisiones de obras teatrales y dramaturgia radiofónica fueron también una constante a mediados de los años cuarenta con una sana rivalidad entre las grandes emisoras en este periodo de la mano de Claudio de la Torre, como director del cuadro escénico de Radio Nacional entre 1945 y 1946, y Antonio Calderón, uno de los precursores de la radio moderna y creador del Cuadro de Actores de la Cadena SER (Afuera, 2006).

Hasta la llegada de la televisión en los años cincuenta, las verdaderas estrellas mediáticas fueron los actores de teatro radiofónico, cuyas voces eran reconocidas siempre asociadas a los papeles estereotipo o clichés de las obras de este periodo.

En cuanto a los informativos se refiere, en la nueva Radio Nacional se mantuvo al binomio formado por José Luis Echarri y Francisco Ruiz de Elvira Hidalgo, que pese a haber sido los redactores de los informativos durante los primeros tres años posteriores a la Guerra Civil de corte claramente pro fascista y pro nazi, llevaron a cabo la transición de suavizar la línea editorial en la segunda mitad de los años cuarenta. Pero no acabó ahí su labor como modificadores de la línea editorial de Radio Nacional, puesto que a su vez durante los años del desarrollismo tuvieron que adaptarse a la nueva etapa más aperturista, e incluso fueron también los responsables de la “transición radiofónica” tras la muerte de Franco en 1975 y la llegada de la monarquía parlamentaria.

### 4.2.3. La radio durante la segunda mitad de los años cuarenta

Así como Radio Nacional había sido reconstruida de la mano de REDERA, su competencia directa, la Cadena SER, se cimentó sobre la infraestructura de Unión Radio queriendo ser el referente de la radio de entretenimiento a través de concursos, sorteos, emisiones deportivas, y por supuesto musicales.

Esta rivalidad fue beneficiosa para ir mejorando paulatinamente la calidad de las emisiones radiofónicas. Por ejemplo, el *Tablero Deportivo* de Radio Nacional rivalizaba con el *Carrusel* de la Cadena SER y con el *Domingo Deportivo Español* de La Voz de Madrid, emisora de la Red de Emisoras del Movimiento que durante los años sesenta fue referencia de la radio musical.

Esta rivalidad entre emisoras y la necesidad de distinguir a los locutores de cada emisora de la competencia, dio lugar a algunas de las primeras grandes estrellas radiofónicas del franquismo de la década de los cuarenta:

#### ***Julia Calleja***

Nacida en Madrid en 1915 y conocida como Julita Calleja, era la voz femenina por excelencia de Radio Madrid (SER), y venía ya en este periodo con la vitola de haber sido una de las voces más célebres del diario hablado “La Palabra” de Unión Radio, en el último periodo de la República.

Una auténtica locutora todoterreno que a partir de 1948 y desde los micrófonos de Radio Madrid de la Cadena SER, realizaba la presentación de magazines dirigidos a mujeres, noticiarios informativos bajo la supervisión del régimen en los que incluía alguna novedad musical en microsuro, y también cuñas publicitarias.

A partir de 1948 se convertiría en la “voz femenina” de Radio Madrid como locutora de continuidad. Conduce uno de los programas “fémica” en los que era al mismo tiempo la guionista: “Hablando de nuestras cosas” (1948), que se emitía los martes de 16 a 17 horas. Igualmente,

presentaba pequeños concursos (Ráfagas), anuncios publicitarios y los primeros informativos de carácter local que permitía la Administración durante la Dictadura (Pérez, 2009).

Julia Calleja, destacaba también por ser ella misma la guionista de sus propios programas e incluso dentro de la propia competencia, como era Radio Nacional, se la consideraba una de las voces más destacadas de la radio española, llegando a ser fichada a principios de la década de los cincuenta por dicha emisora, para ser la presentadora estrella de uno de sus programas de variedades.

Probablemente la primera gran voz femenina de la radio española, que comenzó su andadura en Unión Radio con apenas dieciocho años, pero cuya verdadera fama se forjó en esta segunda mitad de los años cuarenta.

### ***Bobby Deglané***

El locutor de origen chileno Roberto Deglané (1905-1983) llegó a España en 1934 para trabajar en Radio Barcelona retransmitiendo eventos deportivos como boxeo, la lucha libre o el *catch*<sup>54</sup>.

Trabajador contratado de una empresa americana que quería importar la lucha libre en España, ocupaba los espacios radiofónicos que compraba la empresa en pos de promocionar esta modalidad deportiva.

Sus labores eran ciertamente variadas puesto que lo mismo ejercía de locutor publicitario para la promoción de estos eventos, como hacía de presentador de los mismos animando al público asistente, y también por supuesto de locutor radiofónico, el medio que le hizo más célebre en especial tras la Guerra Civil.

Al iniciarse la guerra, Bobby Deglané ya era conocido por gran parte de los oyentes de Madrid y Barcelona, en especial por su característica forma de hacer radio “a la americana”, con una entonación y un ritmo que resultaban ciertamente novedosos para el público español.

---

<sup>54</sup> Modalidad de lucha libre conocida también como *catch-as-can* o “agarra como puedas”.

Durante la guerra se mantuvo del lado del bando rebelde sublevado, llegando a trabajar como cronista de guerra en un semanario falangista.

En los meses anteriores a la guerra civil, Bobby Deglané había tenido una estrecha colaboración con la Falange, muchos de cuyos miembros actuaban, por entonces, como agentes provocadores, haciéndose pasar por anarquistas. Y ya estallada la guerra se enroló en el servicio de Prensa y Propaganda y fue enviado a los frentes del Sur, que dirigía el general Queipo de Llano, con una misión concreta: levantar la moral de las tropas franquistas, en emisiones especiales de radio. (Fuertes, 1983)

Al terminar la guerra y ya en los años cuarenta, Manuel Aznar, padre del expresidente del gobierno español José María Aznar, y a la sazón jefe de programación de la Cadena SER, se percató de que Bobby Deglané podía ser el hombre perfecto para relanzar la faceta comercial de la nueva emisora.

*Fin de semana* fue su primer programa de gran éxito, emitido desde 1942 como un *magazine* de variedades y concursos, que pretendía ser un reclamo para que las grandes empresas pusieran en él su patrocinio.

A finales de la década, en concreto en 1949, fue cuando la Cadena SER comenzó a emitir a nivel nacional los programas realizados desde Radio Madrid, y uno de ellos fue el gran éxito de Bobby Deglané, *Cabalgata fin de semana*, un programa que contenía ciertos espacios musicales que fueron el germen e inspiración de algunos de los programas musicales de comienzos de los años sesenta.

Fue sin duda el locutor más célebre durante la primera etapa del franquismo y tuvo entre sus méritos el haber sido uno de los creadores del diario *Marca* (1938) y de uno de los programas deportivos más míticos de la radio española, *Carrusel Deportivo*. No obstante, vivió el momento álgido de su carrera a finales de la década de los cuarenta y a lo largo de los cincuenta con *Cabalgata fin de semana*.

#### 4.2.4. El surgimiento de la radio comercial

Si datamos en 1951 el fin de la etapa más férrea de autarquía en España, podemos decir que los años inmediatamente precedentes fueron los del surgimiento de la radio comercial de la mano de la Cadena SER.

Con la estrella Bobby Deglané en su faceta deportiva y de *magazine*, y Antonio Calderón al frente del primer cuadro escénico de Radio Madrid y sus emisiones teatrales, la SER pudo iniciar una etapa comercial en una España que empezaba a salir de las cartillas de racionamiento y de la más absoluta miseria.

Pese a esto, no hay que olvidar que la radio de los años cuarenta a partir del fin de la II Guerra Mundial, tuvo una orientación ciertamente religiosa, especialmente debida a que el gobierno franquista decidió dejar de lado el fascismo falangista y posicionarse más cerca de la iglesia católica.

El primero, y más célebre, encargado de hacer las veces de párroco y locutor de radio simultáneamente fue el padre Venancio Marcos, eclesiástico de la extrema derecha como él mismo se definía (*El País*, 1978), pero con una gran habilidad comunicativa que le valió para estar al frente de los micrófonos de Radio Madrid de la SER desde 1948 hasta 1952, cuando es contratado por Radio Nacional para emitir sus célebres charlas en horario de máxima audiencia.

Con todo ello, la Cadena SER pudo crear, a finales de los años cuarenta y comienzos de los cincuenta, una estructura de radio comercial basada en los ingresos publicitarios.

Los anuncios por palabras comenzaron a verse como un formato en declive y que estaba produciendo una notable saturación publicitaria, con lo que se empezó a explotar y a potenciar el formato de patrocinio de programas o secciones.

De esta forma, a comienzos de los años cincuenta, casi cada programa radiofónico y cada sección de dichos programas estaban patrocinados por alguna compañía o producto, generalmente españoles puesto que aún no estaba muy bien visto anunciar productos extranjeros. Lógicamente, además, el anunciante quería que su producto estuviese asociado bien al nombre del programa, o bien a una de las estrellas radiofónicas del momento como Bobby Deglané o Joaquín Soler Serrano.



El nombre del anunciante y del producto fijan la denominación del programa: hablamos genéricamente del concurso de Avecrem, el concurso de Industrias Marca, la radionovela de Cola-Cao [...] también denominamos directamente el programa con la marca: “Consultorio para la Mujer Elena Francis”, “El Expreso Duward”, “Juvenil Cortefiel”, “Baraja musical La Lechera”, “Carrousel Deportivo Terry”. (Balsebre, 2002, p. 118)

Una de las grandes beneficiadas de este sistema de patrocinio de la “nueva” radio comercial encabezado por la SER y llevada a cabo también por Radio Nacional fue la radio musical del momento.

Todavía no se puede hablar de una radio musical como tal, pero sí existían programas de “discos dedicados”, en especial asociados con el santoral del día, que aportaban a la radio grandes beneficios.

El sistema era bastante sencillo e intercalaba dedicatorias de canciones por parte de los oyentes, con menciones de la marca o empresa patrocinadora. Es decir, que el oyente tenía sensación de que era la propia marca la que estaba ofreciendo la escucha de ese disco. Uno de los más célebres programas de este tipo fue el que realizaba la locutora Victoria Zorzano, desde Radio Andorra.

Como se ha mencionado anteriormente, la radio musical durante la década de los cuarenta dejó de lado la música orquestal en favor del microsurco, debido a la precaria situación económica por la que atravesaba, incapaz de hacer frente a los gastos que conllevaba la contratación de una orquesta. No obstante, gracias al sistema de patrocinios y los fuertes ingresos que proporcionaba, la Cadena SER en su emisora Radio Barcelona, pudo contar en esta década con la orquesta del prestigioso Rafael Medina, en el espacio titulado *El disco del radioyente*. En este formato, las peticiones del oyente eran tocadas en directo por la orquesta, dotando a la emisión de una mayor espectacularidad.

La transformación de la Cadena SER en una radio comercial no pudo haberse llevado a cabo sin la creación de su propia agencia de publicidad, la agencia CID, que impuso una estructura radiofónica que más tarde sería copiada tanto por el resto de emisoras comerciales, como por Radio Nacional.

En primer lugar, quiso ampliar la duración de los programas. La agencia de publicidad entendía que los cortísimos programas de media hora habituales en los años cuarenta, debían ser sustituidos por programas más largos que hicieran que se creara un mayor vínculo entre locutor y oyente, traducido en una mayor credibilidad, y por tanto más facilidad a la hora de vender o patrocinar un producto. Gracias a esto nacieron en España los *magazines* radiofónicos que incluían música, concursos, entrevistas, sorteos, teatro...

Las emisiones femeninas como *Radio Fémina* o el *Consultorio de Mercedes Fortuny* fueron las primeras en adoptar esta estructura de *magazine*, a las que siguieron programas como *Café de tarde* en Radio España de Barcelona con Joaquín Soler Serrano.

El siguiente objetivo de la agencia CID fue que no hubiera ni un solo programa sin patrocinio, es decir, que en el momento que se diera a luz un proyecto radiofónico este tuviera ya detrás un anunciante patrocinador.

Por último, la agencia veía como un punto clave el generar cierta ilusión en la audiencia, ya fuera a través de concursos, sorteos, o bien contando con estrellas del cine o de la música en los programas.

Uno de estos concursos que podría asociarse a la radio musical fue *La melodía misteriosa*, que comenzó siendo una sección del célebre *Cabalgata fin de semana* de Bobby Deglané. El espacio consistía en poner a prueba a la audiencia para que adivinase una canción interpretada por la orquesta del maestro Tejada desde Radio Madrid. La orquesta tocaba la canción de forma distorsionada o acelerando el ritmo para dificultar el reconocimiento de la misma, y los oyentes llamaban para intentar adivinar de qué melodía se trataba. *La melodía misteriosa* nunca podría haberse llevado a cabo si no fuera por la aportación económica de su patrocinador, coñac Fundador.

Siguiendo las indicaciones de la agencia de publicidad CID, dio comienzo en los primeros años cincuenta la era de la radio comercial, del entretenimiento y de la competición entre emisoras por la audiencia que podría repercutir en mayores beneficios económicos. El sistema de patrocinios, y la realización de programas más amenos y entretenidos fue la salvación de un medio de comunicación que venía, al igual que el resto del país de unos tiempos oscuros.

La nueva estructuración de la radio comercial, trajo consigo no solo que las radios pudieran ser autosuficientes económicamente, sino también unos tan destacados ingresos que pudieron permitir durante los años cincuenta, pagar sueldos millonarios a sus estrellas. Unas estrellas radiofónicas que tuvieron en Bobby Deglané, a su cara más visible durante los años cincuenta, ya que hasta septiembre de 1958 dirigió y presentó *Cabalgata fin de semana*, hasta que fue sustituido por José Luis Pecker, el que fuera premio Ondas al mejor locutor de radio en 1955 y en ese año 1958 (Diario de Sevilla, 2007).

Uno de los cambios más importantes que atravesó la radio de la posguerra fue la implantación de las cintas magnetofónicas en las emisoras a finales de los años cuarenta, sustituyendo a la grabación en microsurco y a la del llamado magnetófono “de hilo”.

Mediante la grabación en cinta, los locutores comenzaron a poder escucharse a ellos mismos, ya que hasta ese momento no eran conscientes de cómo sonaba verdaderamente su voz a través de las ondas. Esto trajo consigo una mejora de la calidad de la locución, ya que ellos mismos podían tener una opinión sobre sus propias manías a la hora de locutar.

### ***La radio de los años cincuenta***

La España de los años cincuenta constituye un periodo de transición, entre el hambre y las penurias de la década de los cuarenta, y el notable aperturismo dentro de la dictadura franquista que se pudo observar durante los años sesenta. Es el periodo de transición entre la España de la miseria, el racionamiento y el analfabetismo a la España del turismo, de los Seat 600, y de los electrodomésticos en las casas.

No conviene olvidar que hasta 1956 España no recuperó el nivel de renta per cápita que tuvo durante la República, prácticamente veinte años atrás, y que con tímidos pasos se fue saliendo de la autarquía hasta dar algunos pasos de gigante hacia el aperturismo como el ingreso en la ONU en 1955.

Este periodo, que coincide con la etapa de Gabriel Arias-Salgado al frente del Ministerio de Información y Turismo (1951-1962), es una etapa contradictoria entre lo que venía siendo la modernización de las emisoras de radio, con el férreo control católico

integrista al que estaban sometidos los medios de comunicación por parte de Arias-Salgado.

Por un lado, desde los medios de comunicación se deja claro que solo hay una ideología posible en España, la de los victoriosos triunfadores de la guerra civil. Por otro lado, la Cadena SER, llevaba a cabo un proceso de comercialización moderna al más puro estilo americano, llegando a contratar a locutores americanos de prestigio como Pepe Iglesias “El Zorro” o el sensacional locutor musical Raúl Matas, al que más adelante nos referiremos.

Las grandes revistas radiofónicas como la revista *Ondas* de la Cadena SER, o *El correo de la radio* de Radio España de Barcelona, mantenían contento al ministerio de Arias-Salgado con sus editoriales de exaltación falangista y ultra-católica, para evitar embarazosas sanciones administrativas. Unos discursos que no volverían a verse jamás finalizado este periodo y que son un claro ejemplo de esta etapa contradictoria de los cincuenta, que se debatía entre cierta modernización y avances tecnológicos, y un discurso arcaico de corte fascista.

Vanguardia cultural en muchos aspectos de una sociedad española eminentemente rural, analfabeta y subdesarrollada, la radio constituía todavía, dieciséis-diecisiete años después de finalizar la guerra civil, una institución franquista, cuyos dirigentes en la SER, y en el resto de emisoras, con un tono más propio de la etapa nazi-fascista de Serrano Suñer, nos recordaban la función propagandística del medio en la construcción de la Nueva España, en lealtad con el Caudillo y su programa político falangista nacional-catolicista. (Balsebre, 2002, p. 226)

Mientras que en los años sesenta ya se puede hablar de una explosión de la radio musical, la década de los cincuenta fue la década de los seriales radiofónicos.

Así como las radionovelas o el radioteatro tenían un comienzo y un final determinados en una única emisión, los seriales radiofónicos de la época podían prolongarse a lo largo de entre veinte y sesenta capítulos.

Cada capítulo narraba una historia que tenía en común a los mismos personajes, y que utilizaba ciertas argucias argumentales para mantener al oyente enganchado al serial y pendiente del capítulo siguiente.

Al más puro estilo de las novelas por entregas del siglo XIX, la acción dramática se dejaba para el final del episodio que era, en ocasiones, abruptamente finalizado para mantener la expectación de los seguidores.

Pese a que en el imaginario colectivo de hoy se asocien los seriales radiofónicos con un concepto anticuado, de radio pasada de moda, si los contextualizamos en la España de los años cincuenta, supusieron para las emisoras un tremendo giro hacia la modernización, y hacia la estructuración de lo que hoy entendemos como radio moderna.

En la actualidad, la mayoría de programas radiofónicos tienen una periodicidad diaria, un concepto no tan extendido hasta la llegada de los seriales. La tensión narrativa era tan elevada, que los seriales tenían que emitirse a diario para transmitir al oyente su dosis necesaria de emociones.

Por otro lado, el concepto de fidelizar a la audiencia, algo que a día de hoy nos parece un pilar básico en los medios para obtener beneficios a través de la publicidad, no fue un hecho real hasta la proliferación de los seriales de los años cincuenta, entre los cuales cada sector del público tenía sus preferidos y los seguía de principio a fin.

El aumento de los ingresos publicitarios, trajo consigo una modernización de los medios de producción, y una profesionalización de las compañías dramáticas dedicadas a la realización de los seriales.

Siguiendo con la contradicción propia de esta década, a la vez que el éxito de los seriales modernizaba las emisoras y sus medios de producción, la temática de los mismos bajo la atenta mirada del Ministerio de Información, sí que podía considerarse retrógrada, incluso para los propios años cincuenta en los que ciertas revoluciones sociales estaban empezando a surgir en algunos países occidentales. Las situaciones y personajes que aparecían en los seriales, eran de un convencionalismo conservador en el que nada podía salirse de los dictados de la falange “opusdeísta”.

Así como Antonio Calderón fue el líder de las emisiones teatrales de los años cuarenta, en los cincuenta fue destronado por Guillermo Sautier Casaseca y su taller de seriales, que para los micrófonos de la Cadena SER realizaron los más celebres de la época.

Uno de los mejores ejemplos de lo que fueron estos seriales fue el celeberrimo *Matilde, Perico y Periquín*, que consagraría al dúo de actores Matilde Conesa y Pedro

Pablo Ayuso. Como en tantas otras ocasiones, esta serie surgió primero de un patrocinador: Nutrexpa S.A., que no era otro sino Cola-Cao (Molina, s.f.).

La serie narraba las travesuras del pequeño Periquín, interpretado por Matilde Villarino (voz muy reconocible interpretando a niños en el doblaje español), en el contexto de una familia de clase media española, junto a sus padres encarnados en los actores Matilde Conesa y Pedro Pablo Ayuso.

Este serial era un fiel reflejo de la sociedad española de la época, que creció a la vez que lo hacía la clase media en nuestro país, ya que se mantuvo dieciséis años en antena, desde 1955 hasta el fallecimiento de Pedro Pablo Ayuso en 1971.

En ella se observaban tintes de la realidad de la época, como que la familia siempre andaba preocupada por no aparentar un humilde nivel de vida, pero también los clichés más retrógrados y machistas de la época presentando a la mujer como un verdadero incordio para su marido.

Lo cierto, es que la pareja de actores formada por Matilde Conesa y Pedro Pablo Ayuso, fue la más célebre de las radionovelas de la época, interpretando todo tipo de historias, desde las más costumbristas, a las más aventureras y románticas como *Lo que no muere*, la producción de Guillermo Sautier Casaseca de 1953 que mantuvo en vilo a todo el país.

"Se cerraban los comercios para oír la novela. Madrid quedaba paralizado", cuenta Matilde Conesa. "Aquella novela [*Lo que no muere*] se adaptó al teatro y recorrimos toda España llenando siempre los aforos. Yo he visto como a Perico Ayuso, que en paz descansa, le arrancaban los botones de la chaqueta. La gente nos tenía adoración". (Cañas, 1983)

A mediados de los años sesenta, los seriales comenzarían a ser devorados por sí mismos, ya que a finales de los años cincuenta, las emisoras dieron otro gran paso a la modernización, comenzando a realizar matinales que terminaron de llenar la parrilla radiofónica. Al igual que en la actualidad, se emitía prácticamente ininterrumpidamente. La necesidad de rellenar el espacio radiofónico, hizo que hubiera cada vez más seriales y cada vez con menos calidad. Todo esto, unido al giro en la programación radiofónica

derivado de la entrada en el Ministerio de Información y turismo de Manuel Fraga en 1962, provocó el fin de la edad dorada de los seriales radiofónicos.

Siguiendo con la modernización de la radio española durante los años cincuenta, algo que hoy en día nos parece un binomio inseparable como es el fútbol y la radio, no comenzó su apogeo hasta esta década.

La consecución de las primeras Copas de Europa del Real Madrid, los enfrentamientos entre Kubala y Di Stéfano, y otros hitos del balompié español de los años cincuenta fueron narrados y seguidos por la radio. El programa de referencia a partir de 1952 fue *Carrusel Deportivo* de la Cadena SER, ideado por Bobby Deglané (Relaño, 2017), que creó un estilo frenético muy americano de transmitir información deportiva.

### ***Los inicios de la radio musical española moderna***

Las relaciones internacionales entre España y Estados Unidos a lo largo de la década de los años cincuenta, tuvieron su origen en los acuerdos económicos y militares del 26 de septiembre de 1953.

Con estos acuerdos, se fue produciendo un leve y paulatino intercambio cultural, ya que, pese a la autarquía cultural española, la expansión del imperio cultural americano era imposible de frenar. El propio Bobby Deglané, entrevistó a la actriz Ava Gardner en su programa *Cabalgata fin de semana* en mayo de 1953, y junto al gusto por el cine americano, que ya era una realidad en la España de los cincuenta, poco a poco y casi sin querer, la música americana empezó a penetrar en nuestras fronteras.

Fue casi de manera forzosa, cuando a finales de los años cincuenta, las bases americanas en Zaragoza, Morón-Sevilla y Torrejón de Ardoz, empezaron a emitir en FM el *rock & roll* que tan de moda estaba en Estados Unidos.

Realmente, estas emisiones apenas tuvieron impacto entre la población española que carecía de aparatos receptores de FM, pero sí comenzaron a llegar a los oídos de los locutores de Radio Madrid, que los *disc-jockeys* americanos tenían la singularidad de

poner ellos mismos las canciones y manejar la mesa de sonido mientras realizaban la locución, lo que en radio se conoce como “autocontrol”.

Los locutores son *disc-jockeys*, los primeros *disc-jockeys* en España (Chuck Maxwell, Dick Long, Dave Pearson, John Cotton y Dick Sutton), y realizaban la emisión mediante el sistema de *autocontrol*, asumiendo los propios *disc-jockeys* las funciones de técnico operador de la mesa de mezclas y montador musical, una integración de figuras profesionales que la radio española no implantaría realmente hasta la década de los años 70. (Balsebre, 2002, p. 331)

Estas emisoras, eran eminentemente musicales, ya que, a excepción de algunos programas humorísticos o concursos, transmitían música casi las 24 horas del día.

Los profesionales de la radio española se acercaron a estas emisoras de las bases americanas y comenzaron a descubrir los entresijos de un tipo de radio musical inexistente en nuestro país. Por un lado, la cara de ser una radio comercial y dinámica, y por otro la cruz de las corruptelas entre los locutores y las casas discográficas cuando querían lanzar una canción al mercado.

Los locutores de radio musical moderna de la época, no solamente te dicen qué canción es la mejor, sino qué disco debes comprar inmediatamente y no puede faltar en tu estantería.

Se abre pues, un nuevo abanico publicitario, y si bien los seriales de los años cincuenta no pudieron existir sin sus patrocinadores, Gallina Blanca, Cola-Cao, Nestlé... los nuevos programas radiofónicos musicales de los sesenta tendrían en las casas discográficas sus pilares fundamentales.

Como veremos más adelante, el locutor Pepe Palau fue de los primeros interesados en este nuevo concepto de radio musical, llegando a realizar un reportaje para la revista Ondas en diciembre de 1959 sobre la emisora de Torrejón de Ardoz (Balsebre, 2002). Y junto a él, Raúl Matas, la primera estrella radiofónica en transmitir *rock* y *pop* en nuestro país al más puro estilo americano.

A finales de 1958 y comienzos de 1959, Raúl Matas comienza su andadura en *Discomanía* en Cadena SER, programa que, con el beneplácito de las casas discográficas americanas, fue el encargado de dar a conocer en nuestro país la música anglosajona, e ir



sustituyendo poco a poco el folclore español de bandurria y pandereta por la guitarra eléctrica, la batería y el contrabajo.

La primera figura musical americana que se hizo verdaderamente célebre en nuestro país, gracias sobre todo a las listas de éxitos del programa *Discomanía* de Raúl Matas, fue Paul Anka. Además de su calidad musical, hubo también un acuerdo entre RCA, la casa de discos poseedora de los derechos de Warner Bros. en España, y la Cadena SER, para que fuera el joven cantante americano el encargado de romper las listas con su canción *Diana*.

Es evidente que la significación del “¡Discomanía!” de Raúl Matas en la historia de la radio española está en relación con los cambios que experimenta la industria discográfica en el periodo de 1959-1962, en su función de promotor de las estrellas musicales norteamericanas en España, alentando la comercialización de la música anglosajona cuyos circuitos de distribución todavía eran muy precarios. (Balsebre, 2002, p. 351)

Así como Raúl Matas fue el pionero locutor musical comercial de música anglosajona, mantuvo un bonito duelo con otro locutor, Ángel Álvarez, que carecía del estilo moderno y americano de Raúl Matas, pero al que su trabajo como piloto de vuelos entre España y Estados Unidos, le hacía venir con la maleta cargada de discos para sus programas *Caravana musical* y *Vuelo 605*. Unos discos que ni las propias casas discográficas en España podían facilitar a Raúl Matas.

Las emisoras de las bases americanas, la contribución de las compañías de las discográficas, y como tercer eje, el auge de los festivales musicales de la canción en nuestro país a finales de los años cincuenta, fueron los pilares en los que se sustentó este nuevo tipo de radio musical que como veremos, se desarrolló posteriormente en los años sesenta.

## 5. LOS ANTECEDENTES: LA MÚSICA



## 5.1. La música popular en España

Hemos visto como la radio en España pasó de caja de música a instrumento de propaganda durante la Guerra Civil, para volver posteriormente a convertirse en un objeto musical y de entretenimiento durante la posguerra.

No podemos obviar que la música que se emitía en las emisoras españolas durante la década de los años cuarenta y cincuenta estaba muy alejada de lo que se radiaba en las cadenas norteamericanas o francesas con el auge del *jazz* en los años cuarenta, y posteriormente del *rock & roll* a mediados de los cincuenta.

Estas dos décadas en España fueron los años dorados de la copla, cuyo origen coincide en el tiempo con el de los inicios de la radio en nuestro país, puesto que se puede datar el origen de la radiodifusión española con el decreto del 27 de febrero de 1923. Y fue, precisamente en la década de los veinte, cuando empezó a crearse el nuevo fenómeno musical puramente español que reinaría durante las siguientes tres décadas.

Al igual que ha ocurrido en el siglo XXI, el comienzo del siglo XX fue de poca revolución musical, y se desarrollaron los mismos estilos que en el siglo anterior. Esto ocurrió en cuanto a la música española se refiere y a los antecedentes de la copla con la tonadilla y el cuplé, dos géneros musicales que podríamos catalogar de géneros “pre-radio”, pero sin los cuales no podría haber surgido la copla que durante tanto tiempo se escuchó por la radio en España.

La tonadilla es un tipo de canción tradicional española que bebía de las jácaras del Siglo de Oro Español, y que se desarrolló durante los siglos XVIII y XIX en lo que el musicólogo José Subirá convino en bautizar como “tonadilla escénica” (Varela, s.f.) en su célebre estudio histórico *La tonadilla escénica* de 1930. Al igual que la zarzuela, era representada sobre un escenario y, aunque pudieran llegar a ser radiada, no era un género musical puramente concebido para ser únicamente escuchado, sino también para ser contemplado.

Posteriormente, el antecesor más directo de la copla durante la etapa pre-radio, esto es, a finales del siglo XIX y durante el primer cuarto del siglo XX, fue el cuplé, que sí pervivió durante los primeros años de radiodifusión española.

Con el cuplé se pasó del subgénero de la zarzuela denominado como género chico, al que se convino en bautizar como “género ínfimo”, aún más ligero y popular que la tonadilla y la zarzuela, en ocasiones con temáticas muy subidas de tono, y que supusieron un auténtico espectáculo musical masivo en las primeras décadas del siglo XX en España (Cuplé, el género ínfimo, sf). El género chico y el ínfimo convivieron durante el comienzo del siglo XX, y es cierto que en ocasiones las líneas diferenciales de ambos estilos eran tan finas que podían llegar a confundirse (Vázquez Montalbán, 2017).

El cuplé y la zarzuela inundaban las salas de representación, pero no tuvieron una presencia masiva durante los años veinte -en la primera década de radiodifusión española- puesto que durante este periodo la audiencia radiofónica se limitaba al público de las grandes ciudades con un nivel socioeconómico elevado que les permitía el poder adquirir los primeros costosos aparatos de radio. Esto conllevó que los primeros diseños de programación radiofónica incluyeran una gran cantidad de música culta como podía ser la ópera y la música clásica en detrimento de los estilos populares.

Otra explicación de por qué esta música no se radiaba en demasía, era que tanto el género chico como el ínfimo eran pensados para ser representados en un escenario, para así poder ver de primera mano a las grandes y exuberantes cupletistas como La Bella Dorita (María Yáñez García, 1901-2001) cuya carrera musical comenzó en 1923 (Muere la “Bella Dorita”, 2001) actuando en casi todas las salas y teatros de Barcelona; o a La Goya (Aurora Mañanós Jauffret, 1891-1950), una de las más grandes cupletistas españolas que llegó a ser imagen de marca del vino manzanilla que aún a día de hoy lleva su nombre, *La Goya* (Álvarez, 2014).

Lógicamente las picarescas y flamantes actuaciones asociadas a este tipo de música habrían perdido el mayor aliciente de estos géneros al ser radiadas.

Tenemos pues durante los años veinte una música popular española ciertamente apartada del medio radiofónico, y unos espectáculos de música tradicional española a muy bajo precio para las clases populares.

Un buen ejemplo de los estilos musicales que podían hallarse en la radio de los años veinte se encuentran en la programación de la emisora barcelonesa Radio Catalana, cuyo director artístico Luis Sánchez en la revista *Radio Catalana*, del 20 de junio de 1925, documentada por José Manuel Salillas (Radio Catalana. Al Cumplirse cincuenta años de su desaparición, 1980), exponía su intención de emitir “alternando los solistas con las

obras de conjunto, la música clásica con la frivolidad de un vals, o la alegre algarabía de un fox americano”. Por otro lado, remarcaba que “abrirían los radio conciertos con quince minutos de música frívola y terminarían cada noche con media hora de jazz-band” (Balsebre, 2001).

La música clásica alternada con las óperas o el *jazz* nos da una visión del nivel cultural del público al que se dirigían las emisiones radiofónicas musicales de los años veinte, sin una emisión continuada de música popular española.

No obstante, durante esta década, se fue fraguando al margen del medio radiofónico lo que sería uno de los géneros cénit de la música popular española, la copla.

### 5.1.1. Los intérpretes

Hasta bien entrados los años treinta y llegando la Guerra Civil Española el cuplé seguía escuchándose como uno de los géneros predilectos del pueblo español. No obstante, esta música pícaro y desenfadada fue adquiriendo con el paso de los años veinte y comienzos de los treinta unos nuevos tintes más románticos y más andaluces.

La españolidad entendida en su vertiente más andaluza fue impregnando la música popular, y los cuplés se fueron transformando en un nuevo género que entonces era denominado “aires regionales” y que iban fraguando lo que es la copla tal y como la conocemos, como el sonido más puramente español.

Ser cupletista cada vez estaba peor visto en detrimento de los nuevos aires regionales, en especial durante la Segunda República, cuando el precio de las entradas de los teatros se volvió más popular aún, y pasó de cuatro a una peseta (Montero, 2017), y la calidad de los espectáculos de cuplé descendió y se volvieron en algunos casos ciertamente chabacanos.

Artistas como Pastora Imperio (Pastora Rojas Monje, 1889-1979) nunca pudieron ser consideradas como cupletistas, y sí como representantes de estos aires regionales de estilo andaluz y flamenco, cuyo arte fue ensalzado por intelectuales de la época como Ramón Díaz Mirete o los hermanos Álvarez Quintero (Pastora Imperio, s.f.).

La copla fue poco a poco comprimiendo las historias que antaño narraban las comedias, los cuplés, las zarzuelas o las tonadillas en una representación escénica larga, hasta reducirlas a la duración de tres minutos, es decir, a lo que dura una canción. En ese tiempo de tres minutos, el cantante o la cantante de copla y su letrista debían contarnos una historia con un principio y un final, algo que pudiera ser grabado en un disco para ser reproducido y escuchado sin tener que ir obligatoriamente acompañado de una representación escénica.

Durante estas dos décadas de conformación de la copla, se produjo un periodo de cierta exaltación nacionalista en lo musical, una búsqueda de crear un sonido puramente español que hablara de nuestro folclore. Para ello fue necesaria la unión del poeta Federico García Lorca, con la bailaora Encarnación López Júlvez “La Argentinita”, unidos ambos por el que fuera amante de La Argentinita, el torero Ignacio Sánchez Mejías

(Montero, 2017). Con Lorca al piano y La Argentinita a la voz llegaron a grabar cinco discos de pizarra con el sello La Voz de su Amo titulados *Colección de canciones populares españolas*, que se convirtieron en un punto de inflexión en el gusto musical de los españoles hacia las canciones populares y el nacionalismo musical del que la copla se convertiría en adalid años más tarde.

Además de la copla, durante los años veinte y treinta dentro de la música popular, se escuchaban por supuesto pasodobles. El pasodoble como baile tiene como ancestro también a la tonadilla escénica del siglo XIX (Pasodoble, s.f.), donde se utilizaba en los intermedios de las representaciones escénicas, y musicalmente comienza como una suerte de marcha militar al ritmo del paso de las tropas de 120 pasos por minuto.

Definir el ritmo de la copla es ciertamente complicado, y este género musical es el resultado de la fusión de la tonadilla, el cuplé, en ocasiones algunos ritmos de pasodobles, y con notables tintes flamencos. Es por ello que dentro del mundo de la copla hay canciones que tienen tintes más flamencos, otros ritmos de pasodobles o pasacalles, con lo que, no siendo un género musical fácilmente definible e identificable, se puede afirmar que su estructura es parecida a la del romance, y sus temas normalmente relacionados con el amor, el desamor o la tragedia.

Lo que sí se puede corroborar es que, si la copla es conocida como “canción española”, está claro que contiene elementos de las músicas populares de España que llegaron a conformar un nuevo género musical puramente español, al que años después de su creación, la dictadura Franquista quiso convertir en símbolo de la identidad nacional, lo que fue muy criticado por algunos de sus representantes.

Sea como fuere durante los años treinta y los primeros años de dictadura autárquica, antes de la invasión musical anglosajona a comienzos de los años sesenta, los artistas de copla fueron los más celebres, reconocidos y escuchados por la radio, y entre todos ellos destacan algunos nombres.



## *Estrellita Castro*

La música popular española, en especial de los años treinta y cuarenta no se puede entender sin una de sus más grandes artistas, Estrella Castro Navarrete (Sevilla, 1912 – Madrid, 1983), Estrellita Castro.

Nuevamente el torero Ignacio Sánchez Mejías fue clave como descubridor de Estrellita Castro cuando esta aún era una niña y cantaba en festivales benéficos, mucho antes de llegar a ser una de las voces más reconocidas de la copla y el flamenco, aunque también se la llegó a conocer como “La Reina del Pasodoble”, debido a sus grandes interpretaciones dentro de este género.

Su inquietud musical y artística la llevó también a cantar otros ritmos muy de moda durante, sobre todo, los años cuarenta y cincuenta, como el bolero cubano, importado a España como música “hispanica”, que gozaba del beneplácito del régimen franquista.

Fue clave también en la transición del cuplé, de corte afrancesado, a la copla, puesto que añadió toques flamencos al cuplé realizando una labor de “españolización musical”. En su voz se oyeron éxitos como *Mi jaca*, *Suspiros de España* o *María de la O*.

Con su peculiar imagen, adornando su frente con un caracolillo que pasó a formar parte del imaginario colectivo español, y unas dotes escénicas superiores a las de otras artistas de su época debutó en el cine con *Rosario la cortijera* (1935) y su filmografía llegó a extenderse hasta más de cuarenta títulos (Fallece Estrellita Castro, 1983), llegando así a convertirse en la actriz más cotizada del panorama español de los años treinta junto a Imperio Argentina, y al igual que esta rodó varias películas en Alemania como *Suspiros de España*, *El barbero de Sevilla* y *Mariquilla Terremoto*.

Todavía en 1943 fue éxito de ventas en España su canción *La luna enamoró*, y gozó de gran popularidad durante toda la década de los cuarenta.

A finales de los años cincuenta y comienzos de los sesenta la música tradicional española comenzó a descender en popularidad, y esto lógicamente afectó a la carrera de Estrellita Castro que poco a poco fue cayendo en el olvido hasta su fallecimiento en

Madrid en 1983, con no pocas penurias económicas, en lo que fue en su momento la primera gran pérdida de la copla tradicional andaluza.

### ***Imperio Argentina***

Nacida como Magdalena Nile del Río en Buenos Aires en 1910 en el seno de una familia de inmigrantes españoles. Desde muy pequeña se interesó por el mundo artístico cuando acompañaba a su padre a los cafés o presencié las actuaciones de artistas como Pastora Imperio.

Fue el escritor dramaturgo Jacinto Benavente el que, conociendo a la artista en un viaje a Sudamérica, propuso a su padre que volviera a España y desarrollara su carrera artística con el nombre de Imperio Argentina, combinando los nombres de dos grandes artistas como Pastora Imperio y Antonia Mercé “La Argentina”.

En 1923 volvió a España y tras una serie de audiciones fallidas consiguió convertirse en sustituta ocasional de La Niña de los Peines en el teatro Romea de Madrid. Cuatro años más tarde protagonizaría su primera película *La hermana San Sulpicio* (Florián Rey, 1927) de la que luego se haría una versión sonora en 1935, puesto que fue en los años 30, cuando la figura musical de Imperio Argentina alcanzaría su máximo esplendor en gran parte gracias a sus actuaciones cinematográficas. En la película *Morena Clara* (Florián Rey, 1936), estrenada pocos meses antes del estallido de la Guerra Civil española, Imperio Argentina interpretaba dos canciones que pasarían a la historia de la copla y la música tradicional española *Échale guindas al pavo* y *La falsa monea*.

En 1937 su popularidad era tal, que el mismo Adolf Hitler la invitó a conocer Alemania, y por supuesto a conocerle a él como finalmente sucedió en 1938, puesto que la propia Imperio Argentina afirmó que Hitler quiso ser su amante (La estrella que deslumbró a Hitler, 2003). Allí en Alemania rodó su más célebre película *Carmen la de Triana* (Florián Rey, 1938) y lo que es más llamativo, una versión alemana de la misma película con actores alemanes fue rodada simultáneamente, en la que Imperio Argentina memorizaba los diálogos en alemán, y se estrenó bajo el título de *Andalusische Nächte*, o *Noches andaluzas*. En esta película se hicieron célebres otras dos canciones que, durante las dos primeras décadas del franquismo y la españolización de las emisiones musicales,

fueron escuchadas por la radio en innumerables ocasiones: *Los piconeros* y *Antonio Vargas Heredia*.

Al terminar la Guerra Civil, regresó a España y durante la década de los cuarenta siguió su carrera artística cinematográfica y musical llegando a rodar otra película, de nuevo con Florián Rey, a finales de la década en 1948, titulada *La Cigarra*.

A partir de ahí y durante la década de los años cincuenta comenzó una etapa en la que paulatinamente fue alejándose de los escenarios y decreciendo su popularidad. No obstante, iba a tener Imperio Argentina una curiosa vinculación con la radio a finales de esos años cincuenta, y es que fue la protagonista de la película *Ama Rosa* (León Klimovsky, 1960) inspirada en el celeberrimo serial radiofónico con el mismo nombre, *Ama Rosa*, que se emitía en Radio Madrid de la Cadena SER desde 1959, y que fue la auténtica sensación radiofónica del momento.

La música tradicional española, y en especial el desarrollo de la copla durante los años treinta y cuarenta, tuvo en Imperio Argentina a una de sus protagonistas principales que elevó el género a las más altas cotas.

### ***Concha Piquer***

Originaria de Valencia, nacida allí en 1906, Concepción Piquer López, conocida como Concha Piquer es probablemente junto a Estrellita Castro e Imperio Argentina la mayor representante de la copla española.

A la temprana edad de once años, Concha Piquer estaba ya actuando en el Teatro Sogueros de Valencia (Concha Piquer, s.f.), y a comienzos de los años veinte pasó su adolescencia en Estados Unidos, descubierta por el maestro Manuel Penella que se la quiso llevar para el estreno de su obra *El Gato Montés* en Nueva York en 1922.

Comenzó como cupletista, pero en Nueva York aprendió a hacer comedia musical a la altura Broadway, y en 1923 realizó experimentos tan modernos en ese momento como era un cortometraje con sonido (*From Far Seville*), dentro de las pruebas que el inventor estadounidense Lee De Forest realizaba con el cine sonoro.

Con casi veinte años, volvió a España en 1926 y aunque ella quería desarrollar más su faceta musical que la cinematográfica, lo cierto es que respondió a la llamada del séptimo arte comenzando su carrera con las películas de Benito Perojo: *El negro que tenía el alma blanca* (1927) y *La Bodega* (1927).

Durante los años treinta protagonizó otros éxitos cinematográficos como *Yo canto para ti* (Fernando Roldán, 1935), pero fue a comienzos de los cuarenta cuando vivió su mayor esplendor artístico, en especial musical. Según la clasificación nacional del disco, las canciones más exitosas en cuanto a recaudación y popularidad en los años 1940 y 1941 fueron de Concha Piquer: *A la lima y al limón* y *Tatuaje* (Ramos, s.f.).

También en 1944, fue la canción más escuchada del año *El Romance de la Lirio*, de la Piquer, lo que demuestra lo que supuso esta artista para la música tradicional española en los años de la posguerra que fue la etapa más gloriosa de la copla.

Puede parecer una coincidencia, pero su retiro tuvo lugar en 1958, coincidiendo casi simultáneamente con el fin de la autarquía musical española, y el comienzo de los nuevos sonidos modernos de *rock* y *pop* anglosajón que son nuestro objeto de estudio. En ese 1958 interpretó *Mañana sale* en el Teatro Victoria de Isla Cristina, y fue su última aparición en los escenarios.

Una de las artistas que más sonaron por la radio durante la posguerra, que sostuvo su carrera en las composiciones de los maestros Quintero, León y Quiroga a los que en breve nos referiremos, y que trascendió no solo en el mundo de la música, sino en el imaginario colectivo de los españoles durante décadas haciendo referencia al “baúl de la Piquer” por el célebre baúl que la artista acarreaba en todos sus viajes.

### ***Rina Celi***

Había que ser muy valiente durante los años cuarenta y cincuenta para tratar de desarrollar en España un género musical distinto de la copla y, sobre todo, que no fuera hispano. De entre los pocos artistas que intentaron desafiar esta corriente y que se atrevieron con estilos americanos como el *jazz* o el *swing*, destaca la cantante barcelonesa Rina Celi.

Honorina Cano Alconchel (Barcelona, 1920 – Paraguay, 1996) realizó su primera actuación en el teatro Tívoli de Barcelona en 1940, atreviéndose con los, por aquel entonces, nuevos ritmos americanos, que le sirvieron para llegar en 1941 al Circo Price de Madrid como vocalista de *jazz*.

Fue sin duda el único soplo de aire fresco en el mundo de la música de los años cuarenta, y se hizo muy conocida entre los jóvenes más modernos que renegaban de la copla, y buscaban nuevos sonidos de fuera de España.

Especialista en los géneros más *hot* del *jazz*, grabó canciones de *swing*, de be-bop, en unas interpretaciones magistrales que hacen que sea considerada por algunos expertos como la máxima representante de este estilo *hot* en nuestro país (Barreiro, 2011).

Como era la moda en las cantantes de la época, Rina Celi también protagonizó alguna película como *Las tinieblas quedaron atrás* (Miguel Iglesias, 1948).

Su vinculación con el medio radiofónico tuvo muchas vertientes. Además, por supuesto, de aparecer en numerosas ocasiones en los programas más célebres del momento, también llegó a convertirse en actriz radiofónica, participando en novelas y teatro radiofónico. Por otro lado, su canción *Tarde de fútbol* fue y ha sido utilizada por el programa *Carrusel Deportivo* de la SER.

En los años cincuenta su estilo de *hot jazz*, se fue convirtiendo en un género más de revista llegando a estrenar con su propia compañía la representación *¡Escándalos!*, que se anunciaba como una “genuina revista jazzística” (Barreiro, 2011), aunque bien es cierto que en estos años su popularidad fue disminuyendo hasta que emigró a América en 1953 donde permaneció casi diez años. Se retiró definitivamente de la música en 1965, en lo que fue su última actuación precisamente en un programa de radio, en Radio Barcelona, titulado *La hora de Mary Santpere*.

### 5.1.2. Los autores

#### *Ramón Perelló*

Las grandes canciones que pasaron a la historia en las voces de las más reconocidas cantantes de copla y canción española, no habrían trascendido de no ser por la calidad de sus compositores.

Ramón Perelló (Murcia, 1903 - Madrid, 1978) fue uno de los más excelsos poetas y letristas de la canción española de los años treinta y la posguerra, y sus composiciones fueron de las más radiadas en esos años.

De su alianza con el músico Juan Mostazo Morales nacieron obras maestras de la copla como el pasodoble *Mi jaca* que hizo famoso Estrellita Castro en 1933, u otras de la talla de *La bien pagá*, *Falsa monea*, *Échale guindas al pavo* o *Los piconeros*.

Tras la Guerra Civil, fue encarcelado por su condición de “rojo”, en especial por su relación con el sector anarquista, con el que simpatizó durante el conflicto (Ramón Perelló y Ródenas: Compositor y poeta anarquista, 2009), pese a que trabajara en las canciones de *Carmen la de Triana* en el periplo por la Alemania nazi de Imperio Argentina.

Al salir de la cárcel en 1944, continuó su carrera como letrista con numerosos éxitos durante los años cuarenta y cincuenta, alcanzando la cima a mediados de los cincuenta con las letras de las canciones de Antonio Molina como l que fuera el mayor éxito de 1954, *Adiós a España*, o la conocida por todos *Soy Minero* de 1955, lanzada en la película *Esa voz es una mina* (Luis Lucia, 1955).

La vinculación de Perelló con el medio radiofónico no se limitó solo a las canciones que se radiaban y a las que él puso letra. Cuando salió de la cárcel en 1944 y al haber fallecido su socio Juan Mostazo en 1938, empezó a trabajar junto al maestro Genaro Monreal.

El tándem Perelló-Monreal fue el responsable de las sintonías de algunos de los anuncios más famosos de la radio desde finales de los años cuarenta, convirtiéndose así en los reyes de la publicidad de la época (Montero, 2017). Desde el anuncio de *La tableta*

*Okal*, hasta los coñacs *Veterano Osborne* y *Fundador*, y el anuncio de insecticida DDT Chas, cuya letra y melodía fueron cantadas desde 1945 por todos los españoles:

*DDT chas, DDT chas*  
*No hay quien te aguante;*  
*Tú, como el gas, la muerte das*  
*En un instante;*  
*No hay ocasión de salvación*  
*Donde tú estás:*  
*DDT chas, DDT chas, DDT chas.*

Con excepción del trío formado por Quintero, León y Quiroga, Ramón Perelló fue el letrista que más éxitos logró acumular durante los años dorados de la música tradicional española, incluso bien entrada la década de los cincuenta con la letra del conocidísimo *Soy Minero* que en la voz de Antonio Molina alcanzara el éxito en 1956.

### ***Quintero, León y Quiroga***

Este trío de autores de canciones formado por el Maestro Quintero, Antonio Quintero (Cádiz, 1895 – Madrid, 1977) compositor de coplas, el poeta de la Generación del 27 y letrista Rafael de León (Sevilla, 1908 – Madrid 1982) y el músico y pianista Manuel López-Quiroga (Sevilla, 1899 – Madrid 1988), fue el más prolífico y exitoso de la historia de la música tradicional española en su vertiente de la copla.

Durante la Segunda República, Rafael de León se traslada a Madrid y junto al músico Quiroga empiezan a fraguar sus primeros éxitos como *María de la O*, *Ojos verdes*, y otras canciones que grabaron entre 1931 y 1936 (Franco, 2008), la mayoría en la voz de Concha Piquer.

Fue de hecho, el por entonces marido y representante de Concha Piquer, Antonio Márquez, el que pidió al Maestro Quintero que escribiera para ella un espectáculo de copla andaluza al estilo de las grandes orquestas, y para ello unió su talento creativo al de

León y Quiroga, formándose así el trío de compositores de copla más célebre de todos los tiempos. Quintero era el encargado de la parte teatral y su conexión con la música en los espectáculos, mientras que Rafael León ponía la letra y Quiroga se encargaba de la parte estrictamente musical.

Es cierto que la copla no tenía ideología, aunque tras la guerra el régimen franquista quisiera integrarla como parte del régimen y de la españolidad que lo envolvía, pero es cierto que en especial los letristas y poetas de un bando y de otro lo tuvieron difícil durante ese periodo.

Comentamos el caso de Ramón Perelló, encarcelado por anarquista, pero en el caso de Rafael de León también pasó su periodo por la cárcel al haberse encontrado en Barcelona durante la guerra, y ser apresado por el bando republicano dado su origen aristocrático.

Tras la guerra lógicamente, y con la exaltación de lo nacional sus composiciones y guiones para las películas de la posguerra realzando la españolidad fueron muy del gusto del nuevo régimen, y por supuesto junto a Quintero y Quiroga, sus canciones llegaban a través de la radio a todo el pueblo español, ya que ese “sello de calidad” de Quintero, León y Quiroga fue el más conocido de la música en aquel periodo (Quintero, León y Quiroga, sf).

Aun así, no hay que olvidar que, durante las primeras dos décadas del franquismo, hubo una fuerte censura del medio radiofónico, y había canciones que se consideraban como “no radiables”, es decir, que podían ser representadas en los teatros o grabarse en discos, pero no podían emitirse por la radio, que, en aquellos años, al contrario que en sus comienzos en los años veinte, era el medio más popular que existía.

Huelga decir que, el no aparecer por la radio, suponía un fracaso económico mayúsculo puesto que la canción virtualmente no existía si no se escuchaba en este medio, y hay autores que sostienen que Quintero, León y Quiroga llegaron a tener treintaiséis canciones censuradas en la radio (Espín y Molina, 1999), aunque otros autores ponen en duda esta cifra:

La radio era el medio casi natural, en aquellos momentos, de convertir una canción en un gran éxito, con los frutos económicos consiguientes. Si la canción no aparecía en la radio estaba muerta



(caso, por ejemplo, de *El cordón de mi corpiño*). No sé hasta qué punto es cierto que el trío Quintero, León y Quiroga llegó a tener 36 títulos excluidos de la radio. (Montero, 2017, p. 161)

Sea como fuere queda demostrada la importancia que ya, desde los años de la posguerra, tenía la radio en el desarrollo de la música popular que en aquellos momentos era sin duda la copla y de la que Quintero, León y Quiroga, como compositores, fueron los más relevantes del momento.

Es cierto que, junto a la copla, las primeras dos décadas del franquismo fueron bastante permisivas con cualquier sonido que fuera hispano frente a lo anglosajón, por lo menos hasta mediados de los años cincuenta cuando España empezó a tener buenas relaciones con los Estados Unidos. Es por ello que otros ritmos de América Latina como en especial los boleros, las rancheras y los corridos mejicanos, así como los tangos, los valeses peruanos o los sones cubanos, fueron parte de la música popular de la España de esa época.

No obstante, si atendemos a la clasificación nacional del disco entre los años 1940 y 1959 obtenemos los siguientes éxitos musicales por cada uno de esos años que sirven como acercamiento para ver el estilo de los artistas que más triunfaron musicalmente hablando en las dos primeras décadas del franquismo.

Tabla 2: *Números 1 musicales entre 1940 y 1959*

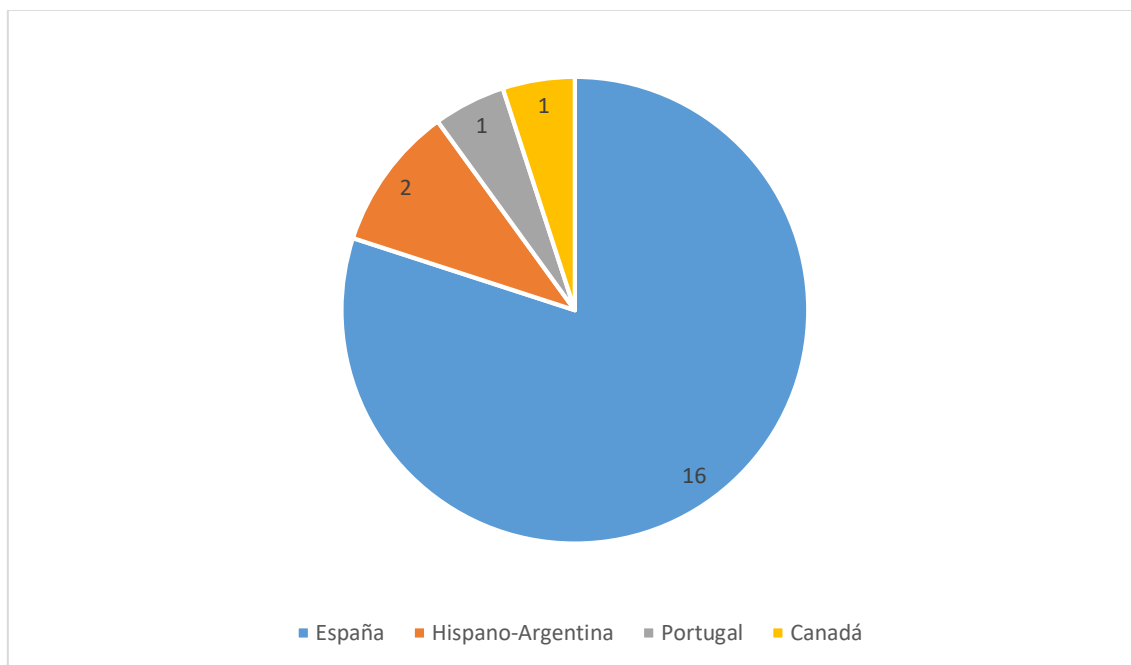
<b>Año</b>	<b>Éxito</b>	<b>Artista</b>	<b>Origen</b>	<b>Estilo Artista</b>
1940	A la lima y al limón	Conchita Piquer	España	Copla
1941	Tatuaje	Conchita Piquer	España	Copla
1942	Mírame	Celia Gámez	Hispano-Argentina	Cuplé-Tango
1943	La luna enamoró	Estrellita Castro	España	Copla-Tango
1944	El Romance de La Lirio	Conchita Piquer	España	Copla
1945	Yo te diré	Issa Pereira	Portugal	Copla-Tango
1946	Mi vaca lechera	Juan Torregrosa	España	Tradicional
1947	Luna de España	Celia Gámez	Hispano-Argentina	Cuplé-Tango
1948	Francisco Alegre	Juanita Reina	España	Copla
1949	Mirando al mar	Jorge Sepúlveda	España	Bolero-Pasodoble
1950	Tres veces guapa	Jorge Sepúlveda	España	Bolero-Pasodoble
1951	Ole, torero	Luis Mariano	España	Opereta
1952	Dos cruces	Angelillo	España	Copla-Flamenco
1953	Doce Cascabeles	Luis Mariano	España	Opereta
1954	Adios a España	Antonio Molina	España	Copla-Flamenco

1955	Violetas imperiales	Luis Mariano	España	Opereta
1956	Campanera	Joselito	España	Copla
1957	El relicario	Sara Montiel	España	Copla-Pasodoble
1958	Mariquilla	José Luis y su guitarra	España	Canción de autor
1959	Diana	Paul Anka	Canadá	Pop

Fuente: Ramos, Valencia Magazine, s.f.

Si vemos las canciones que más recaudación y popularidad tuvieron las dos primeras décadas del franquismo podemos observar sin demasiado esfuerzo la “españolidad” de todas ellas, y es solo al final de la década cuando tenemos el primer éxito anglosajón. Durante los anteriores veinte años la división por nacionalidad de los cantantes es abrumadora a favor de los artistas nacionales.

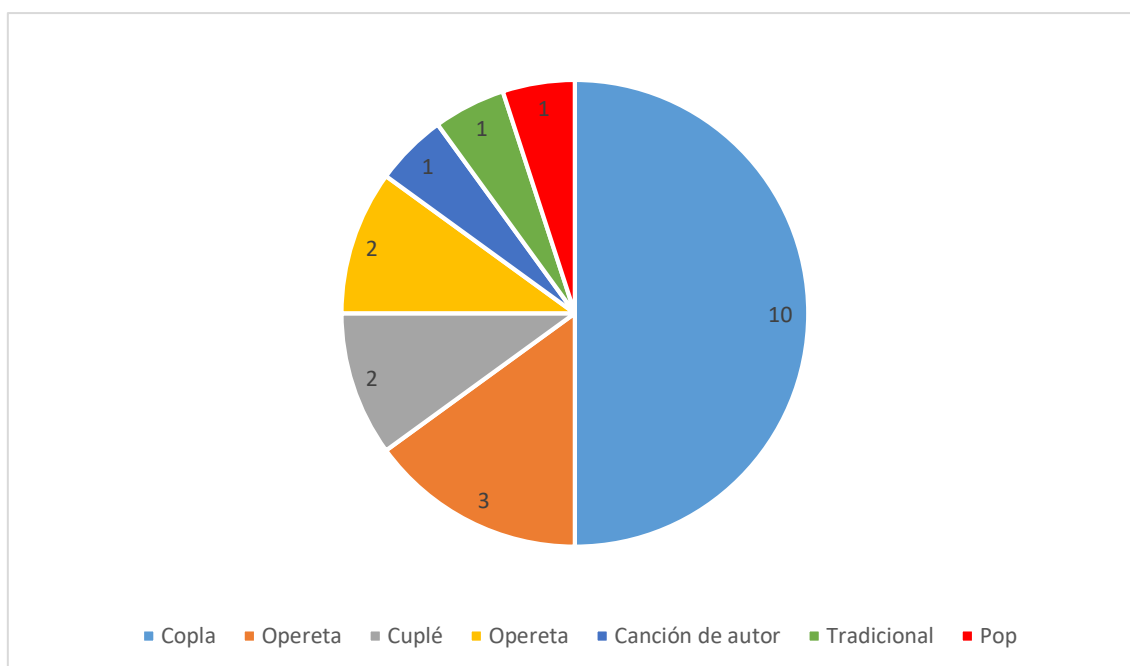
Gráfico 1: Nacionalidad de los cantantes de más éxito: 1940 y 1959



Fuente: Elaboración propia

Y en cuanto a géneros musicales en los que estaban especializados estos artistas, la copla y sus derivados fueron también los predominantes hasta la llegada del primer éxito de pop anglosajón.

Gráfico 2: Estilos musicales predominantes de los artistas: 1940-1959



Fuente: Elaboración propia

Como hemos visto, antes de la explosión de la radio musical a comienzos de los años sesenta, el medio radiofónico había ya comenzado durante la década de los cuarenta y los cincuenta a ser de una importancia capital para el desarrollo de la música popular.

Además de las grandes cantantes de copla que engrandecieron la música tradicional española durante esos años y que aliviaban los pesares de una asolada población española de posguerra, los artistas más ligeros de los años cincuenta como Joselito, o José Luis y su guitarra (en Radio Madrid en 1958) comenzaron su andadura musical dándose a conocer en este medio.

En los comienzos de las emisiones radiofónicas de los años veinte la música era todo menos popular, ya que solo las grandes esferas cultas y adineradas podían permitirse un aparato de radio. Con la llegada de la democratización del medio, la radio se convierte en instrumento de propagación de la música popular, que durante los años treinta, cuarenta y cincuenta tuvo una vertiente claramente españolista, pero con la explosión del *rock & roll* en nuestro país a partir, especialmente, de 1960, ya estaban sentadas las bases de lo que podría llegar a ser el gran difusor y propagador de esa nueva música popular.

## 5.2. La explosión del *rock and roll* y su influencia en la España de los sesenta

No se puede hablar de una influencia real del *rock & roll* de los años cincuenta en nuestro país en esa misma década, y siendo muy optimistas se puede establecer el comienzo de dicha influencia en 1959 con la explosión del Dúo Dinámico, y la grabación de alguno de sus temas al estilo del *rock* americano.

Se puede apreciar en su segundo EP publicado en 1959 que ya incluía una versión de *Bye Bye Love*, del grupo americano Everly Brothers, en quién el Dúo Dinámico se miraba como en un espejo, pero que tenían un sonido más blando y mucho más pop que el duro *rock & roll* de Chuck Berry, Jerry Lee Lewis o Elvis Presley. Otra de las canciones, *Baby rock*, que es la que más sonido roquero tiene, no es sino una versión de Renato Carosone, el cantante italiano que al igual que muchos de sus compatriotas sí tuvo un gran impacto en nuestro país a finales de esos años cincuenta como podremos ver más adelante.

Sin embargo, en esa fecha el *rock & roll* llevaba ya cinco años influyendo en el mundo de la música no solo estadounidense sino también inglesa, francesa, italiana... Puesto que fue el 12 de abril de 1954, fecha en la que Bill Haley & His Comets grabaron su mítico *Rock Around the Clock*, el día que se atribuye como el origen del *rock & roll*, pese a que el locutor de radio americano Alan Freed ya hubiera bautizado a este tipo de música con ese nombre un tiempo antes.

A partir de ahí, el *rock & roll* en cualquiera de sus vertientes, ya fuera el *rockabilly* que triunfaba en el sur de Estados Unidos con Charlie Feathers o Carl Perkins, el New York *rock & roll* de Jimmy Cavallo, o el propio Bill Haley que hacía lo propio en el norte, este nuevo estilo musical fue influyendo en cada vez más países. Primero lo hizo en los países limítrofes a Estados Unidos como México, donde surgieron grupos como Los Teen Tops, o en Cuba con Los Llopis, y más tarde en Inglaterra donde se alzaron las figuras de Billy Fury o Tommy Steele, e incluso en una Italia en la que en 1958 Adriano Celentano ya grababa el *Rip it up* de Bill Halley y el *Jailhouse Rock* de Elvis Presley.

Pero a España esta influencia llegó algunos años más tarde, y se puede decir que no fue hasta 1960 cuando se pudo empezar a apreciar un verdadero impacto de este nuevo estilo musical.

Es conveniente destacar el porqué de esta influencia tardía, y tiene mucho que ver con la propia sociedad española de este final de década de los cincuenta que fue cuando dio comienzo la verdadera invasión del *rock & roll*.

No hacía demasiado tiempo, en los años cuarenta, España atravesó una durísima posguerra en la que la gente estuvo privada de hasta las más básicas necesidades, y al empezar la década de los cincuenta se vivía en una completa autarquía económica que duró hasta el Plan de Estabilización de 1959, que supuso la ruptura con la política autárquica del franquismo. Se levantó el veto diplomático y los embajadores volvieron a Madrid, además de conseguir entrar en la ONU y en la UNESCO, y de firmar un acuerdo con Estados Unidos, que supuso una mejora económica y puso fin a la época de las cartillas de racionamiento de la que venía España.

Pese al fin de esta autarquía, y la apertura al exterior, también musicalmente, en España triunfaban más los sonidos italianos y latinoamericanos, que se sentían identificables con esa “hispanidad” de la que se hacía gala, que los norteamericanos y su *rock & roll* que fue siempre atribuido como una “música de negros”, pese a que la cantaran algunos blancos de la talla de Elvis.

El rock and roll, sin embargo, no alcanzó en España el sentido revolucionario generacional que le personalizó en occidente. Tampoco nadie se preocupó en otorgárselo. Entró como una moda pasajera y se le dio el valor de una coreografía. Cierta juventud española podía sentirse inconscientemente bien con el *rock* pero sin preocuparse de la trascendencia de tal actitud. Y menos en 1960. (Casas, 1972, p. 22)

Mientras en el resto del mundo todos conocían y bailaban el *Tutti Frutti* de Little Richard, en España el bolero y la tonadilla todavía eran la música imperante, y sus estrellas Concha Piquer y Antonio Machín conservaban esa actitud de rechazo a cualquier influencia externa al concepto hispánico.

El tenor Luis Mariano y la cantante Gloria Lasso también causaban furor entre la población española; y el folclore mejicano, con sus rancheras y corridos, fue siempre bien recibido en la España de los cincuenta. A estos sonidos se les unieron también otros ritmos sudamericanos más bailables que el bolero, como el cha-cha-chá o el merengue.

Incluso los artistas que representaban la juventud y la modernidad, como José Luis y su guitarra, que grabó su mayor éxito *Mariquilla* en 1958, tenían un sonido extraordinariamente alejado al nuevo ritmo que había invadido a la juventud del mundo entero.

El *rock & roll*, una mezcla de *rhythm & blues* y *country* que utilizaba instrumentos electrificados, empezó a sustituir a las orquestas y se fue esparciendo, eliminando paulatinamente a las músicas nacionales, y empezando también a terminar con la segregación entre negros y blancos. Una música que la juventud de todo el mundo comenzó a adoptar como propia, y como instrumento para expresar su descontento con el mundo en el que vivía.

En España, sin embargo, quienes empezaron a romper la autarquía musical, fueron los italianos y los latinoamericanos, aunque no hay que dejar de lado también la influencia francesa con algunos nombres como Sacha Distel, entre los jóvenes, y la eterna Edith Piaf (Pardo, 2005).

Sin duda el panorama musical español estaba abarrotado de éxitos hispanoamericanos de la mano de Jorge Negrete, Pedro Infante, Lucho Gatica... pero si hablamos de los primeros en introducir ritmos norteamericanos sin duda estos fueron Los Cinco Latinos. El grupo argentino, formado en 1957 a imagen y semejanza de los estadounidenses The Platters (con los que compartieron escenario televisivo en el mítico programa americano de Ed Sullivan), consiguió introducir en nuestro país algunos sonidos americanos más cercanos al *rhythm & blues* y al *doo wop* que al *rock & roll*, pero ya ciertamente alejados del folclore nacional.

Los italianos entendieron antes que los españoles que el futuro de la música pasaba por una preponderancia del ritmo frente a la melodía. Supieron adaptarse antes a la electrificación de los instrumentos que permitía que una guitarra, un contrabajo y una batería debidamente amplificados sonaran mucho más potentes que una orquesta entera. Y entre todos los artistas que siguieron esta estela el que tuvo más influencia en España fue sin duda Renato Carossone.

Renato Carossone y sus discos resuenan en el aire como una insólita bendición. Frente a la monotonía pseudo folklórica y al interminable bolero, Carossone aporta una alegría distinta y un

sonido original. Todos los altavoces de España, radiofónicos o de merendero, son de la noche a la mañana “carossonistas”. (Casas, 1972, p. 24)

Carossone trajo consigo dos nuevas tendencias que poco a poco empezaron a calar en España. Por un lado, la de la guitarra eléctrica, y por otro lado la de abandonar la orquesta en favor de un pequeño conjunto liderado por la batería y el contrabajo. Curiosamente estos tres instrumentos son la base del *rock & roll*, y fue lo que en la década siguiente, ya habiendo electrificado el bajo, se empezó a conocer como “Power trio”: guitarra eléctrica, bajo eléctrico y batería (Power Trio, s.f.).

Con esta instrumentalización, y al ser las canciones en italiano, el público español se fue acostumbrado a colocar el ritmo por encima de la melodía. El significado de las letras que siempre había sido trascendental en la música española con tremendos romances de valentía y amores prohibidos, empezó a no tener importancia en favor de una simpática y bailable música como eran las canciones de Carossone: *Maruzella*, *Ricordate Marcellino*... Una música, la de este italiano que empezaba a traer consigo los ritmos americanos del Boogie woogie con *Tu vuò fà l'americano* o del *rock & roll* con *Baby rock*.

Con este caldo de cultivo y estos ingredientes, principalmente el aperturismo musical encabezado por Latinoamérica, Italia y Francia, seguidamente la introducción de los instrumentos eléctricos, y finalmente la preponderancia del ritmo sobre la melodía se puede sacar la conclusión de que, aunque más tarde que a nuestros países vecinos, se fuera introduciendo poco a poco el *rock* en nuestro país, en ocasiones también a través de artistas franceses como Johnny Halliday o Adriano Celentano.

### 5.2.1. El auge de los festivales

Además de combatir a la música de salón y al folclore español, el *rock* debía saltar otra barrera para introducirse plenamente en nuestro país, y esta barrera era la de los festivales musicales, y es que en la España de finales de los años cincuenta aún se calibraba a los artistas en función de su éxito en los festivales.

Nuevamente Italia es quién se lleva la partida, y el Festival de San Remo de 1958 que lanzó a Domenico Modugno al mundo con su *Volare*, tuvo tal impacto en nuestro país que un año más tarde se creó, a su imagen y semejanza, el Festival de la Canción Española en Benidorm.

El Festival de Benidorm intentaba dar un impulso nacional e internacional a la canción española, tal como lo había hecho el de San Remo con la música italiana. Además de ello, consiguió situar a Benidorm como punto turístico y también que los alcaldes de otras ciudades vieran interés en la “música moderna”.

En julio de 1959 celebró su primera edición que fue retransmitida por la Red de Emisoras del Movimiento y que tuvo como ganadora a Mona Bell con su canción *El Telegrama*, y donde triunfaron otras como *Comunicando* de Arturo Millán en 1960, en una España aún no invadida por el *rock & roll*.

Tras el éxito de Benidorm, algunos meses después en Barcelona y con la ayuda de Radio Nacional y Televisión Española nació el Festival de la Canción Mediterránea, en un hábil intento de hacer más internacional su festival atrayendo especialmente a los artistas italianos que en ese momento eran el foco del panorama musical internacional.

El éxito no fue el esperado, pero aun así se convirtió en uno de los principales atractivos de las fiestas barcelonesas de otoño, y en ese primer año de nacimiento, en 1959 el cantante italiano Claudio Villa se llevó el primer premio con su canción *Binario*.

Junto a ellos, el tercer festival en discordia creado un año más tarde, fue el Festival de la Canción Hispano-Portuguesa, cuya primera edición se celebró en Aranda de Duero en 1960. No tuvo el éxito ni de lejos que tuvieron el de Benidorm y el de la Canción Mediterránea, pero abrió la veda a otras localidades españolas a tener su propio festival musical, que fue visto por los respectivos alcaldes como una forma de atraer a los turistas.



Si bien los primeros discos de Elvis llegaron a España con no demasiado retraso con respecto a su edición estadounidense, no tuvieron el impacto deseado en un país que vivía en la nube de los festivales musicales, y de la canción italiana.

No obstante, los festivales musicales sí que hicieron que el público español tuviera una mentalidad más aperturista con respecto a las grabaciones extranjeras, aunque fueran de países más o menos vecinos.

Con la llegada de grabaciones extranjeras nuestros compositores y nuestros intérpretes se ven precisados a dar un giro a su trabajo. Los Quintero, León y Quiroga, los García Morcillo, los Araque, los Larrea, los Laredo se ven arrinconados al tiempo que se produce una reacción general de desvalorización de la “españolada” y de todo aquello que huele a pandereta y castañuelas. (Casas, 1972, p. 25)

En este clima algunos jóvenes españoles comienzan a tomarse la justicia musical por su mano, y unos pocos interesados en esa música extranjera llamada *rock & roll*, empezaron a deshacerse de los viejos instrumentos: el piano, el violín, el clarinete... y adquirir guitarras eléctricas, contrabajos, amplificadores...

En Barcelona, el Dúo Dinámico con sus primeras grabaciones en 1959 comienza a tener un éxito que no había podido ser vaticinado, y en Madrid ese mismo año, Los Estudiantes graban uno de los discos pioneros de *rock & roll* español, con Pepe Barranco cantando el *Ready Teddy* de Little Richard y *La Bamba* de Ritchie Valens.

En su primera grabación (*de Los Estudiantes*) se nota la falta de calidad y de técnica a la hora de tocar, a pesar de que en directo suplían estas taras derrochando ganas y desparpajo, y esto se nota más aún si comparamos las versiones con las canciones originales, especialmente “Woo-hoo”. (...) Las voces parecen querer cantar como en las originales, y lo cierto es que da un poco de vergüenza, pero, pensándolo bien, que levante la mano aquel que nunca ha cantado alguna canción de su ídolo imitándole, tanto en su voz como en sus gestos... Pues esto es lo que hacían ellos, y de paso aprendían el oficio. (Macho, 2008)

Pese a que fuera todo aún bastante naíf y primerizo, se podría decir que en 1960 ya comenzó una influencia real de *rock & roll* y de la música americana en nuestro país.

Algunos cantantes más bien dirigidos a señoras mayores con sus nietas de bien, como José Guardiola, habitual además en el Festival de la Canción Mediterránea, y que se había hecho grande adaptando temas de canciones italianas a finales de los años cincuenta, graba en 1960 la canción *Dieciséis Toneladas*, una adaptación del *Sixteen Tons* de Merle Travis, que es una de las canciones más icónicas del folk *country* americano.

Pese a que en el EP seguía incluyendo un exitazo italiano como *Tintarella di luna*, ya se empezaban a apreciar las influencias de la música americana no solo entre los chavales de los institutos y colegios mayores, sino también entre los músicos consagrados. Cabe destacar que *Tintarella di luna*, pese a ser la de Guardiola una versión edulcorada, la versión original de la explosiva Mina era un *rock & roll* en toda regla.

Y así fue como poco a poco empezó a introducirse el *rock & roll*, a través de las grabaciones de artistas europeos que hacían sonidos americanos como Mina, Celentano, Pepino Di Capri, Johnny Hallyday... y cómo no, gracias a los latinoamericanos como Los Teen Tops, o Los Llopis el grupo cubano exiliado en España que en 1960 grababa *Estremécete*, versión castellana de *All shook up* de Elvis Presley.

Por todo ello se puede decir que, ya en 1960, la entrada de música extranjera en España era una realidad. Aunque el concepto de hispanidad siguiera todavía muy presente, se tradujo en una ferviente necesidad de adaptar a nuestro idioma las canciones extranjeras, pero pese a ello, seguía siendo música foránea.

Las versiones originales no llegan con la rapidez suficiente y así surgen con más facilidad las versiones de cantantes internacionales hechas por cantantes españoles. El cantante español está aquí y actúa con frecuencia ante el público lo cual indudablemente le habrá de favorecer en la batalla musical. (Casas, 1972, 27)

### 5.2.2. Los discos

Otro de los catalizadores para la silenciosa invasión del *rock* en España fue la evolución de la industria discográfica durante los años cincuenta.

Durante muchos años únicamente Columbia (originaria de San Sebastián, aunque trasladó sus oficinas a Madrid) y La Voz de su Amo (en Barcelona) se repartían el mercado discográfico.

Según fue avanzando la década de los cincuenta el auge de la industrialización de la música a través del disco se fue haciendo una realidad, también en España. La música, hasta entonces hecha para ser escuchada en directo en conciertos o salones, iba dejando paso al microsurco hecho para el consumo en el hogar.

Con esta industrialización y las grabaciones de estudio, las composiciones empezaron a pensarse en ocasiones directamente para su grabación en estudio más que en su realización en directo, y a partir de 1952 las alternativas discográficas irían en aumento en nuestro país: Hispavox, Belter, Vergara, Discophon, RCA... (Casas, 1972).

A imagen y semejanza de las discográficas inglesas y americanas, las casas de discos españolas vieron en este nuevo negocio la posibilidad de exprimir económicamente la música de una forma que nunca antes se había podido realizar, y a partir de 1960, y con la recuperación económica que atravesaba la España de los seiscientos y la televisión, se inició la nueva era del disco.

Fue la juventud la que hizo suya esta nueva forma de consumir música, y ahora había una posibilidad de medir y calibrar los gustos musicales de los jóvenes compradores de vinilos.

Y por supuesto, ya se podía empezar a apreciar en las listas de éxitos de 1960 la influencia americana del *rock & roll* en España: *Estremécete* de Los Llopis estuvo dos semanas en lo más alto al igual que el *Dieciséis Toneladas* de José Guardiola, y durante un mes se mantuvo el edulcorado Paul Anka con su *Adam and Eve*, un Paul Anka que había triunfado un año antes con *Diana*, y que fue sin duda el elemento de ruptura con la música tradicional española de los años cincuenta. Así lo demuestra el siguiente cuadro que recoge a los artistas más importantes de cada año de la década según el resumen del año de las listas de éxitos musicales:

Tabla 3: Artistas más exitosos de los cincuenta

Año	Artista	Canción
1950	Jorge Sepúlveda	Tres veces guapa
1951	Luis Mariano	Ole, Torero
1952	Angelillo - Nati Mistral	Dos cruces
1953	Luis Mariano - Antonio Amaya	Doce cascabeles
1954	Antonio Molina	Adiós a España
1955	Luis Mariano	Violetas Imperiales
1956	Joselito - Estrellita de Palma	Campanera
1957	Sara Montiel	El relicario
1958	José Luis y su guitarra	Mariquilla
1959	Paul Anka	Diana

Fuente: Ramos, *Discomanía (Revista Musical)*, s.f.

Tan solo un año después aparecían ya en las listas de éxitos The Brothers Four, Elvis Presley o el Dúo Dinámico. Pese a ello conviene recordar que según las cifras de la Sociedad General de Autores de España la canción que más beneficios trajo a sus autores fue el *Porompompero* de Manolo Escobar (Casas, 1972, 33), que pese a no aparecer en las listas que combinaban calidad, recaudación y crítica, deja claras cuáles eran las preferencias de la mayoría del público español.

En 1960 el rock and roll era en España una música vanguardista apenas conocida, pero tenía el hechizo de una juventud remota, inalcanzable, que vestía jeans y cazadoras de cuero, que tocaba instrumentos eléctricos, que escandalizaba, que se movía en los cochazos de sus padres y se contoneaba por parejas en movimientos supuestamente impúdicos. (Molero, 2015, p. 39)

Con todo ello, pese a que el *rock & roll* más crudo solo fue interpretado por algunos artistas que en aquellos entonces eran minoritarios como Kurt Savoy, Los Estudiantes, Los Pekenikes, Rocky Kan, Chico Valento, Tony Vilaplana... se puede ver en las listas de éxitos una clara influencia del *rock* en su versión dulcificada: el pop; y del folclore americano como podemos ver en las siguientes tablas de los singles más vendidos en España entre 1960 y 1962. Se han marcado en gris las canciones con influencias de

*rock*, de pop o de folclore americano para poder ver su evolución a lo largo de estos tres primeros años de la década.

Tabla 4: Singles más vendidos en España en 1960

Fecha	Canción	Número de semanas
09/01/1960	La canción de Orfeo – Gloria Lasso	1
06/02/1960	La montaña – Lucho Gatica	2
20/02/1960	El día de los enamorados – Monna Bell	3
12/03/1960	Mackie El Navaja – José Guardiola	2
26/03/1960	Ansiedad – Nat “King” Cole	6
07/05/1960	Estremécete – Los Llopis	2
21/05/1960	Mustapha – Bob Azzam	3
11/06/1960	Dieciséis toneladas – José Guardiola	2
25/06/1960	Tom Pillibi – Jacqueline Boyer	4
23/07/1960	Locamente te amaré – Dalida	4
20/08/1960	Adam and Eve – Paul Anka	4
03/09/1960	Eres diferente – Los 5 Latinos	4
17/09/1960	Comunicando – Arturo Millán	2
10/12/1960	Diavolo – Jimmy Fontana	1
17/12/1960	Xipna Aghapi mou – Nana Mouskouri	1

Fuente: Ramos, 2007

Tabla 5: Singles más vendidos en España en 1961

Fecha	Canción	Número de semanas
07/01/1961	Greenfields – The Brothers four	7
25/02/1961	Are you lonesome tonight? – Elvis Presley	2
11/03/1961	The green leaves of summer – The Brothers four	2
25/03/1961	Quince años tiene mi amor – Dúo Dinámico	11
22/04/1961	24.000 Baci – Adriano Celentano	1
17/06/1961	Poesía en movimiento – Dúo Dinámico	4
15/07/1961	La novia – Antonio Prieto	2
29/07/1961	Exodus – Dúo Dinámico	2
12/08/1961	Estando contigo – Los 5 Latinos	1
19/08/1961	Tonight my love, tonight – Paul Anka	4
16/09/1961	Enamorada – José Guardiola	2
30/09/1961	Quisiera ser – Dúo Dinámico	14
02/12/1961	Moliendo café – Lucho Gatica	7

Fuente: Ramos, 2007

Tabla 6: Singles más vendidos en España en 1962

Fecha	Canción	Número de semanas
20/01/1962	Michael – The Highwaymen	2
03/02/1962	Moliendo café – Mina	1
10/02/1962	Siempre es domingo – Baby Bell	1
17/02/1962	Siempre es domingo – Gelu	1
31/03/1962	El novio de otra – Connie Francis	3
21/04/1962	Marie's the name – Elvis Presley	1
28/04/1962	Love me warm and tender – Paul Anka	9
26/05/1962	Tango italiano – Milva	2
09/06/1962	Linda muchachita – Connie Francis	1
07/07/1962	The young ones – Cliff Richard and The Shadows	1
28/07/1962	Good luck charm – Elvis Presley	2
11/08/1962	Perdoname – Dúo Dinámico	7
29/09/1962	La balada de la trompeta – Los 5 Latinos	1
06/10/1962	Et maintenant – Gilbert Becaud	8
20/10/1962	A steel guitar and a glass of wine – Paul Anka	5
24/11/1962	No more / La paloma – Elvis Presley	3
15/12/1962	Balada gitana – Dúo Dinámico	6

Fuente: Ramos, 2007

Como se puede apreciar, las listas de éxitos, según avanza la década, se van colmando cada vez más de artistas extranjeros, o españoles con influencias del folk, del *rock* y del pop, lo que sentaría una base para que más tarde, a mediados de la década de los sesenta, la música preponderante en España fuese el pop o música yeyé.

Sin duda, el aumento de poder adquisitivo de los jóvenes fue volcando las listas de ventas en favor de una música más moderna, no solo de *rock* y pop sino también de canción francesa e italiana. Lo fundamental para este cambio fue la introducción del tocadiscos de maleta en los hogares, una versión más o menos portátil y menos aparatosa que el tocadiscos clásico, que permitía a los jóvenes no solo escuchar música sino organizar sus propios guateques en casa.

Además de los discos *singles* y EPs (formato de más éxito en aquella época en España), los LP's de larga duración, y en especial los recopilatorios con lo mejor del año, fueron la mejor forma de que los jóvenes conocieran cada Navidad los éxitos internacionales de grupos continentales como Los Kinks, Peppino Di Capri, Johnny

Hallyday... Dándose de esta forma un giro en los gustos de una población que según avanzaba la década iba viendo con peores ojos las “españoladas”.

### 5.2.3. La radio

¿La influencia del *rock* y del pop en nuestro país a comienzos de los años sesenta habría podido ser la que fue sin la ayuda de la radio?

En la década de los sesenta, comenzó a librar contra la televisión una batalla que con el tiempo perdería, pero con la capacidad de reinención que ha tenido siempre este medio de comunicación a lo largo de todas las épocas, supo llevar un camino más moderno que la televisión, que en aquel tiempo era mucho más reaccionaria.

Hasta la fecha, la radio había ejercido una suerte de “dictadura musical” imponiendo los gustos de los programadores, generalmente gente mayor afín al régimen, que poblaban las ondas con rancheras, canciones populares de grupos vocales o solistas, canción española, etc. Pero como veremos a continuación, algunos locutores eligieron apostar decididamente por los nuevos ritmos foráneos.

Para algunos autores como José Ramón Pardo (*Historia del Pop Español, 1987*) el punto de origen y partida se sitúa en las emisoras de Barcelona, mientras para otros como Ángel Casas (*45 revoluciones en España, 1972*) es Madrid la que tuvo el verdadero impulso y afán de renovación musical.

Lo que es claro, es que fue en estas dos ciudades principalmente donde se originó el cambio. En Madrid, lo que comenzó como un espacio para completar los denominados “minutos de relleno” de la Cadena SER, acabó convirtiéndose a finales de los años cincuenta en *Discomanía*, el programa musical de Raúl Matas, pionero en música pop y *rock* que trajo consigo una nueva forma de hacer radio en nuestro país.

La emisora estaba situada en Madrid, pero las ondas llegaban a todos los rincones de España y desde los micrófonos de la SER, el estilo americano de hacer radio de Raúl Matas y su querencia por la música pop y foránea, lo convirtieron en el origen de lo que posteriormente se conoció en España como *disc-jockeys* de música extranjera.

Su fórmula era sencilla, hablar con naturalidad y alejarse de los engolamientos y la grandilocuencia del resto de locutores para así acercarse más al público juvenil, que era precisamente al que iba dirigida su música.



La clave del éxito de Raúl Matas fue saber vender la música en el sentido más comercial de la palabra. No era un erudito en cuanto a temas musicales, pero sí comprendía cual era el gusto de la gente, y sabía cómo darle al producto musical un envoltorio atractivo.

“Discomanía” fue el gran programa de discos con que comenzó la década. Fue la ventana abierta por donde se nos colaron Los Cinco Latinos y Paul Anka, por donde un primer esbozo de cantautor a la española conocido como José Luis y su guitarra consiguió hacer éxito con Mariquilla, por donde conocimos otra música de fácil consumo que no fuera la italiana. (Casas, 1972, p. 22)

Las preferencias de Raúl Matas en cuanto a la música, y su querencia por los artistas internacionales, en especial Paul Anka, y por la música moderna española encabezada por el Dúo Dinámico, se puede ver en las siguientes tablas, elaboradas a partir de la “Clasificación nacional del disco”, que se realizaba cada semana en su programa *Discomanía* con las veinte canciones del momento. En los siguientes cuadros están ordenados los artistas que llegaron al número uno, en función del número de semanas que se mantuvieron en lo más alto de esa lista:

Tabla 7: Artistas con más semanas en el número 1 en 1960

Artista	Semanas en el número 1
Paul Anka	16
Lucho Gatica	3
Los Cinco Latinos	3
Mina	2
Dúo Dinámico	2
Sara Montiel	1
Jaqueline Boyer	1

Fuente: Ramos, 2007

Tabla 8: Artistas con más semanas en el número 1 en 1961

Artista	Semanas en el número 1
Dúo Dinámico	17
Paul Anka	16

The Brothers Four	9
Carmen Sevilla	2
Antonio Prieto	2
Aleco Pandas	2
Lucho Gatica	1
Mina	1

Fuente: Ramos, 2007

Tabla 9: Artistas con más semanas en el número 1 en 1962

Artista	Semanas en el número 1
Paul Anka	23
Dúo Dinámico	20
Lucho Gatica	4
Gilbert Becaud	2
Hermanos Rigual	2
Aleco Pandas	1

Fuente: Ramos, 2007

A partir de 1961 se puede apreciar como Paul Anka y el Dúo Dinámico lideran las listas de éxitos durante prácticamente todo el año. La influencia del pop y del *rock* había comenzado en nuestro país y el mediático Raúl Matas fue uno de los primeros locutores radiofónicos en darse cuenta.

Siguiendo en Madrid, el *alter ego* de Raúl Matas fue Ángel Álvarez, piloto de profesión, y este sí, aficionado y erudito de la música, que aprovechaba sus vuelos a Estados Unidos para traer su maleta cargada de discos que luego pudiera radiar. Unos discos que por supuesto aún no habían visto la luz en España.

Alejado del estilo dinámico de hacer radio de Raúl Matas, Ángel Álvarez aprovechaba más sus conocimientos musicales para atraer al público y le dio a su programa, *Caravana Musical* (emitido desde La Voz de Madrid a partir de 1960), un toque más internacional, y más enfocado al *rock & roll* americano.

A Ángel Álvarez no le importaban los superventas, ni la espectacularidad de las presentaciones, sino la calidad musical de las rarezas que conseguía traer de importación.

Cada uno en su estilo, sin duda fueron los que canalizaron la influencia del *rock* y del pop en España desde Madrid. Pero desde Barcelona también sus emisoras de radio empezaron a percatarse de este cambio de dirección en cuanto a los gustos musicales.

Joaquín Soler Serrano comenzó a presentar en Radio Barcelona de Cadena SER *El gran show de las dos*, un programa de cara al público en el que se daba cabida a todo tipo de música moderna, y por el que pasaron artistas internacionales de la talla de Andy Russell o Antonio Prieto.

*El gran show de las dos* aprovechó el tirón mediático de la batalla entre los fans del Dúo Dinámico y de José Guardiola en Barcelona, y fue uno de los programas con más impacto en el mercado cultural y discográfico español que comenzaba su andadura en esos momentos, y que empezaba a nutrirse de música moderna, *rock* y pop español.

Luis Arribas Castro, en Radio España de Barcelona con su programa *Europa musical*, fue el que más supo ganarse el corazón de los adolescentes barceloneses, de los destacados *teenagers* que ya no querían ser como sus mayores, y a los que se dirigía tuteándoles para conseguir un clima de cercanía.

Por supuesto Arribas Castro, desde su programa, fue el verdadero catalizador de la guerra del Dúo Dinámico y José Guardiola, llegando a llenar una plaza de toros con los fans de uno y otro bando.

Arribas Castro, con su “Europa musical”; José Luis Barcelona, con “Discorama”, o Pepe Antequera, con “La vuelta al mundo en ochenta discos”, empiezan a dar protagonismo a las nuevas voces como Gelu o un dúo jovencísimo que empieza adaptando éxitos ajenos en 1958 para convertirse en la gran fuerza musical joven de los primeros años 60. Son Manuel de la Calva y Ramón Arcusa [el Dúo Dinámico]. (Pardo, 2005, p. 15)

Estos fueron algunos de los nombres, que junto a muchos otros que más adelante desarrollaremos, entendieron que el *rock* y el pop se introducían como una cuña en los gustos musicales de los españoles, en detrimento de la copla, los boleros y las tonadillas.

Intentaron, a través de las ondas radiofónicas, desarrollar y extender esta revolución musical extranjera en un país cuyos habitantes no tenían una visión aperturista sino más bien cerrada culturalmente.

En un país en el que la televisión estaba aún en desarrollo en esos comienzos de los años sesenta, los jóvenes con inquietudes roqueras tenían en la radio un refugio para conocer esa música que tanto les llamaba la atención, y esperaban ansiosos a que los expertos (y no tan expertos) locutores les dijeran qué debían escuchar, o lo que es más importante para el negocio musical incipiente del disco, lo que debían comprar.

Era la radio la que tenía la obligación de jugar un papel mucho más innovador que la conservadora televisión, más empeñada en las varietés que en la música en sí. La verdad que ni una ni otra – salvando quizás el caso de Ángel Álvarez- lo jugaron de una forma absoluta. Marcaron, eso sí, los radiofonistas un paso adelante con respecto a los años anteriores, pero todavía no habían surgido los hombres nacidos con la música capaces de quererla y empeñarse en ella. (Casas, 1972, p. 30)

### ***Las “revistas habladas” (el caso de Madrid)***

Para los jóvenes españoles con inquietudes musicales de la década de los cincuenta el camino a seguir estaba establecido: tras la formación musical inicial en sus colegios, mayoritariamente religiosos, entraban en la universidad para formar parte de la tuna de su facultad.

La tuna, una tradición española cuyo origen es situado alrededor de los siglos XIII y XIV (Tuna, s.f.) y que posteriormente se trasladó a otros países de Europa e Hispanoamérica, consiste en crear una agrupación de estudiantes que se atavían con una indumentaria antigua de su facultad, y se dedican a tocar temas musicales de tradición hispana.

Esta tradición, repartida por toda la geografía española y en especial en la ciudad de Madrid, se ha mantenido hasta el día de hoy, aunque a finales de los años cincuenta se vio claramente afectada por la llegada del *rock & roll*, una música mucho más atractiva para aquellos jóvenes que la que se realizaba con laúd y bandurria.

La radio empezaba a emitir música foránea, y Ernesto Lacalle desde Radio Intercontinental, radiaba canciones de The Platters y otros artistas internacionales, mientras que Paul Anka empezaba a colarse en las listas de éxitos.

La música ocupaba una parte importante de la programación: clásica, boleros, zarzuela, temas hispanoamericanos, copla, folclore y bailables orquestales. Pero a hurtadillas se venía colando desde finales de los cincuenta una música popular cantada en otros idiomas que los locutores más enterados llamabas *rock & roll*. Naturalmente, todas las emisiones se hacían por Onda Media. Eso de la Frecuencia Modulada era un botón que traían los mejores receptores y que por entonces nadie sabía cuál era su utilidad. (Molero, 2015, p. 19)

Los jóvenes no eran ajenos a estas emisiones, y su interés por esta música fue creciendo, de manera que fueron dejando la bandurria en favor de otros instrumentos más atractivos. Alfonso Sainz de Los Pekenikes, Jose Manuel Rodríguez de Los Continentales y Pepe Soler, de Los Rangers, comenzaron tocando este clásico instrumento de cuerda propio de la tuna, y acabaron sustituyéndolo por un saxofón, un bajo eléctrico y una guitarra respectivamente.

Poco a poco comenzó una transición de la música tradicional española hacia el *rock & roll*, de cantar en castellano a cantar en inglés, y de cambiar la guitarra española por una eléctrica.

Además de la radio, en algunos lugares de las grandes ciudades se pudo empezar a escuchar *rock* en directo. En la calle Princesa de Madrid, la Malmaison, un local para parejas con luz tenue, recibió a Los Estudiantes a finales de 1959 y comienzos de 1960, donde Pepe Barranco comenzaba a hacer sus primeras actuaciones en directo. Más tarde en ese mismo local, Kurt Savoy, andaluz pero afincado en Madrid, fue contratado para cantar un repertorio que incluía su primer *rock & roll* propio al que tituló *Full and Rock*.

La influencia estaba ya tanto en las ondas como en las calles, y ya en 1960 Los Pekenikes tocaban en su colegio Ramiro de Maeztu, y Los Tonys se juntaron con Micky en la pista de hockey del Club Santiago Apóstol, en un concierto junto a Los Estudiantes, mientras que Los Vándalos de Juan Pardo también empezaban a realizar actuaciones delante de públicos juveniles (Molero, 2015).

También la televisión comenzaba a tener parte de culpa de esta influencia del *rock* y el pop en el panorama juvenil y estudiantil, ya que, en el concurso Hacia la fama, se dio a conocer (ganándolo de forma muy sonada) Pilar García de la Mata, una chica “bien” que poco más tarde se convertiría en la roquera Mimo.

Con todo ello se puede decir que el panorama roquero madrileño en 1961, ya empezaba a tener una base sólida, cimentada en las “revistas habladas”.

Las revistas habladas se celebraban en los colegios mayores de las universidades y consistían en una serie de actuaciones al estilo de un *show* televisivo, que incluían también entrevistas, y arengas al público.

Posteriormente, locutores como José María Íñigo o Ángel Casas llevaron este formato a la televisión, pero en aquel momento los presentadores de estas revistas habladas eran elegidos entre los estudiantes más descarados, y con ayuda de redactores aficionados elaboraban un programa de dos o tres horas que luego llevarían ante el público los domingos por la mañana.

No solo había música en las revistas habladas, también se invitaba a actores, periodistas, deportistas, que eran entrevistados para narrar sus experiencias, pero poco a poco la música, y en especial el *rock* y el pop fueron abriéndose paso hasta convertirse en el punto álgido de las revistas habladas.

La música de orquesta con la que empezaron a ambientarse las revistas habladas fue rápidamente sustituida por el *rock & roll* por una razón más banal de la que se puede imaginar: la comodidad logística.

El traer una orquesta, o como mínimo un piano al escenario, era un requisito imprescindible para la música de los años cincuenta, en una época en la que no había grabaciones instrumentales, y ni siquiera se había inventado el *playback*.

Los jóvenes organizadores de las revistas habladas veían la música orquestal como un engorro innecesario en comparación con la sencillez de los pequeños grupos de *rock*: guitarra eléctrica y bajo principalmente, y quizás algunas piezas de batería que los propios músicos llevaban consigo.

Por otro lado, los músicos de *rock* y pop eran dados a llevar sus propios amplificadores, y a usar el micrófono del presentador sin plantearse muchas pegas con respecto al sonido. Ni que decir tiene que, además, a los jóvenes roqueros ávidos de llevar al escenario su música, se les contentaba pagándoles el taxi y en ocasiones ofreciéndoles algún tentempié.

Se puede decir pues, que la comodidad en cuanto a la logística instrumental de los grupos de *rock* con respecto a las orquestas fue un pilar clave de la influencia del *rock* en los estudiantes y universidades a través de estas revistas habladas.

Poco a poco, la parte musical de estas revistas habladas fue ocupada por la gente joven. Pero no por un intento deliberado de potenciar esta nueva música, sino porque era lo más cómodo, ya que se lo hacían absolutamente todo, y además de forma gratuita, porque eran muchachos aficionados a los que les gustaba cantar. (Pardo, 2005, p. 17)

De todas las revistas habladas, la que se considera punto de partida del *rock* madrileño y una de las más conocidas es *Enlace*. En *Enlace* se dieron a conocer algunos de los principales grupos de *rock* madrileño como los mencionados Los Pekenikes rivalizando con Los Estudiantes, y también otros que no llegaron tan alto como Los Teleko, estudiantes de ingeniería de telecomunicaciones entre los que militaba José Ramón Pardo.

Otra muy destacable revista hablada fue la llamada *Altavoz* en el Colegio Calasancio situado en la calle Conde de Peñalver, y dirigida por Federico Halpern, que en 1962 fundaría Discóbolo, la primera publicación madrileña dedicada a la música moderna (Molero, 2015, 65). Allí, además de la música, se realizaban actuaciones de teatro, y lo que hoy llamaríamos monólogos humorísticos. Los grupos musicales más destacados que actuaron en ella fueron los mencionados en *Enlace* además de Micky y Los Tonys, que eran ciertamente salvajes en el escenario para la época, y revolucionaban a los estudiantes de buena familia del barrio de Salamanca. Cabe destacar, que uno de los presentadores de *Altavoz* fue un alumno de ese colegio llamado José María García, que años más tarde se convertiría en uno de los locutores de radio más famosos de España.

Con todo ello, las revistas habladas se convirtieron en un encuentro musical dominical de referencia para muchos jóvenes, a los que la música tradicional española, y el folclore de la tuna, comenzaba a parecerles algo de otra época y de otra generación a la que no identificaban como suya.

Además de las revistas habladas, conviene destacar algunos otros eventos musicales de presencia estudiantil en la capital que ayudaron a la rápida expansión de la música pop y *rock*.

En el Palacio de los Deportes, por ejemplo, se celebraron algunas actuaciones destacadas como la del 27 de noviembre de 1960 titulada “Certamen Nacional Universitario de Música”, en el que Los Pekenikes representaron a la universidad de Madrid, y tocaron canciones popularizadas por Elvis Presley (*Hound Dog* y *All shock up*) así como el *Blue suede shoes* de Carl Perkins, a las que les dio voz Eddy Guzmán.

También en el Palacio de los Deportes, el Sindicato Español Universitario de afiliación obligatoria, el SEU organizó el Concurso Nacional de Música Moderna, donde la ciudad de Madrid tuvo su representación en Los Estudiantes, Los Pekenikes y Los Rock. Los ganadores de aquel concurso fueron Los Pantalones Azules, de Valencia, otra ciudad que ya empezaba a notar la influencia del *rock* con bandas como Los Milos en la que comenzó cantando un, por entonces, poco conocido Bruno Lomas.

El Certamen Internacional de Conjuntos Modernos, organizado por el Diario Madrid dio a conocer a The Rockin Boys, grupo de La Línea de la Concepción, y también pudieron participar conjuntos aficionados como Los Tricolores llegados desde León, o Los Telekos (Molero, 2015).

Sin duda no solo en Madrid, sino en otras grandes ciudades como Barcelona, Valencia, o Zaragoza, el *rock & roll* comenzó a explotar de una manera tremendamente visible. A partir de 1960 la juventud comenzó a renegar de la “españolidad musical”, y la música internacional se convirtió en signo de modernidad y rebeldía.

A modo de efecto de bola de nieve, los jóvenes estudiantes que acudían a las actuaciones de grupos que previamente habían estudiado en su colegio o universidad, querían imitar a los mayores creando sus propios grupos de *rock* y de pop, generando una constante evolución. El folclore nacional se había estancado, no evolucionaba ni variaba, pero la música *rock*, evolucionó más tarde en el *twist*, el pop, el *beat* británico, el *soul*, la psicodelia..., año a año se introducían nuevos ritmos, nuevas experimentaciones que hacían sentir esa música como viva, y la convertían en mucho más atractiva que los ritmos y melodías estancados en el tiempo.

Aquella música puso las bases de un movimiento y de un estilo que todavía está dando frutos en el panorama español. Por eso resulta imprescindible conocer cómo se generó, cómo se llegó a la creación de un estilo propio dentro del rock y cómo España, poco a poco, se fue sacudiendo el dominio de la música antigua para hacer un sonido joven con capacidad de auto renovación. Si



algún problema tenía la música anterior al rock era su incapacidad de cambio, pues se estuvo repitiendo durante décadas y décadas. (Pardo, 2005, p. 14)

## 6. EL PANORAMA INTERNACIONAL



## 6.1. La radio musical en América

Estados Unidos siempre ha sido un país pionero en cuanto a nuevas tecnologías de la comunicación, nuevos métodos de difusión de información, soportes... y en especial nuevas formas de vender el producto, de hacerlo más vistoso de cara al público, más llamativo y atrayente.

Los americanos entendieron rápidamente que la radio y la televisión no debían ser únicamente instrumentos para la difusión de información, en ocasiones de forma muy tediosa (al estilo de los antiguos pregoneros de los pueblos), sino que se podía adornar, y envolver ese producto radiofónico con estilo más dinámico y atractivo.

En definitiva, fueron los creadores de la radio vista como un *show*, como un espectáculo, no como una herramienta puramente informativa. Se dieron cuenta de que con la radio se podía hacer teatro, humor, concursos... y, sobre todo: música.

Los americanos siempre han puesto por delante el continente frente al contenido. Para un estadounidense no era tan importante lo que el locutor tuviera que contarles sino la forma de hacerlo. Aún a día de hoy, se puede ver como los americanos son auténticos genios haciendo *shows* incluyendo espectáculos dentro de otros espectáculos, y manteniendo al oyente o espectador verdaderamente entretenido.

No hay que olvidar que esta forma de comunicar, esta forma de hacer radio en este caso, tiene sus grandes ventajas (la principal, que mantiene al oyente pegado al aparato), pero también su gran desventaja que es descuidar la información frente al envoltorio.

Más que de un estilo estadounidense de hacer radio se puede hablar de un estilo americano en general, ya que locutores de países latinoamericanos tenían también esa gracia, esa chispa, propiciando que gente como los chilenos Raúl Matas y Bobby Deglané o el argentino Pepe Iglesias, se afincaran en España e importaran su estilo en nuestro país, haciendo que otros locutores como Trini Arias se dejaran influir por esta atractiva y moderna manera de hacer radio, y en concreto, radio musical.

Pese a ello hay que hacer especial referencia a Estados Unidos ya que no solo fue la cuna de un nuevo estilo de hacer radio musical, sino también la cuna del *rock & roll* y del pop, que es, en definitiva, la música moderna (denominada yeyé en nuestro país) que es la que realmente nos ocupa.

Nos centraremos en tres grandes e influyentes locutores de finales de los años cincuenta y comienzos de los años sesenta que marcaron una época y un estilo: Big Bopper, Alan Freed y Wolfman Jack.

### 6.1.1. Big Bopper

Conocido mundialmente por su faceta como cantante, más que por la de locutor, y en especial por su éxito *Chantilly Lace*, Jiles Perry Richardson (que así es como se llamaba en realidad) fue un exitoso e influyente locutor de radio de música *country* y *rock & roll* a lo largo de toda la década de los años cincuenta.

Nacido en 1930 en Sabine Pass, Texas, aunque muy pronto Richardson y su familia se trasladaron a Beaumont, también en el estado de Texas, que les ofrecía mayores oportunidades. Se graduó en el instituto de Beaumont en 1947 y pronto empezó a estudiar en la Universidad de Lamar los estudios preparatorios para ser abogado, estando ya muy ligado a la música ya que pertenecía a la banda y al coro de la universidad.

Fue en esa época cuando encontró trabajo a tiempo parcial en una emisora local de Texas: KTRM (hoy día KZZB), y finalmente en 1949 fue contratado a tiempo completo lo que llevó a Richardson a dejar la universidad.

En 1953 debido a su éxito y a su buen hacer fue ascendido a supervisor de los locutores de KTRM. No obstante, su carrera de locutor musical se vio interrumpida por el servicio militar que tuvo que cumplir entre 1955 y 1957 como instructor de radar.

Fue a su vuelta a la radio en 1957 cuando empezó con uno de sus programas más recordados *Dishwashers' Serenade (La Serenata del Lavaplatos)*, de lunes a viernes de once de la mañana a doce y media.

El éxito de Richardson basado en ese estilo desenfadado, cómico y chillón de hacer radio, fue descomunal, hasta el punto de que uno de los mecenas de la emisora propuso ponerle en una mejor franja horaria de tres a seis de la tarde en la que Richardson comenzaría a autodenominarse como *The Big Bopper*, que es como le conocen todos a día de hoy. No era más que un juego de palabras con uno de los bailes de moda que bailaban los jóvenes de finales de los años cincuenta *The Bop* (The Big Bopper, s.f.).

Big Bopper se convirtió en ese año en director de programación de la emisora, y en un personaje muy conocido a nivel nacional. Su estilo radiofónico aún lo podemos escuchar en su mayor éxito *Chantilly Lace* (1958) al comienzo de la canción:

*Hello baby, yeah, this is the Big Bopper speaking*

*Oh you sweet thing*

*Do I what*

*Will I what*

*Oh baby you know what I like*

Alargando notablemente las palabras, gritando, interrumpiéndose y siempre cómico y desenfadado.

En 1957 ya como director de programación, Big Bopper quiso batir el record de emisión seguida ininterrumpida por un locutor, que hasta esa fecha estaba en cinco días y dos horas de emisión.

Se trasladó al teatro Jefferson en el centro de Beaumont, y batió el record por ocho minutos, retransmitiendo de manera ininterrumpida durante cinco días, dos horas y ocho minutos, en las que solo se detuvo para ducharse durante los noticiarios de cinco minutos, y en las que puso un total de 1821 canciones. Un verdadero *showman* radiofónico que creó un estilo, y que entendía la radio como un auténtico espectáculo.

No es el único “record” que ostenta Big Bopper, ya que se le reconoce como uno de los pioneros y visionarios en reconocer la importancia que iba a tener el vídeo en la música, y realizar los primeros video clips en 1958, en aquella época denominados *music videos*, vídeos musicales, pensados para emitir en televisión.

Un auténtico pionero de los *shows* radiofónico-musicales de *rock & roll* y música moderna, cuya carrera se vio truncada por su repentina muerte el 3 de febrero de 1959 en el conocido como “el día que murió la música” (The Day the Music Died, s.f.). Hay muchas versiones acerca de cómo acabaron dentro de la avioneta que se estrelló aquel día Big Bopper, Buddy Holly y Ritchie Valens, y en la que solo podían viajar tres pasajeros (el que tuvo la suerte de no montar fue Dion Dimucci, el cuarto integrante de la gira musical que realizaban: *Winter Dance Party*), pero lo cierto es que los tres fallecieron en ese trágico accidente, finalizando así con la impresionante trayectoria radiofónica de Big Bopper.

### 6.1.2. Alan Freed

Sin duda el más famoso de todos los *disc-jockeys* estadounidenses de *rock & roll* de los años cincuenta y comienzos de los años sesenta cuyo final de carrera radiofónica se vio precipitado por el escándalo *payola* en el que se vio envuelto al aceptar sobornos de parte de los músicos y las discográficas.

Su trascendencia en el mundo de la música pop y *rock* moderna es mucha más de la que se puede imaginar ya que al propio Freed se le atribuye la invención del término *rock & roll* a raíz de un programa suyo de 1951 titulado *Moondog's rock'n'roll party* (Bikendi, 2013).

Albert James Freed, conocido como Alan Freed, nació en 1921 en Windber, Pensilvania, aunque cuando tenía doce años él y su familia buscaron fortuna en Salem, Ohio donde Freed se graduó en la Salem High School en 1940. Allí formó una banda de música que se hacía llamar Sultans of Swing (Sultanes del Swing), ya que como tantos otros *disc-jockeys* intentó primero destacar como músico, y el joven Freed aspiraba alto pues su sueño era ser líder de una *big band* de *swing*. Lamentablemente una infección de oído puso fin a ese sueño, aunque sin duda siguió ligado al mundo de la música.

Más adelante se matriculó en un curso de periodismo en la Ohio State University y al finalizar este curso estudió ingeniería mecánica. Ya en su periodo en la Universidad Estatal de Ohio comenzó a interesarse por la radio, y más tarde, sirviendo en el ejército americano durante la Segunda Guerra Mundial, empezó a realizar labores de *disc-jockey* en la Armed Forces Radio, la radio de las Fuerzas Armadas de los Estados Unidos encargada de levantar la moral de las tropas.

Al terminar la Segunda Guerra Mundial inició su actividad radiofónica profesional en pequeñas emisoras locales, alternando distintos puestos: cronista deportivo, programador de música clásica... trasladándose de una emisora a otra hasta aterrizar en la WAKR de Ohio, donde se convirtió en un fenómeno local emitiendo *jazz* rápido y frenético y canciones de lo que hoy podríamos definir como un primitivo estilo pop.

Fue en 1951 mientras Alan Freed se encontraba en Cleveland cuando conoció a Leo Mintz, el dueño de la tienda de discos *Record Rendezvous*, una de las tiendas de discos más grandes de Cleveland. Mantuvo con él una charla en la que Mintz le dijo que



el *rhythm & blues*, la música negra por excelencia del momento, estaba empezando a gustar también a los blancos. Le introdujo la idea de realizar un programa de música negra presentado por un blanco que podría gustar a ambos tipos de público.

A raíz de esta conversación Alan Freed se liberó del contrato que le unía a la emisora WAKR, se trasladó a Cleveland, y creó el programa *Moondog's rock'n'roll party* emitido en la WJW bajo el patrocinio de RCA Records y *Record Rendezvous*. Cambió de nombre al *rhythm & blues* por *rock & roll* para evitar el componente racial que tenía ese género musical. De esta forma Alan Freed se convirtió en el primer *disc-jockey* blanco de la Costa Norte en poner esos discos de *rhythm & blues* (Alan Freed, s.f.)

Transmitido desde las cinco hasta las seis de la tarde y de las once de la noche a las tres de la madrugada los sábados, el programa tuvo un éxito inmediato. Alentado por los índices de audiencia, espectacularmente altos, Freed llevó a la escena el Moondog Coronation Ball, un show en vivo que incluía a estrellas como The Monglows y The Dominoes, en el estadio de Cleveland, un espacio con una capacidad de diez mil asistentes. El 2 de marzo de 1952, una multitud de 25.000 personas, blancos y negros, sin distinción, echó abajo las puertas de entrada para poder participar: era el primer desorden público de la historia del rock. (Bikendi, 2013)

Fue este *Moondog's rock'n'roll party* el programa que le hizo adquirir el pseudónimo de “Moondog”, aunque en litigio con el músico callejero Louis T. Hardin, que había utilizado ese nombre en su canción *Moondog Symphony* (Alan Freed: WJW Cleveland, s.f.), y la expresión *rock & roll* comenzó a usarse como eufemismo de las relaciones sexuales, lo cual era perfectamente apropiado para la música que Alan Freed radiaba en su programa y que era considerada como “lasciva” por el público tradicional.

El estilo radiofónico de Alan Freed fue algo novedoso y revolucionario frente a otros locutores de música *blues* y pop tradicional que tendían a pasar más desapercibidos. Su estilo era frenético y cargado de energía, y se dirigía a sus oyentes como si todos formaran parte de un supuesto reino ficticio de desclasados, a los que les unía la pasión por la música negra.

Alcanzó también gran notoriedad como promotor de bailes y conciertos de *rock & roll* y tras los incidentes en el estadio de Cleveland (conocido como el primer concierto

de *rock & roll* de la historia) Alan Freed ganó una notoria reputación con lo que la WJW aumentó las horas de emisión de su programa.

En 1953 en el apogeo de su fama, Freed tuvo la mala fortuna de colisionar contra un árbol mientras conducía su automóvil. La intervención fue muy severa teniéndole incluso que operarle la cara mediante cirugía plástica. Por fortuna, apenas un mes después, ya estaba retomando la actividad radiofónica desde su cama del hospital.

Ese mismo año, Freed apoyó 'Crying in the chapel', de The Orioles, y el disco se convirtió en el primer fragmento rhythm and blues que ingresó en el Top 20 pop. Al día siguiente de la transmisión de Freed, el disco vendió 30.000 ejemplares solo en Cleveland; el hecho de que hubiera tantas copias disponibles parecía demostrar que existía un acuerdo entre el disc-jockey y la compañía discográfica. (Bikendi, 2013)

Su popularidad fue tan grande que todo el mundo de la música se empezó a interesar en él y sus programas se empezaron a emitir en Nueva York, donde empezó a ganar veinticinco mil dólares anuales trabajando para la emisora WINS. Debido a las denuncias legales emprendidas por el citado músico callejero Louis T. Hardin (el original "Moondog") su programa pasó de llamarse *Moondog rock'n'roll party* a simplemente *Rock'n'roll party*, emitido seis días a la semana durante cuatro horas.

Gracias a la inclusión de Alan Freed en la plantilla de WINS, la emisora se convirtió en una especialista en el género emitiendo 24 horas de *rock & roll* ininterrumpido haciendo especial hincapié en el *Top 40* del momento, y se mantuvo así durante más de diez años.

En 1955 Freed retomó la organización de conciertos esta vez en Nueva York, en el estado de San Nicholas, y en las navidades siguientes organizó el primero de los llamados "conciertos Paramount" de Alan Freed, organizados en la Brooklyn Paramount y en cuya primera edición actuaron bandas de *rhythm & blues* y *do wop* de la talla de The Moonglows y The Penguins. A finales de los años cincuenta estos conciertos habían superado todos los records de recaudación, y a Alan Freed cumplió su sueño de formar y dirigir su propia banda The Alan Freed Rock'n'Roll Big Band, por la que Coral Records le pagaba otros veinticinco mil dólares al año.

Contaba con una legión de cuatro mil clubs de fans e incluso actuó en varias películas pioneras de *rock & roll* que eran recibidas con fervor por los jóvenes adolescentes que podían ver a sus artistas musicales favoritos en la gran pantalla, y en la que aparecieron absolutamente todas las estrellas de este género musical

**1956: Rock Around the Clock:** con Bill Haley & His Comets, The Platters, Freddie Bell and the Bellboys, Lisa Gaye.

**1956: Rock, Rock, Rock:** con Chuck Berry, Frankie Lymon and the Teenagers, Johnny Burnette, LaVern Baker, The Flamingos, The Moonglows.

**1957: Mister Rock and Roll:** con Rocky Graziano and Teddy Randazzo, Lionel Hampton, Ferlin Husky, Frankie Lymon, Little Richard, Brook Benton, Chuck Berry, Clyde McPhatter, LaVern Baker, Screamin' Jay Hawkins.

**1957: Don't Knock the Rock:** con Bill Haley and His Comets, Alan Dale, Little Richard and the Upsetters, The Treniers, Dave Appell and His Applejacks.

**1959: Go, Johnny Go!:** con Jimmy Clanton, Chuck Berry, Ritchie Valens, Eddie Cochran, The Flamingos, Jackie Wilson, The Cadillacs, Sandy Stewart, Jo Ann Campbell, Harvey Fuqua and The Moonglows. (Alan Freed I: 1921–1965, s.f.)

Durante la segunda mitad de los años cincuenta la reputación de Alan Freed como locutor de radio empezó a tornarse grisácea. Por una parte, como organizador de conciertos y promotor de bandas empezó a acumular una pequeña fortuna, a la par que los ingresos de muchos artistas disminuían debido a que Freed les obligaba a que su nombre apareciera entre los autores de las canciones para cobrar los derechos por cada copia vendida a cambio de la promoción del disco en su programa de radio.

Por otro lado, hizo mucho bien en la popularización del *rock & roll* y de la música negra en contra de la segregación, llevando a la fama a artistas de la talla de Fats Domino y Little Richard, y negándose a conceder espacio a otros artistas blancos como Pat Boone o The Crew Cuts, considerándolos como música para *squares* (la traducción más acertada sería “pijos”), que simplemente querían cantar las canciones de los negros revestidas de un puritanismo blanco.

No obstante, sus excesos y excentricidades seguían acentuándose, desde vivir en una mansión de dieciséis habitaciones, hasta instalarse el estudio de radio en su propia casa debido al miedo que sufría a los automóviles tras su accidente.

Su influencia como locutor sobre los jóvenes de su época fue algo imposible de alcanzar para los posteriores locutores españoles que emitieron *rock & roll* y pop en nuestro país (sin duda el régimen dictatorial de la España de comienzos de los años sesenta poco tenía que ver con el contexto americano de finales de los cincuenta). En una ocasión durante un concierto de Jerry Lee Lewis, el *Big Beat Show* presentado por Freed en Boston en 1958 la policía, expectante por posibles altercados, comenzó a enfocar con sus luces a la platea. En ese momento Alan Freed cogió el micrófono y gritó “Muchachos, la policía de Boston no quiere que os divirtáis”. A partir de ahí comenzó una larga noche de disturbios, violencia juvenil y represión policial que acabó con veinte heridos. A raíz de estos incidentes su carrera comenzó a caer en picado ya que fue acusado de incitación a la delincuencia, lo que le llevó casi un año y medio de recursos judiciales que le arrastraron a la ruina económica.

Su emisora de radio WINS no le ofreció ninguna ayuda y Alan Freed enfadado se fue a la WABC donde siguió con su *Big Beat Show*.

No duró mucho su etapa como locutor en la WABC ya que al poco tiempo de llegar allí, el gobierno de los Estados Unidos comenzó una investigación que terminó destapando el caso *payola*<sup>55</sup>. La investigación se centró en averiguar si existía algún tipo de trama corrupta en los programas radiofónicos de la época. Alan Freed se vio acorralado cuando le obligaron a firmar una declaración en la que debía negar haber recibido dinero a cambio de promocionar ciertos discos en su programa de radio, a lo cual se negó. Finalmente se demostró que Freed había aceptado pagos de las compañías discográficas a cambio de poner sus canciones, y que había impuesto a estas aparecer como coautor de la composición de las canciones para recibir dinero en concepto de derechos (especialmente el caso más conocido fue el de la canción *Maybellene* de Chuck Berry).

Fue despedido de la WABC en noviembre de 1959, y al poco tiempo perdió también su programa de televisión.

---

<sup>55</sup> El término *payola* es una contracción del verbo inglés *pay* (pagar) y la marca comercial *Victrola*, la última aludiendo al famoso fonógrafo de la compañía RCA Victor de principios del siglo XX. También conocido como *pay to play*, “pagar por emitir”. (*Payola*, s.f.)

Alan Freed declaró que lo que, en el ambiente radiofónico, se consideraban “propinas” el gobierno lo consideraba como “importantes influencias”, unas declaraciones que no sentaron demasiado bien y que terminaron con Freed arrestado acusado de veinte casos de corrupción, y condenándolo a seis meses de libertad condicional.

En 1962 posteriores acusaciones de soborno comercial y evasión fiscal terminaron de hundirle física y anímicamente. Con una carrera hundida, y trasladándose de una emisora menor a otra, terminó muriendo el 10 de enero de 1965, a la edad de 43 años, debido a una cirrosis provocada por el alcoholismo.

Pese a su triste final Alan Freed debe ser considerado como el verdadero padre radiofónico de todos los locutores de *rock & roll* y de pop, diez años antes de que alguien hiciera algo similar en nuestro país. Con una influencia destacada en los gustos musicales y estilos de vida de los jóvenes, Alan Freed ayudó a hacer del *rock & roll* y los conciertos un estilo de vida, y sobre todo contribuyó tremendamente a eliminar la brecha de segregación racial entre los jóvenes estadounidenses especializándose en artistas negros en sus programas radiofónicos, y organizando conciertos a los que podía asistir público racialmente mixto. Razones suficientes para destacar la relevancia que podía tener en aquellos años un locutor de música pop.

No solo se le considera el creador del vocablo *rock & roll*, sino que, además, desde su programa de radio, ayudó a definirlo como género musical que bebía de otras corrientes musicales: “El rock & roll es un río de música que ha absorbido muchas corrientes: rhythm and blues, jazz, ragtime, canciones de vaqueros, country y folk. Todos han contribuido enormemente a este gran ritmo” (Price, 1956).

### 6.1.3. Wolfman Jack

Robert Weston Smith, conocido como Wolfman Jack, o “El hombre lobo” en castellano gracias a la traducción de la película *American Graffiti* (que dirigió un primerizo George Lucas en 1973), podría ser considerado como el principal “hijo” radiofónico de Alan Freed.

Nacido en Brooklyn, Nueva York, en 1938, Wolfman Jack tuvo una infancia difícil debido al divorcio de sus padres cuando aún era un niño.

Su padre, para ayudarle en esos momentos difíciles, le regaló un gran aparato de radio para que pudiera distraerse escuchando a sus locutores favoritos. Entre ellos se encontraba una buena lista de influyentes *disc-jockeys* americanos: “Jocko” Henderson de Philadelphia, el “Dr. Jive” de Nueva York (Tommy Smalls), “John R.” Richbourg (quien fuera posteriormente su mentor radiofónico) de Nashville, y por supuesto “Moondog”, el celeberrimo Alan Freed emitiendo desde Cleveland hasta Nueva York (Wolfman Jack: Early career, s.f.).

Tras dedicarse durante una época a vender enciclopedias y escobas de puerta en puerta, Smith estudió en la Academia Nacional de Radiodifusión de Washington D.C., graduándose en 1960 a la edad de veintidós años.

Comenzó trabajando en la emisora WYOU en Newport News, Virginia, donde no permaneció por mucho tiempo antes de trasladarse en 1962 a la emisora de música *country* KCIJ / 1050 en Luisiana, donde ejerció las labores de dirección en la emisora y de locutor por las mañanas conocido como “Big Smith con los discos”.

Poco a poco, la influencia de Alan Freed, con el que Smith había crecido, se iba notando cada vez más; no solo musicalmente, en el *rhythm & blues* negro y el *rock & roll* que ponía en su programa, sino en el estilo de hacer radio y con la adopción de su nuevo apodo. Respecto al estilo, Alan Freed solía emitir un aullido de lobo al presentar las canciones que Smith adoptó como propio de su estilo añadiéndole otras excentricidades personales. Respecto al alias, Smith que había comenzado su carrera radiofónica con el sobrenombre de “Daddy Jules”, se autodenominó Wolfman Jack, el hombre lobo, que guarda similitudes con el “Moondog” (“perro de la luna”) de su admirado Alan Freed.

La última referencia en la manera y el estilo de Wolfman Jack fue sin duda la voz y el estilo del cantante de *rhythm & blues* Howlin' Wolf, ambos con la voz rota y aguardentosa. A su voz rota y rasgada atribuía el propio Wolfman Jack su éxito radiofónico: “Ella (su voz) ha mantenido la carne con patatas sobre la mesa de Wolfman y Wolfwoman. Un puñado de chupitos de whiskey ayudaron. Conseguí este bonito y rasposo sonido” (Pioneer Disc Jockey Wolfman Jack Dies At Age 57, s.f.).

De esta forma comenzó en la KCIJ de Louisiana a desarrollar a su alter ego radiofónico Wolfman Jack, que según el autor Philip A. Lieberman:

“El personaje de "Wolfman" de Smith, derivó de su amor por las películas de terror y de sus travesuras como un "hombre lobo" con sus dos sobrinos pequeños. El "Jack" fue añadido como parte de la jerga "hipster" de la década de 1950, como en " Take a page from my book, Jack ", o el más popular, "Hit the road, Jack". (Lieberman, 1996, p. 58)

En 1963 fue fichado por Ramón Bosquez para retransmitir desde la XERF-AM en Ciudad Acuña, en México, una emisora que emitía con una potencia tal que alcanzaba casi todo el territorio estadounidense. En palabras del propio Wolfman en una entrevista con el escritor Tom Miller: “Teníamos la señal más poderosa de Norteamérica. Las aves caían muertas cuando volaban demasiado cerca de la torre. Un coche conduciendo desde Nueva York a Los Ángeles nunca perdería la señal de la estación” (Miller, 1981).

Doscientos cincuenta mil vatios de potencia de emisión del programa de Wolfman Jack en la XERF, cinco veces el límite permitido en Estados Unidos, lo que les permitía llegar a todo el país, y en noches claras hasta Europa y la Unión Soviética. No es de extrañar que, unido a la calidad musical del programa de Wolfman Jack, se convirtiera en un ídolo y referente para la juventud estadounidense de comienzos de los años sesenta.

Sus frases como “¿Quién está en el teléfono del hombre lobo?” o “El hombre lobo pone los mejores discos del mercado ¡y luego se los come!” se volvieron tremendamente populares entre los adolescentes, y amenizaba sus programas de radio nocturnos con bromas telefónicas seguidas de aullidos, instando a los oyentes a que se desnudaran, o a que pusieran sus manos sobre la radio y estrujaran los botones del dial.

Parte de su éxito como locutor radiofónico, y de su influencia sobre la juventud fue el ampararse en la nocturnidad y el anonimato. Nadie sabía que cara tenía el conocido Wolfman Jack, ni siquiera si era negro o blanco.

La ubicación más probable del estudio de Wolfman Jack durante la primera mitad de los años sesenta fue un estudio en la parte trasera de un pequeño centro comercial de la Tercera Avenida en Chula Vista en el condado de San Diego, California, que se encuentra a solo 10 minutos del paso fronterizo de Tijuana -San Diego.

Después de ocho meses abandona México y se muda a Minneapolis, Minnesota, para dirigir la emisora KUXL, aunque seguía emitiendo como Wolfman Jack en XERF a través de cintas con *shows* grabados que él mismo enviaba a esta emisora.

En enero de 1966 abrió una oficina en Sunset Boulevard en Los Angeles, aunque siempre continuó grabando sus *shows* y enviando las cintas a México para poder ser escuchado en todos los Estados Unidos.

En este periodo fue cuando conoció al que posteriormente se convertiría en su manager y socio durante veinte años, Don Kelley. De su mano, Wolfman Jack se convirtió en una auténtica figura de culto y llegó a aparecer en televisión y en varias películas de cine durante las décadas de los setenta y ochenta.

Para finalizar, hay que destacar que estuvo a punto de trabajar en la mítica emisora pirata inglesa Radio Caroline, emitida desde un barco que se hundió en 1980. La emisora quiso retomar su actividad con Wolfman Jack como protagonista, llegando a grabar varios programas antes de la creación de la nueva emisora. Finalmente, estos programas no se llegaron a emitir, ya que la nueva emisora no pudo ponerse en marcha en el plazo previsto, sino que no fue hasta 1983 y ya sin Wolfman Jack cuando retomó la actividad. Hoy en día esas cintas grabadas y nunca emitidas en Radio Caroline son muy buscadas por los coleccionistas de su trabajo.

Robert Smith murió a los 57 años de un ataque al corazón en Belvidere, Carolina del Norte, el 1 de julio de 1995. Smith acababa de terminar de transmitir lo que sería su última emisión de radio como Wolfman Jack, dejando tras de sí uno de los mayores legados radiofónicos, si no el mayor, de *rock & roll* de toda la historia de los Estados Unidos.



## 6.2. Las emisoras no reguladas

El autor Luis Zaragoza, en su historia sobre las radios clandestinas titulada *Voces en las sombras*, establece una división entre tres términos que muchas veces son utilizados como sinónimos, aunque no lo sean exactamente: las emisoras libres, las emisoras clandestinas y las emisoras piratas.

Es cierto que a todas las dota de una característica común innegable que es “la ilegalidad, carecer de una autorización administrativa o una licencia de emisión” (Zaragoza, 2016). Otra característica común es la de dar voz a quienes no la tienen, ya sean revolucionarios de carácter político-social o de carácter musical, cuyas ideas o gustos no se ven reflejados en la radio convencional.

### 6.2.1. Las emisoras libres

También son conocidas como “emisoras comunitarias”, “radio ciudadana” o del tercer sector, en la que una asociación o grupo de personas decide utilizar las ondas radiofónicas para dar un servicio social que ellos consideran que la radio, y los demás medios de comunicación convencionales, no realiza.

Este tipo de radio asociativa puede ser de carácter legal, obteniendo una licencia para sus emisiones, o ilegal si deciden prescindir de ella y ser consideradas por tanto como emisoras libres.

Su principal diferencia con las emisoras clandestinas es que los ciudadanos que la llevan a cabo no están perseguidos por la ley, ni son fugitivos o refugiados de ningún tipo, sino personas con un afán social y divulgativo.

En el caso del tercer sector radiofónico, la Asociación Mundial de Radios Comunitarias (AMARC) se decanta por el término “comunitarias” para referirse a estas emisoras promovidas por iniciativa privada que tienen una finalidad social y se caracterizan por estar gestionadas por organizaciones sociales de diverso tipo, sin fines de lucro [...].AMARC define tres características que identifican a las radios comunitarias: En primer lugar, la radio comunitaria está caracterizada por la activa participación de la comunidad en los procesos de creación de noticias, información, entretenimiento, con un énfasis en temas y preocupaciones locales. En segundo lugar, es esencial que sea una empresa sin fines de lucro. En tercer lugar, la programación de la radio comunitaria debe ser designada por la comunidad para mejorar las condiciones sociales y la calidad de su vida cultural. La comunidad misma decide cuáles son sus prioridades y necesidades en términos de la provisión de información. (Ortiz, 2014)

Por tanto, el único riesgo al que se ven sometidos los locutores de estas emisoras libres es que el gobierno o la administración local les corte las emisiones, ya que su contenido no es ilegal pero su método de difusión sí que lo es (por una mera cuestión formal).

Su principal diferencia con las emisoras comerciales es en esencia sus contenidos, y no pretenden competir contra ellas sino ser una alternativa para los ciudadanos que no ven cumplidas sus necesidades. Por tanto, no se dirigen a un público masivo sino a

pequeños sectores específicos. Esto se ve reflejado también en su gestión interna, que suele ser de corte horizontal y asamblearia con inclusión de todas las ideas y puntos de vista que los oyentes y participantes quieran aportar.

A diferencia de las emisoras piratas no tienen un afán de lucrarse y buscan pequeñas subvenciones voluntarias (hoy conocidas como *crowdfunding*) o subsistir a través de “micropublicidad”.

Sus orígenes pueden ser políticos, asociativos o sindicales, o simplemente ciudadanos. Las emisoras libres pueden tener un carácter radical y reivindicativo en sus formas, pueden simplemente intentar dar voz a sectores marginados por la sociedad y cuyos reclamos no suelen o solían ser difundidos por las emisoras convencionales como los homosexuales, los ecologistas, las personas excluidas o en riesgo de exclusión social... O simplemente pueden ser creadas como movimientos lúdicos de origen ciudadano que sencillamente crean la radio que a ellos les gustaría escuchar

Por último, dentro de estas emisoras libres, se pueden incluir emisoras que se han dedicado a la divulgación de la música *rock*, cuando el propio *rock & roll* se convierte en un mensaje político en favor de la cultura norteamericana frente a la comunista. La música *rock* fue vista como un instrumento político por dirigentes de países como Cuba a comienzos de los años sesenta, en la que varios grupos que realizaban *rock & roll* en aquel país tuvieron que abandonarlo en favor de España o Estados Unidos, o en la Unión Soviética en la que en 1981 se contabilizaron unas tres mil emisoras de *rock* mal llamadas piratas, debido a que no tenían ánimo de lucro sino propagandístico.

## 6.2.2. Las emisoras clandestinas

Su principal característica es que las emisoras clandestinas son creadas por personas perseguidas o grupos considerados ilegales.

Para llevar a cabo su actividad radiofónica “delictiva” estos grupos utilizan diferentes estrategias de emisión.

Algunas emisoras clandestinas suelen ocultar su emplazamiento y los grupos que las dirigen se encargan a tiempo completo de realizar esta función divulgadora. Si se sitúan dentro del territorio de conflicto, su actividad no puede prolongarse mucho en el tiempo a no ser que tengan varios sitios seguros para emitir. Por otro lado, si establecen su ubicación fuera del país “enemigo” gozan de mayor seguridad, pero también tendrán la problemática de establecer alianzas en el país de adopción para que sus emisiones puedan ser prolongadas en el tiempo (como ocurrió con Radio España Independiente, con el apoyo de la URSS y de Rumanía), a no ser que (y es un suceso poco frecuente), estas organizaciones políticas perseguidas instalen su propia emisora legal en el exterior.

A veces más que emisoras clandestinas, hay que hablar de emisiones clandestinas, ya que en ocasiones el país aliado cede sus frecuencias de emisión internacionales a estos grupos clandestinos para emitir su programación, o bien compran directamente espacios de emisión en emisoras comerciales de estos países “aliados”.

Disponer de tiempos cedidos por otros países otorga indudables ventajas a los grupos revolucionarios: transmisores que suelen ser más potentes que los de las emisoras clandestinas autónomas, mejor cobertura política (que pueden no tener si deciden instalar una emisora por su cuenta en otro país), seguridad para sus trabajadores (frente a las emisoras clandestinas que emiten desde el territorio al que se dirigen, hostigadas constantemente por las dictaduras) y una infraestructura técnica que pueden aprovechar y que no tienen que mantener. La contrapartida es que los tiempos de emisión pueden verse alterados o incluso eliminados en cualquier momento por un cambio en la diplomacia o en la línea política de los Gobiernos “amigos”. (Zaragoza, p. 31)

Por último, los dos sistemas que podríamos denominar más agresivos de las emisiones clandestinas son el secuestro temporal de las emisoras legales por medio de la

fuerza (utilizada principalmente por grupos terroristas, o paramilitares), o la menos agresiva, interferencia de las emisoras legales valiéndose de la técnica para conseguir sus fines radiofónicos.

### 6.2.3. Las emisoras piratas

En cuanto al tema musical que queremos tratar son las que más nos ocupan. Su principal diferencia con las emisoras clandestinas es que las personas y grupos que andan detrás de ellas no son fugitivos, como ocurre con las emisoras libres, pero difieren de estas en que tienen un afán lucrativo. En su mayoría son emisoras musicales con la fórmula sencilla de “publicidad más música”, acompañadas de las excéntricas personalidades de sus locutores que no tienen que rendir cuentas ante los estrictos directores de emisoras comerciales.

Esto no quiere decir que no busquen también un fin reivindicativo, de hacer llegar la música a sectores llamémosles “marginados musicalmente”, estos marginados musicales podían y pueden corresponderse a grupos sociales concretos como podían ser la comunidad negra en Estados Unidos con su *blues* primitivo en los años treinta, los sudamericanos actualmente en las grandes capitales de nuestro país con sus emisoras piratas de ritmos latinos, o bien como eran los jóvenes en la década de los años sesenta en los países europeos o en Estados Unidos, marginados por las discográficas al no tener un gran poder adquisitivo.

Emisoras comerciales sin licencia han aparecido en cualquier parte del mundo donde ha existido un mercado de consumo en el que obtener sus beneficios. Es su único requisito, con independencia del sistema político o el régimen radiofónico vigentes. Y, sin embargo, sería injusto con la historia de la radio atribuir a las emisoras piratas solo el estatus de parásitas que puede desprenderse de su valoración actual. Sirvieron, por ejemplo, para revolucionar la radio europea. (Zaragoza, p. 23)

Es cierto que, a finales de los años cincuenta y comienzos de los sesenta, España tenía un modelo radiofónico peculiar con respecto al resto de Europa, ya que curiosamente combinaba emisoras públicas, con semipúblicas y con privadas. No ocurría lo mismo en la mayoría de países del resto del continente en los que el monopolio estatal era un problema flagrante.

Estas radios nacionales estaban dirigidas a un público adulto, serio, con una programación más informativa que lúdica, y con unos ingresos publicitarios bajo control.

Desde los sectores más liberales de esos finales de los años cincuenta europeos, se miraba con cierta envidia el caso de los Estados Unidos en los que, a lo largo de dos décadas, la expansión y floración de emisoras privadas locales que ganaban pingües beneficios gracias a la publicidad había sido una realidad.

La música *rock* y la revolución juvenil y musical de los años cincuenta a través de la radio en Estados Unidos no había llegado a Europa, y discográficas y empresarios radiofónicos americanos y europeos se dieron cuenta que se debía explotar este sistema en el viejo continente. Un sistema basado simplemente en la música moderna (pop, *rock & roll*...), la voz de algún locutor desenfadado muy alejado del estilo de las radios estatales, y publicidad de los productos que a estos jóvenes les pudieran interesar.

Este modelo pudo ser llevado a cabo fácilmente en los casos de Radio Andorra y Radio Luxemburgo, ya que en estos países la regulación nacional radiofónica no era tan severa, pero en el resto de países grandes solo había una opción de introducir esta nueva forma de hacer radio y fue a través de las emisoras piratas.

El sistema más utilizado aprovechando el vacío legal fue el de fletar barcos en aguas internacionales e instalar allí las emisoras, de ahí su denominación de “piratas”, puesto que en algunos casos estos barcos enarbolaban la clásica bandera *Jolly Roger* con la calavera y las dos tibias, aunque normalmente preferían pasar desapercibidos.

En lanchas y pequeñas embarcaciones, estos “barcos piratas” eran provistos de alimentos, combustible, y lo más importante, nueva música y nuevas cuñas publicitarias para mejorar sus ingresos.

La revista *Life International*, data el nacimiento de la primera emisora pirata europea en el mes de agosto de 1958 en Suecia, de la mano de Britt Waduer, una mujer que compró un barco, le instaló una emisora, y comenzó a tratar de competir contra el monopolio radiofónico sueco (Montes y Sierra, 2009).

Aunque los casos más sonados de emisoras piratas, que más ayudaron a la expansión de la música pop y *rock*, fueron los de las emisoras piratas británicas como Radio London, Radio City o Radio Caroline, la más famosa de todas las emisoras piratas de la década de los sesenta y cuya historia destacaremos a continuación.

Estas emisoras piratas europeas y en especial las inglesas, fueron la fuente de alimentación musical para miles de jóvenes que entusiasmados encendían sus radios al

salir de sus centros de estudios, o de su trabajo para desconectar de su vida diaria, para estar al tanto de las novedades musicales que las tediosas emisoras estatales no les proveían, y todo ello con la dosis necesaria de rebeldía juvenil, de sentir que estaban haciendo algo “ilegal” y revolucionario al escuchar estas emisoras piratas.

Su éxito fue tal que muchos locutores y propietarios de éstas empezaron a acumular importantes beneficios gracias a la publicidad, que hicieron que la dura vida de vivir en un barco se hiciera ciertamente más llevadera.

No obstante, fueron duramente perseguidas por la legislación, en especial por las batallas de interferencias que mantenían con las emisoras oficiales, y a finales de los sesenta la legalidad nacional e internacional las oprimió hasta casi acabar con ellas. Sin ir más lejos, en el Reino Unido en agosto de 1967 se aplicó la *Marine Broadcasting Offences Act* que penalizó duramente a los que abastecían, o se publicitaban en las emisoras piratas (UK pirate radio: 50 years on from the Marine Broadcasting Offences Act, 2017).

Pese a ello, la labor que realizaron estas emisoras en favor de los *shows* musicales radiofónicos fue imparable, puesto que las emisoras estatales y/o comerciales, empezaron a imitar tanto los contenidos como la forma de trabajar de estos programas, intentando hacer competencia a las emisoras piratas y arrastrar a sus oyentes hacia ellas con un estilo más fresco y moderno de hacer radio y apostando por el *rock* y el *pop* que tanto demandaba la juventud de la época.

También gracias a ellas, comenzaron a crearse emisoras de carácter local, al más puro estilo estadounidense, ya que los locutores de las emisoras piratas en ocasiones de muy poco alcance, tenían la calidez y la cercanía de una emisora local que estaba más cerca de sus oyentes y de sus anunciantes.

Todo ello fue derivando en un avance imparable hacia la ruptura de los monopolios radiofónicos que llegó a su fin a mediados de los años setenta en países como Francia, Inglaterra, Italia... Y los estados se vieron obligados a aceptar como competencia a emisoras privadas cuyos ingresos provenían exclusivamente de la publicidad.

Aunque las emisoras piratas que emitían desde altamar fueron desapareciendo progresivamente desde finales de los sesenta, su concepto se mantiene vigente a día de



hoy y muchos sectores que sienten que no tienen cabida en las emisoras comerciales (como los inmigrantes, religiosos...) apuestan por este tipo de emisión.

### ***Radio Caroline***

Es imposible hablar de emisoras piratas sin destacar el caso de Radio Caroline, la más conocida de todas ellas y ejemplo paradigmático de lo que eran este tipo de emisoras en los años sesenta. Tan es así, que en 2009 se llegó a estrenar la película *The Boat That Rocket* (en España *Radio Encubierta* y *Los Piratas del Rock* en hispanoamérica), dirigida por Richard Curtis, que narra en forma de comedia las vicisitudes de esta celeberrima emisora británica.

Instalada en un barco, situada en aguas internacionales cerca de la costa de Felixstowe en Suffolk, Inglaterra, y fundada por el empresario musical irlandés Rohan O’Rahilly, inició sus emisiones en marzo de 1964.

La sintonía de la emisora fue la canción *Caroline* grabada por una banda de Birmingham, The Fourtunes, en 1964 para Decca Records, y escogieron la frecuencia 199 para emitir por el mero hecho de que 199 en inglés rima con Caroline. Con una potencia de emisión de 20 kW y el lema “Tu estación musical todo el día”, Radio Caroline podía escucharse en prácticamente toda Inglaterra, y muy pronto centenares de miles de oyentes se fidelizaron a sus emisiones. Aunque comenzó como una emisora que solo emitía música, pronto empezaron a incorporarse programas hablados. El primero de ellos lo presentó el locutor y *disc-jockey* Chris Moore, al que luego se le unieron otros que se hicieron muy famosos en toda Inglaterra como: Tony Blackburn, Roger Day, Simon Dee, Tony Prince, Spangles Muldoon, Keith Skues, Johnnie Walker, Robbie Dale, Dave Lee Travis and Andy Archer (Radio Caroline, s.f.)

El domingo de Pascua de 1964, dos locutores, Chris Moore y Simon Dee, emitieron su primer grito de guerra: “Hola, esto es Radio Caroline en la frecuencia 199, vuestra emisora de solo música...”. Y a continuación sonó una canción de Los Rolling Stones dedicada a Ronan O’Rahilly. Empezaba una insólita y crucial guerra en las ondas radiofónicas. (Uribe, 2009)

Al poco de su lanzamiento, Radio Caroline se unió con su principal competidora Radio Atlante y hasta 1968 realizó sus emisiones desde dos barcos, el original que viajó a la Isla de Man para convertirse en Radio Caroline North y el barco de Radio Atlanta que seguía en la costa de Essex con el nombre de Radio Caroline South.

Gracias a la labor de sus *disc-jockeys*, muchas bandas de la conocida como *British Invasion*, y otros muchos grupos de fuera de Inglaterra, alcanzaron la fama merecida y sus discos fueron escuchados por una joven generación inglesa denominados los *mods*. Los Kinks, los Turtles, Martha Reeves & The Vandellas, los Beach Boys, los Animals, The Who, los Troggs, los Boxtops, Jimi Hendrix, The Supremes, Dusty Springfield... fueron algunos de los muchísimos grupos que sonaban en Radio Caroline y que suponían el cénit de la música moderna: *rock & roll*, *pop*, *rhythm & blues*...

En 1966, sin duda alguna la época del mejor pop inglés, la BBC solo emitía dos horas de rock and roll a la semana. Pero la radio pirata inundaba el país con rock y pop 24 horas al día. Y 25 millones de personas, más de la mitad de la población, escuchaba cada día a los piratas. (Bevan, Fellner, Bevan y Curtis, 2009).

Reg Calvert, el propietario de la emisora pirata Radio City, la mayor rival de Radio Caroline, y que emitía desde una base militar abandonada en el estuario del Támesis, llegó en 1966 a un acuerdo para que Radio City emitiera bajo el nombre de Radio Caroline.

Cuando Oliver Smedley socio de O'Rahilly en Radio Caroline se enteró de que el gobierno británico iba a perseguir duramente a quién emitiese desde fuertes militares abandonados que continuaban siendo propiedad de la Corona, decidió romper este acuerdo.

Calvert acudió a pedir explicaciones a Smedley y cuando la conversación elevó el tono, Smedley disparó a Calvert ocasionándole la muerte.

Pese a que en el juicio Smedley fue absuelto al considerarse que actuaba en legítima defensa, este hecho fue el detonante para que las autoridades británicas iniciaran una persecución total a las radios piratas, estableciendo en 1967 la ley *Marine Broadcasting Offences Act* que prohibía anunciarse en emisoras piratas o abastecerlas de cualquier forma.

La falta de alimentos, personal, ingresos y por supuesto, discos, hizo que todas las estaciones piratas fueran desapareciendo paulatinamente, hasta que finalmente Radio Caroline, la última en caer, cesó sus emisiones el 3 de marzo de 1968.

No obstante, para cubrir este nicho de mercado y terminar de enterrar definitivamente a las emisoras piratas, la BBC inició su emisora nacional de música pop BBC1, con un formato muy parecido al de Radio London, otra de las emisoras piratas rivales de Radio Caroline.

Pese a su desaparición, las emisoras piratas hicieron una increíble labor social y musical, consiguiendo que las emisoras estatales y comerciales se adaptaran a las demandas de los jóvenes: mayor número de horas de música moderna en antena, lenguaje juvenil y espontáneo adaptado a los tiempos... en definitiva una nueva forma de hacer radio musical.

A lo largo de las décadas de los setenta y ochenta, Radio Caroline retomó su actividad con nuevos barcos, uno de 1972 a 1980 que terminó naufragando en una tormenta, y otro de 1983 a 1991 que cesó sus emisiones debido a que se quedó cerca de un nuevo naufragio.

Desde 1991 Radio Caroline se trasladó a tierra firme, donde ha continuado emitiendo vía satélite hasta la actualidad.

### 6.3. La BBC y el pop británico

El desarrollo cronológico de la radio musical británica fue bastante similar al de la radio musical española, en tanto en cuanto a que los programas musicales comenzaron a popularizarse en la primera mitad de la década de los años sesenta, llegando a consolidarse a partir de la segunda mitad.

Es decir, cuando comienza el desarrollo de la radio musical británica y española, arropada por la creciente notoriedad de la música pop inglesa denominada como *British Invasion*, y su réplica en el mercado discográfico español, la edad de oro de la radio musical estadounidense estaba llegando a su ocaso.

Cuando el estilo de radio musical “Top Forty”, o lo que se conoció tiempo más tarde en España como *Los 40 principales*, estaba llegando a Gran Bretaña en los años sesenta, la mítica radio americana de los *disc-jockeys* de *rock & roll* prácticamente había terminado (Payne, sf).

Los antecedentes de la radio musical de la BBC los podemos hallar en el denominado como The Light Programme, una estación de radio filial del gigante radiofónico británico que emitía programas musicales y de entretenimiento desde su creación en el año 1945 hasta 1967 cuando pasó a denominarse como BBC Radio 2 (BBC Light Programme, s.f.).

Tras el final de la Segunda Guerra Mundial, la frecuencia utilizada para el programa de las fuerzas británicas *BBC Forces Programme* fue utilizada para este nuevo servicio musical y de entretenimiento que llegó a tener una gran cobertura en todo el territorio del Reino Unido.

A partir del año 1957, las horas de emisión de The Light Programme aumentaron de lo que era la emisión anterior de 9 de la mañana a la medianoche, a comenzar a las 7 de la mañana. A mediados de la década de los sesenta, la juventud británica demandaba aún más horas de música pop y entretenimiento y en 1964, fecha que podemos establecer como el inicio del apogeo de la radio musical británica en la BBC, The Light Programme dejó finalizar sus emisiones en la media noche, para emitir de manera ininterrumpida de cinco y media de la mañana a dos de la madrugada.

Durante sus siguientes tres años de vida, The Light Programme fue un referente de radio musical para la juventud británica, llegando a convertirse en 1967 en lo que se conoció como la BBC Radio 2.

Pese a la longevidad de The Light Programme, al comenzar la década de los sesenta, el concepto *teenagers* era aún relativamente nuevo y la BBC no los consideraba como una prioridad a la hora de elegir los géneros musicales que debían emitir. Hasta que no tuvieron poder adquisitivo para comprar *singles* la industria discográfica y radiofónica no empezó a fijarse en ellos.

Inicialmente, la música pop británica de comienzos de los años sesenta fue vista como una moda que pronto desaparecería, aunque la mayor dificultad a la que se enfrentó la BBC a la hora de emitir música fue el conocido como *needle-time* o “tiempo de aguja” (Payne, sf), una reglamentación mediante la cual cada emisora solo podía emitir un cierto número de minutos musicales a la semana. Este reglamento fue propuesto por la Musicians Union (Unión de Músicos británicos) para protegerse del despido de los músicos por parte de las emisoras de radio debido a la llegada del vinilo.

Al igual que los locales y pub nocturnos, comenzaron a desprenderse de las bandas de música en directo en favor de los *disc-jockeys* –mucho más económicos-, dando origen a la creación de lo que hoy conocemos como discotecas; las radios empezaron a hacer lo mismo despidiendo a las orquestas que llevaban décadas tocando música en directo para las radios, en favor de la reproducción masiva de discos. Esto hizo que el tiempo de emisión de discos musicales de vinilo por parte de las emisoras estuviera regulado en Gran Bretaña a comienzos de la década de los años sesenta.

Cuando finalmente los adolescentes y la música pop empezaron a ser tomados en serio por la BBC, surgió el primer fenómeno radiofónico musical para *teenagers* dentro de su filial The Light Programme, el programa llamado *Pick of the Pops*.

La estructura de *Pick of the Pops* era bien sencilla, pues se limitaba a la reproducción de la lista “Top 20” de la tabla de los veinte mejores *singles* del momento en Reino Unido (Pick of the Pops, s.f.)

El programa nació en 1955 presentado por Alan Dell, un experto musical en sonidos de la década de los veinte, treinta y cuarenta, pasando a manos del locutor David Jacobs (quien terminara siendo rostro conocido del canal de televisión de la BBC) entre

1958 y 1961. A partir de ese año 1961 fue cuando el programa empezó a tener la relevancia comentada anteriormente, cuando verdaderamente se empezó a poner el foco en los adolescentes y la música pop, y fue en la voz del mítico locutor musical de la BBC Alan Freeman, al que apodaban “Fluff”.

### 6.3.1. Alan Freeman

Alan Leslie Freeman (1927-2006) fue toda una institución en cuanto a la radio musical de la BBC se refiere (Obituary: Alan 'Fluff' Freeman, 2006).

Originario de Melbourne en Australia, comenzó como locutor de radio a comienzos de la década de los cincuenta en una emisora local de Tasmania hasta que en 1957 decidió hacer un viaje de nueve meses alrededor del mundo. Durante ese viaje aterrizó en Londres, de donde nunca regresó, continuando su carrera como *disc-jockey* radiofónico primero en Radio Luxemburgo, y en 1960 en la BBC.

Fue en ese periodo cuando se ganó el apodo de “Fluff”, que sería algo así como “pelusa”, en referencia a un jersey muy mullido que solía utilizar.

Alan “Fluff” Freeman, empezó su carrera en The Light Programme de la BBC presentando en 1960 el programa *Records Around Five*, cuya sintonía era la espectacular canción instrumental *At the Sign of the Swingin' Cymbal* de Brian Fahey. En septiembre de 1961 ya se hizo la voz reconocible de *Pick of the Pops* que en ese momento era una sección del programa *Trad Tavern*, hasta 1962 cuando pasó a ser un programa independiente, y en el que se mantuvo durante toda la década de los sesenta y hasta 1972 también con la distintiva sintonía de *Swingin' Cymbal*.

Antes de la popularización de las emisoras piratas como Radio Caroline, o la celeberrima Radio Luxemburgo, los jóvenes británicos podían escuchar en cualquier parte a través de las emisoras de la BBC, los mejores temas de pop del momento presentados por Alan Freeman, que hizo suya la frase “¡Hola, recolectores de pop!”, puesto que *Pick of the pops* se sintonizaba en todas las radios de locales, automóviles, o transistores en prácticamente toda Gran Bretaña (Payne, s.f.).

Debido a las restricciones musicales provocadas por el llamado *needle-time*, el programa de Freeman era esperado con grandísima expectación, y el programa fue haciéndose cada vez más complejo separando los discos recién llegados, los nuevos lanzamientos, los *LPs* y el “Top 10” con los diez mejores *singles* de la semana.

Alan Freeman fue sin duda la mayor institución musical de la BBC durante la década de los sesenta, participando también como presentador en el programa televisivo de la BBC *Top of the Pops*, como miembro regular del jurado del *Juke Box Jury*, así como

la presentación por un breve espacio de tiempo del programa *Go Man Go*, también del Light Programme de la BBC.

En 1967, The Light Programme pasó a denominarse BBC Radio 2, y el programa de Freeman continuó emitiéndose para esta “nueva” emisora, simultaneando la emisión con la BBC Radio 1.

En 1968, convertido ya en una auténtica estrella, presentó el *magazine* musical televisivo de la BBC *All Systems Freeman*, que se mantuvo durante varias semanas todos los viernes por la noche, aunque tras finalizar esa temporada no tuvo más continuidad.

*Pick of the Pops* terminó sus emisiones en 1972, y pese a los intentos de revivir el programa por parte de Freeman en los años ochenta, nunca volvió gozar de la popularidad alcanzada durante la década de los sesenta, que le hicieron convertirse en la voz musical de la BBC.



### 6.3.2. John Peel

Con la radio musical británica en pleno auge, y con la nueva reestructuración de la BBC en la segunda mitad de la década de los sesenta, se hizo muy reconocible la voz de otro locutor dentro de la BBC Radio 1, en concreto la del locutor John Peel.

John Peel (1939-2004) fue el locutor más emblemático de la radio británica de música psicodélica de la segunda mitad de los años sesenta, y del incipiente *rock* progresivo de finales de la década. Su trabajo como locutor fue clave para el desarrollo de muchos artistas y bandas británicas y extranjeras (Gómez, 2004).

Aunque nació cerca de Liverpool en 1960, se trasladó a Dallas, Texas, donde probablemente se empapó del estilo y las maneras de los grandes locutores radiofónicos estadounidenses. En 1963, trabajaba como corresponsal para el periódico *Liverpool Echo*, y empezó a realizar sus primeros trabajos en la radio allí, en Estados Unidos, al mismo tiempo que The Beatles y la *british invasion* comenzaban su particular invasión de las tierras americanas.

Trabajó como locutor musical en un par de emisoras de radio, pero, con su habitual modestia, achacó la fama que iba adquiriendo en Estados Unidos a su acento inglés. La *beatlemania* arrasaba ya en tierras estadounidenses. (Gómez, 2004)

Cuando volvió a Inglaterra en 1967, fue la estación pirata Radio London, principal competidora de la BBC, la que le dio su primera oportunidad como locutor musical en Inglaterra, con el programa *The Perfumed Garden*, “El jardín perfumado”, de cuyo nombre corrían rumores de que provenía de una novela erótica que el propio Peel reconoció que nunca había leído<sup>56</sup>.

Fue en estos inicios en Radio London, cuando a instancias de un secretario de la emisora (John Peel, sf), cambió su nombre real, John Robert Parker Ravenscroft, por otro con más gancho que ya le acompañaría para siempre, John Peel.

---

<sup>56</sup> *El jardín perfumado*, obra erótica del autor árabe del siglo XV Mohamed Al-Nafzawi, traducida al inglés por Sir Richard Francis Burton, explorador inglés que tradujo asimismo *Las mil y una noches*.

Todo el *blues*, folk y psicodelia *underground* británica pasaba por el *Jardín Perfumado* de John Peel, y su forma cercana, casi confesional, de hacer radio le convirtieron en uno de los preferidos de la audiencia, y su estilo incentivó en gran medida la participación de los oyentes. Las cartas dirigidas a Peel se acumulaban en Radio London, por lo que podemos llegar a considerarlo el locutor musical más “bidireccional” con la audiencia de los años sesenta.

Tras el cierre de Radio London unos meses después, el *Jardín Perfumado* de Peel ya se había convertido en un mito de la música *underground* para los oyentes, y le valió su contrato con la BBC en su emisora BBC Radio 1, donde llegó a ser uno de los referentes de la cadena.

Recién creada BBC Radio 1 en 1967, y recién aterrizado John Peel, se fue forjando quizá la filial más musical de la BBC, creada con varios locutores aterrizados de emisoras piratas que eran su propia competencia, como el propio Peel, debido a la necesidad de rellenar las horas del espectro radiofónico de BBC Radio 1.

Empezó copresentando junto a Pete Drummond y Tommy Vance el programa *Top Gear*, hasta que en 1968 quedó como único locutor en solitario de este *show* que se mantuvo hasta 1975.

A finales de la década y comienzos de 1970, BBC Radio 1 quiso retomar la estela de lo que había sido el programa pirata líder de audiencia de John Peel, *The Perfumed Garden*, y creó a su imagen y semejanza *The Night Ride* con los estilos que Peel había manejado mejor, el *rock*, el folk, el *blues*, la psicodelia y el *rock* progresivo.

Posteriormente muy ligado a la música punk, John Peel fue la segunda voz de los años sesenta más reconocible de la BBC tras Alan Freeman, y falleció en el año 2004 convertido en una absoluta leyenda de la radio musical (*El País*, 2004).

### 6.3.3. Radio London

Es obligado citar, dentro de las emisoras musicales de pop británico del Reino Unido, a una de las mayores competidoras musicales de la BBC: la emisora pirata Radio London.

Radio London inició sus emisiones el 16 de diciembre de 1964 y las mantuvo hasta agosto de 1967, desde el barco *mv Galaxy*, anclado fuera de las aguas territoriales británicas, al igual que la celeberrima Radio Caroline, para eludir las férreas leyes inglesas de emisión radiofónica.

Aunque la prensa la calificó como “radio pirata”, al emitir desde aguas internacionales no quebrantaba ninguna ley, aunque sí ocupaba parte del espectro radiofónico de la onda media para sus emisiones.

La cabeza creadora de Radio London fue el empresario de Texas Don Pierson, que quedó fascinado al leer un artículo de periódico sobre el éxito que estaba teniendo Radio Caroline, la primera y más famosa estación pirata británica (Payne, sf).

En la idea de Don Pierson estaba crear una emisora con *jingles* y publicidad al más puro estilo americano, aunque tuvo que adaptar sus emisiones a lo que el público británico estaba más acostumbrado.

Don Pierson junto con otros patrocinadores compraron un antiguo barco dragaminas estadounidense que se convirtió en el famoso *Galaxy* desde donde emitía Radio London, que llegó a convertirse en la primera emisora pirata en contar con un boletín de noticias además de la emisión musical.

Pronto se convirtió en una referencia musical con *disc-jockeys* de la talla del jovencísimo Kenny Everett, que comenzó en Radio London con diecinueve años en 1964, y pasó a ser en poco tiempo uno de los locutores musicales británicos más reconocidos, y otro de los primeros fichajes de la recién creada BBC Radio 1 en 1967, cuando se dedicó a dismantelar las emisoras piratas contratando a sus principales estrellas.

Al igual que otras emisoras piratas, Radio London se esforzaba en radiar los *singles* menos conocidos de la música pop británica de los años sesenta, puesto que para oír los grandes éxitos los jóvenes ingleses siempre podían sintonizar la BBC.

En agosto de 1967, el peso de la ley cayó sobre las emisoras pirata y cerraron todas excepto Radio Caroline. El 14 de agosto de ese año, Radio London cesó sus emisiones siendo una de las cadenas más recordadas por los fans británicos que durante tres años sintonizaron en algún momento su dial.

### 6.3.4. La trascendencia de la BBC en España

El mejor reflejo de la trascendencia de la BBC en la promoción de la música pop durante la década de los sesenta en nuestro país, lo encontramos en la figura de José María Íñigo.

El periodista musical y comunicador todoterreno José María Íñigo (Bilbao, 1942-Madrid, 2018), empezó a convertirse en una estrella de la radio musical a finales de los años sesenta en programas como *El Musiquero*, *El Gran Musical* o *Los 40 Principales*. Pero antes de ello quiso cumplir su sueño como fanático de la música pop británica, y es que tenía la obsesión desde muy joven de trabajar en la radio de la BBC (Grijelmo, 2018).

En 1965, con veintidós años de edad, voló de Madrid a Londres para poder empaparse de la cultura británica y de la emisora que tanto le obsesionaba, la BBC.

Tras pasar unos meses sin mucho éxito en la capital británica, conoció a un directivo de la casa de discos CBS, que le facilitó un contacto en la BBC, donde empezó a hacer algunas de sus primeras colaboraciones.

Ya llevaba unos meses en la capital británica alimentándose a base de tortillas cuando vio que actuaba Peret en un teatro, y allá se fue para ofrecerse como guía y traductor de él y de sus músicos. Gracias a eso, conoció a Derek Witts, directivo de la discográfica CBS..., que acabó dándole un contacto en la BBC, donde consiguió algunas colaboraciones. (Grijelmo, 2018)

Por fin José María Íñigo había conseguido su propósito, convertirse en una suerte de corresponsal en Londres para la emisora en la que trabajaba, Radio Madrid, y se presentaba siempre con una frase que pronto se hizo mítica: “Desde los estudios de la BBC de Londres, en Regent Street, os habla José María Íñigo” (José María Íñigo también fue 40, 2018).

Cuando volvió a Madrid en 1966, su hoja de servicios reflejaba una línea que como periodista musical le dotó de gran prestigio, “locutor de la BBC”, lo que le valió un contrato como locutor en la Cadena SER, donde sustituyó a Tomás Martín Blanco en *El Gran Musical*. También formó parte del equipo de creación de *Los 40 Principales*, donde

pudo volcar todo lo que había aprendido en Londres. *Los 40 Principales* fue el programa pionero en España en importar el estilo de programa “Top Forty”, que años antes había aterrizado en las emisoras británicas que emitían programas musicales como la BBC.

Se puede afirmar que José María Íñigo fue el mayor enlace entre la BBC y la radio musical española, convirtiéndose en figura clave en la importación del estilo musical radiofónico británico, y en el desarrollo de la música pop y la denominada como *british invasion* en nuestro país.



TERCERA PARTE  
RADIO Y MÚSICA POP EN LA ESPAÑA  
DE LOS SESENTA





## 7. EL CONTEXTO



## 7.1. Los años del desarrollismo

Los escritores estadounidenses de la generación *beat* de los años cincuenta, inconformistas con la sociedad capitalista, con cierto tono de rebeldía, fueron el germen de la revolución que supuso a nivel mundial la década de los años sesenta, y a la que a España únicamente llegaron algunos retazos. El uso de drogas, el estudio de la filosofía oriental, y la libertad sexual que perseguían los *beatniks* a finales de los cincuenta fueron el germen del movimiento hippie de los sesenta, que chocaba de frente con algunos regímenes autoritarios e incluso democráticos que no supieron escuchar las demandas de la sociedad de la época.

En Francia los jóvenes de izquierdas se radicalizaban ante la pasividad de los sindicatos, mientras que en Estados Unidos la elección de J.F. Kennedy como presidente en 1960 y sus promesas de regeneración llenaron de entusiasmo a la gente y en especial a las nuevas generaciones y a los ciudadanos negros segregados.

En España, que a comienzos de la década vivía aún en una fortísima represión política, la situación de cambio fue todavía más dura. En 1963 pudo formarse el movimiento de Comisiones Obreras, muy perseguido por la policía, y los fusilamientos, como el del dirigente comunista Julián Grimau el 20 de abril de ese año, estaban a la orden del día.

Y si los estudiantes estadounidenses acampaban con sus guitarras y sus melenas ante la Casa Blanca para protestar por la guerra del Vietnam, los españoles corrían el riesgo de acabar como Enrique Ruano, que moría en 1969 al ser arrojado por una ventana de la Dirección General de Seguridad de Madrid. La versión oficial fue que saltó al vacío en un descuido de sus solícitos guardias. (Fajardo, 1993, p. 50)

En nuestro país la única forma de rebeldía posible, al margen de la música, fue una cierta frivolidad de las costumbres de los jóvenes. Los bailes sueltos representaban una revolución frente a los agarrados y esquemáticos bailes de los años cincuenta. El estilo elegante en el vestir de la década anterior dio paso a las minifaldas y los bikinis (fuertemente influidos por el turismo que llegó en masa a la España de los sesenta), a los

vaqueros y, más tarde, a las barbas y las melenas de los hippies y yeyés (como se les conoció en nuestro país), inspiradas en el Che Guevara, convertido en mito tras su muerte en 1967.

Con el avance de la década, la igualdad de sexo trajo también cierta igualdad en el vestir, y si en la primera mitad de los años sesenta las jóvenes *mods* se cortaban el pelo casi a la misma longitud que los chicos, a finales de la década eran estos los que se dejaban crecer la melena para igualarla a la de las chicas. Esta igualdad de género trajo consigo el comienzo de la liberación sexual de la mujer que, en la España de las hojas parroquiales y la censura, no fue tal, y apenas se dejaba entrever en algunas canciones como la de Los Bravos, que tímidamente proclamaban que “los chicos con las chicas tienen que estar”.

Los Bravos vendrían a explicárselo más clarito a los españoles, que no estaban en los 60 para muchos trotes porque si la moral oficial francesa podía resultar a un parisino trasnochada, la española daba directamente ganas de vomitar, cuando no conducía al aspirante a rebelde a los sótanos de la Dirección General General de Seguridad. Decían Los Bravos: “Los chicos con las chicas tienen que estar”. Y semejante versito *naïf* era casi una blasfemia en tierra hispana, mientras por las europeas los jóvenes trataban de digerir ese vivir sin vivir en sí que provocaban el amor libre y sus diversas combinaciones matemáticas (dúos, tríos, comunas). (Fajardo, 1993, p.50)

No obstante, pudieron verse en nuestro país algunos tímidos ecos de mayo del 68 en forma de pequeños conatos de protesta estudiantil rápidamente reprimidos, y de algunos lemas que quedaron grabados en la memoria de los que vivieron en aquella época como “prohibido prohibir” o “la imaginación al poder”.

### 7.1.1. El “milagro” económico español

Los años sesenta fueron para España una década de prosperidad, máxime cuando se partía de una situación económica verdaderamente difícil. El aislamiento exterior que sufría el país obligó a algunos cambios, aunque fueran solo aparentes, que terminarían con la llamada democracia “orgánica” en un intento de legitimarse de cara al exterior, y en especial ante los nuevos aliados, los Estados Unidos.

Durante el denominado “milagro económico”, que empezó precisamente en esta década y perduró hasta 1974, la economía española creció a un ritmo nunca antes visto y dejó de ser un país mayoritariamente agrario.

Este “milagro” comenzó con una serie de reformas llevadas a cabo por los tecnócratas (sustitutos políticos de la vieja guardia falangista) que, con el beneplácito de Franco, realizaron una serie de políticas de impulso del desarrollo económico español bajo la dirección del Fondo Monetario Internacional (Milagro económico español, s.f.).

Con estas reformas, España se convirtió en el segundo país del mundo con mayor índice de crecimiento, solo por detrás de Japón, y en la novena potencia económica mundial. Al fin, España pudo unirse al grupo de países industrializados y alejarse del subdesarrollo y de la pobreza que venía arrastrando desde la pérdida de sus colonias en el siglo XIX.

Durante esta época de crecimiento la calidad de vida de los españoles fue mejorando paulatinamente y surgió una clase media que nunca antes había existido. Una clase media que trabajaba y tenía tiempo de ocio para escuchar la radio, comprar discos, o ir a clubes musicales. Una vez cubiertos los electrodomésticos básicos, un español podía dedicar parte de su dinero para comprar una buena radio, posteriormente una televisión, y por qué no, un tocadiscos.

Son también los años del ocaso de la autarquía y del fin de la parodia de consumo a la que nos tenían sometidos los “productos nacionales”. Aumentó el poder adquisitivo del español medio, y ello se notó tanto en el ahorro como en el consumo. La alimentación, como preocupación esencial, dejó paso a las comodidades hogareñas del tipo electrodomésticos y utensilios (frigorífico, radio, olla a presión). (Eguizábal, 1998, p. 485)

La mejora del nivel de vida se notó también en algunos elementos que otros países ya habían asimilado desde hacía tiempo como el ascensor, el agua corriente, la calefacción, la luz eléctrica y, por supuesto, el automóvil.

Uno de los mayores símbolos de crecimiento económico de la época fue el desarrollo de la industria automovilística de la mano de SEAT, que a comienzos de la década de los setenta ya producía setecientos mil vehículos al año, con una quinta parte destinada a la exportación (Shubert, 1990).

El SEAT 600, versión del FIAT 600 italiano, se convirtió en un icono de este periodo de bonanza económica, ya que muchas familias de clase trabajadora podían por fin tener el suyo propio.

Con el fin de la autarquía, la llegada de inversiones extranjeras, del turismo y la emigración, España sufrió un increíble cambio económico que trajo con él un importante cambio social.

Por otro lado, las desigualdades regionales continuaron. El éxodo rural produjo mareas migratorias desde el sur de España hacia las provincias más industrializadas como Cataluña y País Vasco, al mismo tiempo que Madrid se convertía en una ciudad de servicios y negocios. El aumento de población en estas regiones aumentó la demanda de vivienda y por tanto el empleo en el sector de la construcción.

Pese a la incorporación de nuevas provincias al sector industrial como Valladolid y Pamplona, la industria se seguía concentrando en Cataluña, País Vasco, Madrid, Valencia y Zaragoza. Sin duda no es casualidad que tanto Madrid, como Barcelona, Valencia y Zaragoza concentraran también la actividad musical moderna en cuanto a pop y *rock & roll* se refiere, con grandes pioneros del género en las cuatro ciudades.

Junto a la fuerte inversión extranjera, el segundo pilar de crecimiento económico del país fue el turismo.

Hermosas playas, temperaturas cálidas y precios de saldo convirtieron al país en la principal meta del turismo de masas nacido de la prosperidad general de Europa en los años sesenta. Pronto el turismo se convirtió en la industria más importante del país. Seis millones de turistas visitaron España en 1960. (Shubert, 1990, p. 305)

Siendo España un país más bien corto en recursos naturales, la llegada de estos millones de turistas extranjeros atrajo al país un gran número de divisas que pudieron ser gastadas en importaciones de recursos y maquinaria necesarios para la expansión de la industria y de las infraestructuras.

Turismo, turismo, ¡turismo! Una palabra mágica que hoy está en boca de todo el mundo y que ayer, aunque ya estaba en el diccionario, nadie sabía lo que significaba. Entre otras cosas porque nadie quería hacer turismo, y ya ven, el turismo significa entre otras cosas, esto: hacer maletas, embarcar a la familia (¡oh las familias numerosas!), viajar, viajar, viajar... En coche, en remolque, con remolque, a remolque... En avión, en barco... Como sea. A pie si es necesario. Conocer cosas nuevas, novísimas. Comer paella (...). Toda esta prisa, esta velocidad, este vértigo es para esto, para descansar. (Masó y Lazaga, 1968)

Para un país como la España de los años sesenta el turismo constituyó una fuerte base económica y supuso una posibilidad de cambio en muchas tradiciones al llegar ciudadanos de países más liberales.

Es la década en la que se empieza a hablar de *turismo de masas* debido principalmente a cuatro factores: el abaratamiento del transporte en masa a grandes distancias gracias al avión, el precio más bajo que nunca de la gasolina, la disponibilidad económica de grandes masas de población y la valoración cultural de tierras “exóticas”, del sol y del cuidado del cuerpo.

En España se unieron, a todo esto, sus condiciones climáticas y su proximidad geográfica con muchos países de la Europa desarrollada que la elegían como su destino predilecto de vacaciones, y que la situaron en el puesto número diez a nivel mundial en cuanto a ingresos por habitante en el rubro del turismo en el año 1970 con cincuenta dólares por habitante (de Miguel, 1983).

Finalmente, la emigración fue una fuerza determinante para seguir mejorando la economía y para enmascarar las cifras de paro. Países tan prósperos como Francia, Alemania y Suiza demandaban grandes cantidades de trabajadores no cualificados para el desarrollo de sus actividades, y ofrecían unos salarios superiores a los del trabajo



cualificado en nuestro país. Millones de españoles, italianos, yugoslavos, portugueses y turcos pusieron rumbo a estas tierras para labrarse un futuro mejor.

En el caso de España en concreto, el propio gobierno fomentó la emigración ofreciendo ayudas a los que se marchasen a trabajar al extranjero, ya que además de no contar como parados en nuestro país, enviaban a sus familiares importantes cantidades de dinero que luego gastarían dentro de nuestras fronteras.

### 7.1.2. Los años del desarrollismo en los medios

A lo largo de los años sesenta, todo este desarrollo desembocó en el llamado “consumo de masas”, en el que la maquinaria del mercado destinada a consumir sin ningún tipo de ética se producía ahora a velocidades nunca antes vistas.

Además de los mencionados medios de comodidad del hogar y estatus personal (automóvil, teléfono, electrodomésticos...), el consumo masivo aterriza también en los productos culturales, creando lo que se conoce como “cultura de masas”.

Ya no solo se le da valor al producto cultural en sí, sino a su difusión, a que pueda alcanzar a una mayoría de la población, ya sea a través de medios como la radio, la televisión y el cine, o a través de distribuidoras, productoras...

En el caso de la música, por ejemplo, se comienza a dar más valor al disco, a las canciones reproducibles en muchas copias, que a la representación escénica del concierto. La cultura comienza a ser masiva y el arte comienza a perder su “aura”, como vaticinaba Walter Benjamin casi treinta años atrás con la llegada del cine y la fotografía, en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (1936).

El disco satisface la necesidad vicaria de contemplar el *verdadero* espectáculo del concierto. Es más, puede llegarse a la absurda inversión del play back, el concierto en el que no se canta realmente, sino que se gesticula la canción que el auditorio oye en verdad a través de su versión grabada. (de Miguel, 1983, p. 22)

Junto a la música grabada y los discos, el mayor apogeo de los años sesenta se pudo ver reflejado en la televisión. La producción mundial de televisores sufrió un incremento del 78% entre 1963 y 1970, sin duda ligado a coincidir con el periodo más espectacular de la economía mundial hasta la fecha y del *consumo masivo* como medio de vida de la clase media.

En la España de los años del desarrollismo y de su salto a la industrialización, la televisión fue también un factor a tener en cuenta y se convirtió en el verdadero capricho de las familias de la época.

Se pasó de ocho televisores por cada mil habitantes en 1960 a ciento veinticuatro en tan solo diez años, lo que suponía unos seis millones de televisores.

El Ministro de Información y Turismo de 1962 a 1969, Manuel Fraga, comprendió que la televisión al servicio del Estado era una poderosa arma política que debía ser explotada, y al final de la década aproximadamente la mitad de las familias españolas tenían en su casa una fuente de información sesgada y partidista.

Desde un punto de vista más lúdico no obstante se pudo disfrutar de algunos programas musicales, muchos de ellos derivados de programas de radio, en los que los jóvenes podían escuchar y ver a sus artistas favoritos, y convertir la televisión en una pequeña ventana hacia el exterior de sus gustos musicales. Todo ello en una televisión aún muy ingénuo en la que incluso actores de baja categoría encarnaban el papel de los cantantes o grupos musicales haciéndose pasar por ellos y realizando la interpretación por medio de *playback*.

Televisión Española fue una institución profundamente ligada a la década de la España desarrollista, la década del boom de los electrodomésticos y del gran despegue de su parque automovilístico. El televisor se convirtió en el símbolo rutilante de un nuevo modo de vida y de un nuevo status social, copiado, a escala reducida, de los modelos ofrecidos por el cine de Hollywood. (Gubern, 1983, p. 66)

En 1965 España se incorporó al sistema televisivo Mundivisión, que transmitía a través del satélite Telstar, y pese a todo lo que supuso la dictadura franquista y la censura, se fue creando en la mente de los españoles una mínima cierta idea de aperturismo ante el mundo exterior, una visión de estar unidos de forma irremisible a los ideales europeos, al consumo masivo y en definitiva a la modernidad.

Todo ello creó un caldo de cultivo para que a España llegaran algunas tímidas ideas de la revolución ideológica de 1968 que supuso el cambio definitivo hacia el progreso. Aunque cabe destacar que en 1969 el Ministro Fraga fue sustituido por un católico ultraconservador, Alfredo Sánchez Bella, que había sido durante años un ferviente crítico de la política “aperturista” de Fraga, y que puso al frente de Televisión Española al que más tarde llegaría a presidente del Gobierno en la transición democrática, Adolfo Suárez (Gubern, 1983).

El otro medio que disfrutó de un gran apogeo durante esta década de los años sesenta fue el de la prensa escrita, que mantuvo una tremenda rivalidad con la televisión. En el panorama internacional, algunos diarios míticos con ciento veinticinco años de historia, como el *Herald Tribune* de Nueva York en 1966, dejaron de publicarse debido a que la gente prefería informarse a través de la televisión o la radio.

No obstante, los semanarios y revistas tanto en versión ilustrada o de revista de elaboración y reflexión, tuvieron un notable incremento en esta década, sin hablar de las revistas especializadas en cine, televisión o música que estuvieron muy presentes durante estos años de desarrollo.

Siguiendo con el panorama internacional cabe destacar que los lectores sentían cierta preferencia por las publicaciones de ideología liberal y progresista como fue el caso del *New York Times* con su apoyo a los Kennedy y su crítica de la guerra de Vietnam, o *Le Monde* en Francia, que criticaba duramente la política colonial francesa o las dictaduras de sus países cercanos España y Portugal (Cristóbal, 1993).

En España, pese a que la prensa tuvo una evolución similar a la de los países del resto del mundo, por supuesto no se podía tildar ideológicamente de liberal o progresista debido a la dictadura política y a la censura, pero en lo que sí se asemejó fue en su encarnizada lucha contra la televisión, en especial por el reparto publicitario, y la maquetación de las revistas temáticas a imitación de las francesas.

También los semanarios y revistas de opinión política y análisis sociológico se volvieron a poner de moda, y tuvieron una grandísima influencia entre los jóvenes universitarios de clase media, como eran los casos de la revista *Triunfo*, *Cuadernos para el Diálogo*, o *Destino*, publicada en Cataluña (Cristóbal, 1993).

La prensa diaria también vivió unos tímidos conatos progresistas y liberales como fue el caso de *La Vanguardia*, el diario *Pueblo* o hasta el *ABC* que fue sancionado por defender ideas de monarquía constitucional.

El caso más destacado de la influencia de esta década de desarrollo y cierto aperturismo en la prensa española fue el del diario *Madrid*, que comenzó siendo de corte fascista para terminar como liberal progresista, lo que conllevó su cierre el 26 de noviembre de 1971.

Como se puede comprobar, pese al férreo control político que sufría nuestro país, el turismo y los medios de comunicación de masas supusieron el inicio de una apertura al mundo exterior en estos años del desarrollismo. Por muchas barreras que se intentaran poner, la música y el estilo de vida moderno, reflejado en el cine y en la moda, no se pudieron detener del todo y la juventud española quería asemejarse a la europea.

España no escapó tampoco al consumo de masas ni a la cultura de masas, y económicamente no ha habido otra década de avance igual, en la que el progreso se pudo apreciar mucho mejor que en otros países europeos cuyo salto a la industrialización se había producido mucho antes.

## 7.2. Los grupos musicales

A mediados de los años cincuenta en Estados Unidos, de la mano de Bill Haley, Jerry Lee Lewis, Elvis Presley, Buddy Holly, etc., surgió un nuevo género musical conocido como *rock & roll*. Una fusión perfecta entre el *country* americano (proveniente del *hillbilly* y la música de los apalaches, con orígenes en el folk irlandés) y el *rhythm & blues* originario del *jazz*, el *gospel*, y el *blues* negro.

Comenzó como un estilo musical contestatario y provocador que muy pronto, debido a su éxito entre los jóvenes, empezó a convertirse en el “mainstream” de la música americana juvenil. Y no solo americana, ya que el *rock & roll* se extendió como la pólvora, como ya hemos mencionado, primero en los países colindantes a Estados Unidos como México o Cuba, dando el salto posteriormente a Francia, Italia, Alemania, y especialmente a Inglaterra. En Inglaterra, al margen del *jive* y los sonidos con vientos de orquesta moderna, los grupos juveniles se entretenían con el llamado *skiffle*, una mezcla de música folk con sonidos provenientes del *jazz* y el *blues*, un rudimentario *rock & roll* tocado muchas veces con instrumentos caseros como peines, tablas de lavar... pero siempre influidos por la música americana.

Durante los años cincuenta Estados Unidos se convirtió en el referente musical moderno y rebelde, exportando cultura musical como ya lo había hecho anteriormente con la cinematográfica.

El acuerdo con Estados Unidos de 1953 permitió que se instalaran en España las bases de Morón, Rota, Torrejón y Zaragoza. Las emisoras de radio de estos centros militares fueron focos diseminadores del *rock & roll*. Por ellos se filtraron discos, instrumentos e ideas que ayudaron a los incipientes rockeros españoles, muchos de los cuales eran hijos de altos mandos del Ejército franquista. (Manrique, 1986, p. 103)

Sin embargo, a comienzos de los años sesenta, se vivió una revolución musical sin precedentes llamada *British Invasion*, o Invasión británica, que de la mano de la música *beat* comenzó a ser un fenómeno tanto en Estados Unidos como en el resto del mundo.

Durante años, los grupos ingleses habían bebido de la música americana y unos jóvenes Beatles o Rolling Stones habían pasado su adolescencia escuchando discos de Chess Records, el sello americano especializado en *rock & roll* y *blues* negro donde comenzaron nombres tan importantes como Muddy Waters, Little Walter, Howlin' Wolf, Chuck Berry o Bo Diddley (Chess Records, s.f.).

No obstante, en los años sesenta se produjo el efecto contrario, y fueron los jóvenes americanos los que sufrieron la “Beatlemania”, y el nuevo estilo británico que no solo cambió el estilo musical del *rock & roll* al *beat*, sino que cambió el planteamiento de los grupos al pasar de ser solistas con nombres reconocidos y sus acompañantes (Buddy Holly & The Crickets, Bill Haley & His Comets, Johnny Cash and the Tennessee Two...), a convertirse en bandas uniformadas con nombres creativos en el que no destacaba ningún nombre sobre otro (The Beatles, The Animals, The Searchers, The Yardbirds, The Kinks...).

Debido a la pobreza y la autarquía de la España de los años cincuenta, no fue hasta muy finales de los años cincuenta (1959) cuando comenzaron a tomar forma grupos con influencias del *rock & roll* y la música americana, todos hijos de familias pudientes y con recursos. Gracias al “milagro económico” de los años sesenta, al inicio del fin de la autarquía, y al surgimiento de la clase media, una nueva generación de jóvenes pudo tener la oportunidad de formar sus grupos musicales ya ciertamente más influenciados por el pop británico que por el *rock & roll* norteamericano.

A continuación, realizaremos una visión panorámica de los grupos musicales más influyentes de esta década prodigiosa.

### 7.2.1. Conjuntos con sede en Barcelona

#### *El Dúo Dinámico*

Sin duda, una de las bandas pioneras del *rock & roll* y del pop español que instalaron el germen de lo que iba a ser conocido como el fenómeno fan de la década de los años sesenta.

Lo formaron, en 1958, Manuel de la Calva y Ramón Arcusa que continúan en activo en el momento de escribirse estas líneas. Estos dos jóvenes barceloneses se conocieron en una fábrica de motores de aviación en la que empezaron a compartir su afición por la música y a entablar una gran amistad que les llevó a recorrer los locales de *jazz* de Barcelona.

Su primera actuación data del 28 de diciembre de 1958, precisamente en un programa radiofónico “La comarca nos visita” de Radio Barcelona. Le explicaron al locutor que su nombre era The Dinamic Boys, pero el locutor de la vieja escuela se negó a usar ese nombre y los presentó como el Dúo Dinámico.

A partir de ahí, y después de varias apariciones radiofónicas, decidieron dejar sus empleos y en 1959 grabar su primer EP con el sello Gramófono Odeón (actual EMI), con la canción *Recordándote* como tema principal (Dúo Dinámico, s.f.).

El Dúo Dinámico creó un estilo musical propio tanto en sus canciones originales como en las versiones de los temas estadounidenses que grababan. Un estilo que caló muy hondo en la juventud, y que les hizo ganarse miles de fans a lo largo de la geografía española.

Ningún grupo con más fortuna que el Dúo Dinámico. No eran rockeros duros: se inspiraban en Paul Anka, los Cinco Latinos, los Everly Brothers o Neil Sedaka, y crearon éxitos memorables que sacudieron a las adolescentes españolas. Fueron los primeros en contar con aguerridos clubes de fans, que protagonizaban enfrentamientos con las seguidoras de José Guardiola, el más insigne representante de la vieja guardia de cantantes melódicos. (Manrique, 1986, pp. 103-104)



Otro aspecto a destacar del Dúo Dinámico fue su cuidada estética, siempre conjuntados con prendas de colores llamativos que eran un claro contraste con los fríos colores de los cantantes de la época.

A comienzos de los años sesenta habían grabado un total de treinta y seis EPs, sin título, de cuatro temas cada uno, y obtuvieron su primer éxito cinematográfico en 1961 con la película *Botón de ancla*, rodada mientras estaban cumpliendo el servicio militar y que contenía alguna de sus canciones más destacadas como *Quince años tiene mi amor*. La repercusión de esta película traspasó nuestras fronteras llevándoles a actuar en una gira por América Latina, y realizando posteriormente otros films como *Búsqüeme a esa chica* (1964), *Escala en Tenerife* (1964) y *Una chica para dos* (1966).

En lo que se refiere a los festivales de la canción, tan celebrados en aquella década, el Dúo Dinámico puede presumir de haber tenido grandes actuaciones como un segundo puesto en el Festival de Benidorm de 1961 con su *Quisiera ser*, y ganando en 1966 el Festival del Mediterráneo con la canción *Como ayer*. No obstante, fue como compositores y en 1968 (ya que como cantantes su popularidad había descendido desde mediados de los años sesenta) cuando alcanzaron la cima con la composición del *La, la, la*, canción con la que España ganó el festival de Eurovisión en 1968 de la mano de Massiel.

El grupo más famoso, sin ningún género de dudas, es el formado por Ramón Arcusa y Manuel de la Calva (...). Comenzaron haciendo versiones de Los Cinco Latinos y de canciones del pop anglosajón de Paul Anka, Johnny Tillotson, Ricky Nelson o Neil Sedaka, pero pronto empezaron a componer sus propios temas con los que obtuvieron éxitos tan resonantes como “Quince años tiene mi amor” o “Pérdoname”. A finales de los 50 y principios de los 60 eran el grupo más popular de España y su fama se extendió hasta mediados de la década de los 60, en que el gusto popular cambió hacia otro tipo de formaciones. Hay que recordar que las primeras grabaciones de los Brincos fueron del año 1964. (Pardo, 2005)

En 1968 intentaron reactivar su carrera y empezaron por cambiarse el nombre a “Manolo y Ramón”, aunque sin mucho éxito, hasta que finalmente en 1972 anunciaron su retirada para dedicarse a la producción discográfica. No obstante, a finales de los años setenta y con la publicación de un recopilatorio suyo titulado *20 éxitos de oro*, en el sello EMI, vendieron quinientas mil copias entre España y América Latina, lo que les animó a volver a los escenarios y continuar tocando hasta la actualidad.

## *Los Sírex*

De todos los grupos de pop español de la década de los sesenta probablemente Los Sírex fuera el más roquero en cuanto a lo que al estilo musical se refiere.

El origen de la banda se remonta a la Barcelona de 1959 cuando tres amigos de la zona de la Gran Vía de las Cortes Catalanas, Guillermo Rodríguez Holgado al bajo, Manolo Madruga a la guitarra y José Fonstseré a la guitarra rítmica, se unen para tocar temas de *rock & roll* estadounidense bajo la alargada sombra de Elvis Presley.

Guillermo, que trabajaba en la fábrica de gafas de su padre, propuso que su nombre fuera Los Sírex, ya que le gustó esa palabra que daba nombre a un hilo de ajuste de los cristales a la montura. Y de esta forma, introdujeron a su compañero de colegio Santi Carulla en 1960 (posteriormente cantante de Los Mustang) para que fuera la voz del grupo. Debido a las presiones de su padre, Santi Carulla abandonó Los Sírex y fue Antonio Miquel Cervero el que se haría cargo de la voz.

Inicialmente fueron una banda de *rock & roll* más que de pop, y su estilo salvaje y letras atrevidas les trajo más de un problema con la censura. No fue hasta 1961 cuando empezaron a tener cierta popularidad, tocando regularmente en El Pinar, un local del barrio del Poble Sec, donde se concentraban algunos de los clubs de *jazz*, *rock* y pop de Barcelona.

En 1961 se presentan en El Pinar, una cita obligada para los conjuntos barceloneses de la época. El Pinar era una especie de explanada semicubierta en la que una autoescuela hacía sus prácticas, pero que los domingos ofrecía actuaciones de grupos musicales a las que asistían en ocasiones más de mil personas. Allí se consagran como ídolos jóvenes y son contratados en varios barrios para amenizar sus fiestas. En esa época Los Sírex visten de cuero, se tiran por el suelo, ponen poses de *rockers made in USA*, aunque eso vaya en perjuicio del sonido y los guitarristas den una nota por otra, detalle de escasa importancia en este asunto del *rock bronca*. Sus letras tienen algún problema de censura, su fama les precede y varias casas discográficas rechazan al grupo. (Molero, 2009)

Finalmente, en 1964 el sello Vergara se atrevió a grabarles un disco, un EP de cuatro canciones con el *Muchacha bonita* que poco antes habían interpretado en la película *Superespectáculos del Mundo* (Germán Lorente, 1963), y cuyos fans andaban buscando por las tiendas antes de que se publicase.

Después siguieron canciones como *San Carlos Club*, en honor al club en el que se reunían todos los jóvenes *mods* de Barcelona que no era sino una versión del *Route 66* al estilo de la de Chuck Berry, y poco a poco fueron colocándose en los primeros puestos de las listas de grupos nacionales.

Para llegar a la cima tuvo que darse la gran casualidad de que el propietario de la editorial musical Canciones del Mundo, Manuel Salinger, les llevara una canción compuesta por el gran compositor Laredo y titulada *La Escoba*.

A Los Sírex les pareció una especie de “coplilla” que no encajaba en el estilo del grupo, pero finalmente decidieron arreglarla al estilo *rock* y grabarla. *La escoba* fue número uno en 1965 y, a día de hoy, se considera uno de los temas más importantes de toda la historia del pop español; aunque para muchos críticos es la cara B, *El tren de la costa*, su obra maestra. Cien mil ejemplares de este EP vendidos, y actuaciones por toda la geografía española a partir de ese momento, convirtieron a Los Sírex en un auténtico fenómeno entre la juventud.

Hasta 1966 su éxito y actividad fueron imparables. Grandes festivales como el del Palacio de los Deportes de Barcelona junto al grupo sueco Spotnicks, y otros españoles como Los Mustang, Los Diablos Negros o Lone Star.

Poco más tarde tuvieron el privilegio de telonear en 1965 a los mismísimos Beatles en su segundo concierto en España, en Barcelona. Un concierto en el que curiosamente no pudieron ver la actuación completa de los de Liverpool porque tenían otro concierto tres horas después en Calella y tuvieron que marcharse.

En 1966, en el Palacio de los Deportes de Madrid, actuaron en el llamado Festival de Ídolos con todos los grupos más punteros del panorama español: Los Relámpagos, Los Sírex, Los Mustang, Los Bravos y Los Brincos.

Pese a ser un grupo de Barcelona tuvieron mucha relación con Madrid, actuando durante época casi a diario en la capital siendo muy recordados por el público madrileño. Una ciudad a la que terminaron dedicándole un disco a modo de homenaje.

Se sucedieron otros grandes éxitos en la carrera de Los Sírex como *Que se mueran los feos* (1965) o *Faldas cortas, piernas largas* (1967) pero, a partir de 1968, su popularidad fue menguando pese a conseguir llegar a lo más alto ese año 68 con *¡Fuego!*

y *Soy tremendo*. Tras una larga gira por Sudamérica en 1969, junto a las rutilantes estrellas Marisol y Joan Manuel Serrat, deciden finalmente retirarse en 1971.

En 1977 volvieron a reunirse y al tiempo de escribir estas líneas siguen en activo, habiendo lanzado al mercado hasta siete elepés más.

### ***Los Mustang***

Probablemente el grupo de versiones español más importante de los años sesenta, con un grandísimo éxito nacional en especial por sus versiones de Los Beatles.

Para entender sus inicios tenemos que situarnos en la Barcelona de 1960, y en el San Carlos Club en concreto, el más famoso local de música moderna del barrio del Poble Sec, que poco más tarde se convertiría en el punto de encuentro de todos los jóvenes “mods” de la ciudad condal. Allí los guitarristas Marco Rossi y Tony Mercadé junto con el bajista Miguel Navarro se reunían a tocar temas de *rock & roll*, hasta que se dieron cuenta de que podían tener futuro como banda participando en el Certamen de Conjuntos Universitarios de 1961 (que fue ganado por el grupo valenciano pionero del *rock & roll* español Los Pantalones Azules). Así pues, ficharon al cantante Santi Carulla (que había tocado en el grupo que se convertiría en su gran rival en la ciudad: Los Sírex) y al batería Tony Mier.

Santi Carulla con su buena voz, su imagen, y su profesionalidad se convertiría tiempo después en el centro de Los Mustang. Tras algunas actuaciones en El Pinar y en el Club de Fans de Cliff Richard fueron fichados por EMI-Odeón para grabar algunas versiones de temas foráneos como *500 millas* de Peter, Paul and Mary o *Madison twist* de Johnny Hallyday.

Los Mustang fueron también uno de los principales grupos catalanes, algo más jóvenes que sus grandes amigos, y a la vez rivales, Los Sírex. De hecho, su cantante, Santiago Carulla, había nacido en el 47 y tan solo el guitarra solista, Marco Rosi, era de la quinta del 45. Antoni Mercadé, batería, del 48; otro Antonio, guitarra rítmica del 46, y Miguel Navarro, contrabajo, también del 46. El grupo había nacido en un club de jazz de Barcelona. Firmaron un contrato con discos Emi Odeón

y fueron uno de los grupos que mejor explotaron la actividad discográfica. Fundamentalmente se basaban en hacer versiones de otros artistas (Pardo, 2005).

Desde ese momento, Los Mustang se dieron cuenta de cual era su nicho de mercado, y de lo bien que el público aceptaba sus impolutas versiones extranjeras adaptadas al castellano. En ocasiones Los Mustag lanzaban al mercado español versiones de canciones cuyos originales ni siquiera habían llegado a España.

En 1964 la irrupción y éxito de Los Beatles hicieron que su carrera fuera igualmente impulsada, comenzando su larga lista de versiones de los de Liverpool con el *Please, please me*.

A finales de ese año su fama ha crecido de tal modo que los lectores de Discóbolo, la principal revista musical española de la época, los declaran por votación mejor conjunto nacional. En 1965, coincidiendo con la visita de The Beatles a España, Brian Epstein firma con la EMI española un acuerdo por el que los discos de The Beatles aparecerían en España un mes después que en Gran Bretaña. Esa circunstancia permitía a Los Mustang poner en el mercado las versiones beatles antes que los originales y esta ventaja les proporcionó pingües beneficios. (Molero, 2010)

De los años 1963 a 1968 Los Mustang se convirtieron en verdaderos ídolos tanto en grabaciones, con veinticuatro EP's, como en actuaciones en directo por toda la geografía española a una media de unas cien galas anuales, llegando a ingresar unos 6 millones de pesetas anuales convirtiéndose en uno de los grupos más rentables y célebres de música pop española de la década.

En 1966 actuaron en un concierto que quedó grabado en la retina de los fans porque se juntaron los mejores del momento: Los Bravos, Los Brincos, Los Sírex y Los Relámpagos, además de Los Mustang. De entre todos ellos Los Mustang se llevaron el trofeo a los más populares a votación del público.

Ese mismo año habían grabado su versión del *Yellow Submarine*, titulada *Submarino Amarillo*, que vendió en España el doble que la canción original pese a estar el mercado plagado de versiones de la misma por parte de otros grupos.

El fin de su gran etapa de los sesenta lo marcaría su éxito *La balada de Bonnie and Clyde*, de 1968, ya que a partir de ahí dieron un giro a su estilo musical.

El más importante y longevo grupo de versiones de los años sesenta en España, los barceloneses Los Mustang, comenzó a bordear la psicodelia entre 1967 y 1968, debido fundamentalmente a sus adaptaciones de canciones de los Beatles. En 1969 decidieron cambiar sus tradicionales uniformes de grupo beat por una imagen más desigual y *hipiosa*, al tiempo que introducían piezas de auténtico rock ácido en su repertorio. (García, 2007, p. 113)

Versiones exactamente iguales a las originales (en cuarenta años de trabajo musical únicamente grabaron 16 canciones propias), buen hacer en el manejo de los instrumentos y en la voz de su cantante Santi Carulla, y gran presencia en la radio y en los medios en general fue lo que llevó a los Mustang a convertirse en uno de los más populares grupos de música pop española de los sesenta, si no el que más.

### ***Los Salvajes***

Otro exitoso grupo de la ciudad condal que alargó su carrera prácticamente durante toda la década de los sesenta (de 1962 a 1970), y que fueron conocidos en su momento como los Rolling Stones españoles, debido a que su nombre hacía clara referencia al estilo musical de la banda, y siendo considerados también como los precursores del *garage rock* español.

Los Rolling Stones y The Who eran sus principales referencias con lo que su estilo era mucho más duro y salvaje que el de sus contemporáneos y rivales en la ciudad como Los Sírex y por supuesto Los Mustang.

Sus miembros fundadores fueron Gaby Alegret (voz), Andy González (guitarra solista), Francisco Miralles (guitarra rítmica), Sebastián Sospedra (bajo) y Delfín Fernández (batería).

Tras dos años tocando decidieron viajar a Alemania para adquirir un estilo más profesional, y durante un año estuvieron tocando en todos los clubes de *rock* alemanes, hasta que en 1965 deciden volver para trabajar con el sello EMI.

En ese año 1965 lanzaron su primer EP, que tenía un sonido más parecido al *beat* imperante en aquella época con la invasión británica que al duro *rhythm & blues* que practicarían después.

Los Salvajes se foguearon en el circuito de clubs de Alemania en agotadoras sesiones diarias de rock y r&b. Cuando regresaron a Barcelona les sobraban tablas y méritos para convertirse en una leyenda del rock-garage autóctono. Adoptaron la distorsión –el “sonido mosca”- en 1965, por influencia de los Rolling Stones. Grabaron dos fabulosos himnos de autoafirmación y rebeldía *Soy así* y *Es la edad*, en 1966. Y descubrieron toda su bestialidad eléctrica en 1967 con *Las ovejitas*, una de sus primeras incursiones en el pop humorístico, que sigue sonando hoy tan demoledora y caótica como en su día. También en 1967 se disfrazaron a la moda psicodélica. (García, 2007, p. 73)

Como en tantas otras bandas, el servicio militar obligatorio hizo mella y, en 1970 (aunque se reunirían de nuevo en 2013), finalizó la primera etapa de la banda más salvaje de la década, que pasó tanto por el *beat* como por el *rhythm & blues*, el *soul* y la psicodelia.

## 7.2.2. Conjuntos con sede en Madrid

### *Los Estudiantes*

Fundados cerca de 1958 en Madrid son considerados junto al Dúo Dinámico, Los Milos, Los Pájaros Locos o Los Rocking Boys unos auténticos pioneros del *rock & roll* español. De hecho, se disputan junto al Dúo Dinámico y Los Pájaros Locos el haber sido los primeros en grabar un disco de *rock* español, *El Rock and Roll de Los Estudiantes*, en 1959, ya que los otros dos grupos grabaron sendos discos por esas fechas.

Su formación más recordada fue la que unió a Fernando Arbex (batería), y Pepe Barranco (cantante, líder y fundador del grupo), y finalmente Luis Arbex y José Luis Palacios a las guitarras.

Comenzaron, como tantos otros, versionando a artistas americanos como Elvis Presley, Ritchie Valens, Little Richard... pero también componían sus propias canciones ya fueran instrumentales o versionando la canción en castellano, hasta que en 1960 consiguieron su primer contrato con Philips.

En el año 1960 editan su primer disco con Philips, con una versión de “La Bamba”, similar a la de Ritchie Valens y un “Ready Teddy” inspirado en Buddy Holly. Se completa el disco con “Woo-hoo” y una versión de “Me enamoré de un ángel”, que en lugar de estar cantada por José Barranco está interpretada por su guitarra rítmica, José Luis Palacios. Como bajo está Luis Arbex y como batería su hermano Fernando. (Pardo, 2005, p.16)

Durante unos años fueron uno de los grupos más populares apareciendo tanto en programas de televisión como en las recordadas Matinales del Price de comienzos de los años sesenta. Durante este periodo tuvieron una gran rivalidad con Los Pekenikes, la otra gran banda de Madrid, y contra la que perdieron el famoso “duelo de bandas” de 1962.

En 1964 la tragedia se cebó en el grupo ya que tanto Luis Arbex como Luis Sartorius murieron en accidentes de tráfico, lo que supuso el fin de Los Estudiantes. Algunos de sus miembros reubicaron sus carreras en otras formaciones, como Pepe



Barranco, que terminó tocando con los que habían sido sus rivales, Los Pekenikes; o Fernando Arbex y Manolo González, que crearon Los Brincos relanzando algún tema que ya habían tocado siendo Los Estudiantes, como *La pulga*.

### ***Los Relámpagos***

Grupo de *rock* madrileño de grandísimo éxito en nuestro país en especial en la primera mitad de los años sesenta, formado en 1961 bajo el nombre de Dick y los Relámpagos.

Pioneros del *rock* instrumental junto a Los Estudiantes y Los Sonor, que seguían las tendencias americanas instrumentales en sus variantes como el *surf*, el *raw*, el *crude* y otras variantes de *rock & roll* americano instrumental.

Su carrera musical parte de su admiración por el grupo estadounidense Johnny and the Hurricanes, aunque Los Relámpagos basaban su sonido en el órgano y en el saxofón en lugar de en la guitarra lo que les daba un sonido muy característico.

Una muestra más de cómo la radio ayudó no solo a la difusión sino también a la creación de nuevas bandas musicales en los años sesenta en España fue que sus integrantes Pablo Herrero (órgano), José Luis Armenteros (guitarra solista), Ricardo López (batería) y los hermanos Ignacio Sánchez (guitarra rítmica) y Juan José Sánchez Campins (bajo) se conocieron coincidiendo en un concurso de la radio en 1961, y a partir de ahí iniciaron su exitosa carrera.

“La revista *Fonorama* incluía en sus números publicados entre 1963 y 1965 una serie de entrevistas a cantantes y grupos con un cuestionario fijo. Una de las preguntas era: “¿Cuál crees que es el mejor conjunto español?”. Más de la mitad de los encuestados contestaban que los mejores eran Los Relámpagos” (Molero, 2009).

A partir de 1965 su estilo se definió aún más al interpretar viejas melodías españolas con sus instrumentos y ritmos más modernos, con lo que podían acceder a la vez al público más joven y también a los mayores. Una buena muestra de esta mezcla fue su *single* *La danza del fuego*.

Danza del fuego, basada en la obra clásica de Manuel de Falla (1876-1946), es una de sus piezas más rompedoras, grabada con todo lujo de medios en los estudios SAAR de Milán. Además del efecto reverberante de las guitarras, sorprende por el fondo de sonidos electrónicos, inusuales para época. Como también es inusual la foto de la portada, vanguardista y psicodélica, otro de los experimentos de diseño pop que decoraron los singles del conjunto entre 1966 y 1967. (García, 2007)

En 1968 su órgano y guitarra solista abandonan el grupo y, pese a que siguieron tocando hasta 1974, finalmente se disolvieron ese año, terminando su andadura a lo largo de la década de los sesenta como uno de nuestros mejores grupos de *rock* instrumental. Pablo Herrero y José Luis Armenteros se convirtieron en un famoso dúo de compositores para Fórmula V, Nino Bravo y otros.

### ***Los Pekenikes***

Otra banda pionera en cuanto al rock español se refiere, madrileño más en concreto ya que el grupo se formó en 1959 por alumnos del instituto Ramiro de Maeztu, con los hermanos Alfonso y Lucas Sáinz a la cabeza.

Sus primeras formaciones eran ciertamente variables en sus componentes, aunque terminarían girando en torno al cantante filipino Eddy Guzmán, Ignacio Martín Sequeros al bajo eléctrico, y los hermanos Sáinz a la guitarra y saxofón.

Precisamente fue en un programa de Radio Intercontinental en el que les bautizaron como Los Pekenikes.

En 1962 vivieron un espectacular duelo de bandas con el otro celeberrimo gran grupo de la capital, y sus grandes rivales Los Estudiantes. En esa época Los Pekenikes ya se habían erigido como una de las bandas más regulares en cuanto a la publicación de EP's en todo el panorama nacional en una época en la que las discográficas daban poca o nula continuidad a muchos grupos. La revista hablada *Enlace*, que tenía lugar en el colegio de La Sagrada Familia, convocó a ambas bandas para que se batieran en un duelo musical frente al público, que sería el encargado de decidir quién era la banda ganadora a golpe de sus aplausos.

Diferentes en sus estilos, Los Estudiantes más tendentes al *rock & roll* y al *rockabilly*, y Los Pekenikes con un sonido más propio, menos sobrio, y más tendente a la espectacularidad en directo, los dos grupos se enfrentaron tocando canción tras canción hasta llegar al momento cumbre: el duelo de baterías, en el que los Pekenikes resultaron ampliamente ganadores.

Los percusionistas de ambos grupos son dos auténticas superfiguras. Por el lado de los Estudiantes el batería es Fernando Arbex, que después crearía Los Brincos y Barrabás (...). Por el lado de los Pekenikes, el responsable es un estudiante que todavía no tenía bien definido su futuro, pero que después de esta experiencia se dedicaría al estudio serio de la música hasta convertirse en uno de los primeros compositores de este país y uno de los más cotizados autores de música cinematográfica. Es José Nieto. O Pepe Nieto, como se llamaba entonces. (...) El solo de Fernando Arbex, que es contrarrestado por una explosión de fantasía e imaginación por parte de Pepe Nieto, que sale de la batería y sigue tocando por el suelo. Además ha colocado en la parte delantera del escenario una serie de tientos de distinto tamaño que dan un sonido diferente y realiza la última parte del solo golpeando aquellas macetas. Los aplausos del público dan como vencedor a Los Pekenikes (Pardo, 2005).

Aunque siempre serán recordados como grupo instrumental, Los Pekenikes comenzaron con vocalista a realizar versiones de canciones de *rock & roll* en castellano y viceversa, intentando adaptar canciones tradicionales españolas al *rock & roll*. Sin embargo, con la publicación de su séptimo EP en 1964, *Los cuatro muleros*, que a la sazón fue su primer éxito, decidieron dedicarse exclusivamente al *rock* instrumental.

La canción era una versión de un tema andaluz a la que Los Pekenikes le dieron un estilo de surf. Curiosamente la canción había sido seleccionada por el director del programa de televisión *Escala en Hi-Fi* para ser la sintonía del programa, y debido al éxito cosechado, el sello Hispavox se decidió a regrabar el tema.

Uno de sus mayores logros como grupo fue ser los teloneros de los Beatles en su primer concierto en España en 1965.

The Beatles dieron su primer concierto en España en la plaza de toros de Las Ventas, Madrid, el 2 de julio de 1965, y al día siguiente en Barcelona. El espectáculo, presentado por Torrebruno, se dividió en dos partes, una primera en la que actuaban los teloneros, en cuya parte central tocaron

Los Pekenikes, y la segunda exclusivamente para los de Liverpool. Como es de esperar, todas las crónicas del suceso se centran en la actuación de los ingleses y poco se sabe de qué hicieron los madrileños. Sí se sabe que no hubo lleno -el precio de las entradas era altísimo- ni buen sonido, lo que sirvió a algunos para rebajar la importancia del acontecimiento. De todos modos, si haber visto a The Beatles en directo es algo digno de contar a los nietos, no digamos ya haberlos teloneado. (Arévalo, 2011).

El primer LP de Los Pekenikes, *Hilo de Seda*, fue uno de los pocos discos que consiguieron publicar en Estados Unidos los grupos españoles de la época, y en América fue rebautizado como The Silken Thread. Es el álbum más importante de Los Pekenikes y recogía algunos de sus temas más importantes como *Frente a Palacio* o *Hilo de Seda*, aunque tuvieron un éxito muy prolongado y en 1968 lanzaron una de sus canciones más emblemáticas *Cerca de las estrellas*, en la que se atrevieron a recuperar la voz para la canción de la mano de su batería Félix Arribas.

La canción se convirtió en el pináculo de su carrera debido a la calidad musical y a la temática del espacio que estaba tan de moda en ese año 1968 debido a la carrera espacial que culminó con la llegada del hombre a la luna, y al auge de la música psicodélica y el *rock* espacial.

Si bien la contribución más evidente de Los Pekenikes a la psicodelia llegó después con *Cerca de las estrellas*, una composición de Alfonso Sáinz que incluye letra cantada por Félix Arribas, con guitarra distorsionada del mallorquín Tony Obrador (The Runnaways, Los Continentales), incorporado al grupo (sustituyendo a Lucas Sáinz) justo para la grabación de este disco. El tema es todo un clásico, una de las mejores canciones del pop español, precursora del rock cósmico: clima místico y ensoñador, sonidos perdidos en el infinito, turbulencias electrónicas y una poderosa sección de viento sirviendo de lanzadera espacial. (García, 2007)

La época más difícil de Los Pekenikes llegaría a finales de los años sesenta con motivo de la fractura que supuso para muchos grupos la forzada realización del servicio militar obligatorio, muy prolongado en el tiempo y que supuso la extinción de varias bandas. A duras penas grabaron su tercer LP *Alarma* en 1969, y la incorporación de nuevos integrantes supuso una fractura tal que durante un corto espacio de tiempo había dos grupos a la vez que se llamaban Los Pekenikes.

Pese a todo ello, su éxito durante la década de los años sesenta, su prolongada carrera ininterrumpida desde 1959 hasta la actualidad, la calidad de sus interpretaciones musicales, sus arreglos, y su originalidad les ha llevado a convertirse no solo en uno de los grupos más importantes de esa época, sino de toda la historia del pop español.

### ***Los Brincos***

Sin duda uno de los mayores fenómenos musicales de la España de los años sesenta llegando a ser conocidos en su tiempo como los Beatles españoles, ya que, además de la música *beat* con la que empezaron, muy parecida a la del grupo inglés, se vestían con las típicas indumentarias de *mod* de los grupos británicos aderezadas con elementos castizos tales como capas españolas o cascabeles.

Fundados en Madrid en 1964, tuvieron un prolongado éxito hasta 1968 cuando la popularidad de la música *beat*, *garage* y psicodelia empezó a decaer.

La llamada primera formación “clásica” u “original” abarcó los dos primeros años cuando se juntaron en un mismo grupo el batería Fernando Arbex, (proveniente de Los Estudiantes), Juan Pardo a la guitarra eléctrica (que acababa dejar a los Pekenikes), Antonio Morales *Junior* (también de los Pekenikes) a la guitarra eléctrica y Manolo González al bajo.

Todo surgió de la cabeza de Fernando Arbex tras haber tocado con Los Estudiantes desde finales de los años cincuenta hasta su disolución en 1964, lo que le llevó a la idea de formar otro grupo con un sonido más fresco y novedoso. Contactó con Juan Pardo y Manuel González que se unieron inmediatamente al proyecto. El último en desembarcar fue Junior y finalmente se puso en marcha el cuarteto.

Luis Sartorius, el que fuera su representante, consiguió que ficharan con el sello discográfico Zafiro, convenciéndoles de que el éxito de la *British Invasion* y el sonido inglés (en especial de los Beatles) podía tener su reflejo en el mercado español, con un grupo del estilo que tuviera los arreglos suficientes para interpretar sus propias composiciones en castellano de canciones *beat*.

Sartorius murió poco después del lanzamiento de Los Brincos en un accidente de tráfico, pero habiendo construido un sólido pilar para esta formación musical, que pudo continuar gracias a la producción de Marín Callejo (Los Brujos), considerada como una de las más importantes productoras de pop melódico español de los años sesenta, y que se convirtió en sus inicios en “el quinto Brinco”.

Un concepto que bullía en la mente de Fernando Arbex, que se había convertido en cabeza pensante del grupo, y de Luis Sartorius, que había dejado de ser miembro activo de Estudiantes para convertirse en ejecutivo de una nueva y joven compañía de discos cien por cien española cargada y cargada de ideas: Zafiro. Consistía en hacer un sonido netamente español, pero con las ideas generales del rock, que ya no pertenecían a un país determinado, sino que eran propias de todos los jóvenes del mundo. (...). Pero Luis Sartorius se sale con la suya: ideas nuevas para un nuevo sello. Y ese sello es Zafiro, al que tanto debe la música española de los 60. (...). Mientras se completan los preparativos, surge la desgracia. Luis Sartorius se mata en el centro de Madrid en un absurdo accidente de circulación a bordo de su seiscientos. Uno de los padres de la criatura no va a ver nacer a su hijo. Pero la operación está en marcha. La técnica musical la pone Marín Callejo, teclista de uno de los grupos que también empezaba a hacer un pop sui géneris en aquellos mismos años. (Pardo, 2005, pp. 60-62)

Con todo ello, a finales de 1964 se lanzaron al mercado, y casi al mismo tiempo, los cuatro primeros discos de los Brincos: dos *singles*, un EP con cuatro canciones y un álbum con doce, que se convirtieron en superventas gracias a temas como *Cry / Flamenco*, *Dance The Pulga / Bye Bye Chiquilla...*

Los Brincos fueron indiscutiblemente el grupo que abrió la veda del sonido británico en España en unos momentos de indecisión entre los gustos del público que estaban empezando a asimilar que un grupo español podía hacer competencia a los Beatles y otras bandas de la *British Invasion*.

Sonidos actuales y letras en español hicieron que hacia 1965 y 1966 se convirtieran en el gran referente de la música moderna española, mas no así en el panorama europeo al que intentaron acceder grabando algunas de sus canciones en inglés, francés o italiano con escaso éxito.

A partir de 1966 la formación de la banda cambió debido a desencuentros personales entre sus miembros, lo que llevó a Juan Pardo y Antonio Morales a abandonar

el grupo para formar el dúo Juan y Junior, e incorporándose a Los Brincos Ricky Morales (hermano del propio Junior) y Vicente Jesús Martínez.

Fueron invitados al festival de Benidorm consiguiendo un sonoro fracaso. Las crónicas dijeron cosas como: “*un grupo que canta muy bien, pero que molestó al público a causa de sus potentes ingenios de fabricar ruido. El estruendo que organizaron era demasiado para tímpanos de personas normalmente configuradas*”. Entonces Juan Pardo y Junior intentan aprovecharse de la coyuntura para alzarse con el control absoluto del grupo, desplazando a Fernando de la formación. Al ver que no iban a conseguir echarle, deciden por una nueva estrategia, disolver el grupo. Pero aquí entra en juego Rocío Dúrcal. No, no es un lío de faldas ni nada parecido. La verdad es que ella directamente no tuvo culpa, sino su película, “*Más Bonita Que Ninguna*” (1965) de Luis César Amadori, que contaba con la canción “*Borracho*”, y cuya inclusión provocó que no pudiese desaparecer el nombre de “*Los Brincos*”, por lo que Juan y Junior se vieron forzados a ceder el nombre a los otros dos componentes, Fernando Árbex y Manolo González. Cuando se aclara todo, Juan y Junior están fuera del grupo, pero no de la música, ya que juntos forman un dúo de corta vida. Fernando Arbex los reemplaza por Vicente Jesús Martínez y Ricky Morales, hermano de Junior que formaban parte de Los Shakers (los españoles, no confundir con el grupo sudamericano del mismo nombre). Este movimiento de fichas es de gran importancia, no solo porque deja a Fernando como único líder, sino porque el sonido se recrudece con la incorporación de estos componentes. (Macho, 2008)

Este cambio en la formación trajo consigo cambios en su estilo musical, inclinándose más hacia la psicodelia y el pop barroco imperante en el panorama internacional; una etapa que les trajo grandes éxitos como *Lola*, *El Pasaporte*, *Nadie te quiere ya...*

Pese a que volvieron a intentar triunfar en el mercado anglosajón y consiguieron ser portada del importante semanario musical británico *New Musical Express*, nunca alcanzaron allí las cotas de éxito a las que sí llegaron otros grupos españoles como Los Bravos.

Su última etapa antes de disolverse fue entre 1968 y 1970, con una nueva formación y con unos sonidos más cercanos al *soul*, el folk *rock*, la psicodelia y el *rock* progresivo. Su último álbum, en 1970, fue un trabajo conceptual que, aunque a día de hoy es apreciado por muchos fans, no tuvo gran repercusión comercial, con lo que Fernando Arbex decidió dar por finalizada la andadura de Los Brincos.

Cabe destacar que, en el año 2000, Fernando Arbex volvió a formar el grupo con el mismo nombre que él mismo había registrado en 1966 y que, pese a su fallecimiento en 2003, sigue en activo a día de hoy, aunque no tenga entre sus componentes a ningún miembro original.

Quizá no alcanzaron el éxito internacional, pero Los Brincos fue sin duda el grupo de sonido británico de *beat* y pop más exitoso dentro del territorio español.

### ***Los Bravos***

El grupo de *pop-rock* español que más repercusión y éxito internacional tuvo fue sin duda Los Bravos, con su canción *Black is black* de 1966.

El grupo nació en 1965 tras coincidir en la discoteca Jaima en Palma de Mallorca miembros de Los Sonor (la banda madrileña en la que tocaban el guitarrista Antonio Martínez y el teclista Manuel Fernández Aparicio) y de Mike and The Runaways (con el bajista Miguel Vicens, el batería Pablo Sanllehi y el cantante Michael Volker Kogel, comúnmente conocido como Mike Kennedy) que habían vuelto a Mallorca en julio de 1965 tras un periplo de casi un año por Alemania.

Cuando comenzaron a tocar aún conservaban el nombre de Los Sonor, hasta que Manolo Díaz, un antiguo miembro de la banda que trabajaba en ese momento como promotor en el sello Columbia, les vio tocar y pensó que, con apoyo de un sello, el grupo podía llegar lejos. Díaz contactó con el célebre productor Alain Milhaud para que les viera en directo, y nada más verles les quiso contratar automáticamente. Para ello puso la condición de tener un control absoluto sobre las decisiones del grupo, su actividad discográfica, la vestimenta, lo que harían en su tiempo libre... y aceptaron.

Primero salieron al mercado como Los Nuevos Sonor pero sabían que ese nombre no les iba a proporcionar el éxito deseado, así que aprovecharon la cara B de su primer *single* *No sé mi nombre*, de 1966, para organizar un concurso en el que los fans decidirían su nombre.

No obstante, todo esto no fue más que una trama publicitaria organizada por Milhaud, cuya discográfica ya tenía el nombre decidido desde mucho antes, el nombre de



Los Bravos, que podría enganchar tanto al público nacional como al internacional. Milhaud fue con el disco a la Cadena SER, al programa *El Gran Musical* de Tomás Martín Blanco, para que le ayudara a organizar todo este evento de promoción.

Antes de todo esto Milhaud había ido con un acetato -un disco que solo se podía poner unas 4 ó 5 veces antes de que fuese inservible- a la Cadena SER para ponérselo a Tomás Martín Blanco, director del programa El Gran Musical. A Tomás le gustó, y entre ellos decidieron organizar toda la parafernalia correspondiente para hacerles publicidad. En realidad, el nombre ya estaba decidido de antemano, Manolo Díaz fue su ideólogo y a todos les gustó; Los Bravos sonaba y se escribía de igual modo en diferentes idiomas. Para que todo fuese “legal”, Manolo mandó la postal para que fuese elegida. Pero esto no era el final sino el principio de toda la operación publicitaria que tenían pensado: para su presentación oficial se decidió hacer una edición especial de El Gran Musical en el Teatro de la Zarzuela en la calle Jovellanos, siendo la primera vez que este teatro se abría a un grupo pop. Y para rematarlo la cadena SER retransmitiría en directo el recital. Fue un gran éxito e hizo que la industria musical se diese cuenta del poder de comunicación de los medios radiofónicos. (Macho, 2009)

Tras haber conquistado el éxito en España, Milhaud se enfrentó al reto personal, cuanto menos utópico en esa época, de llevar a Los Bravos al éxito internacional. Tras una entrevista con los responsables del sello Decca en Londres, estos le recomendaron que acudiese a la sede administrativa de Radio Caroline, una mansión de Park Lane. Radio Caroline, la emisora pirata que lanzaba su señal desde un barco en el Canal de la Mancha, tuvo en la figura de Phil Solomon al valedor de Los Bravos, y les propuso la inclusión de un nuevo arreglista y un viaje a Londres para grabar.

Ivor Raymonde, el nuevo arreglista, y el propio Milhaud se empeñaron en incluir la canción *Black is black* para la grabación en Londres, que en un principio había sido descartada por el grupo y el resultado fue un éxito sin precedentes: número uno en España doce semanas consecutivas, número dos en Inglaterra y número cuatro en el Billboard de Estados Unidos.

Su otro gran éxito en Inglaterra fue el tema *I don't care*, compuesto por Raymonde, que les fue impuesto grabar y que alcanzó un puesto 16º más por la fama alcanzada con el *Black is black* que por la calidad del tema en sí.

Su gira internacional no se desarrolló tan bien como se esperaba, en especial por algunos altercados provocados por Mike Kennedy, como por ejemplo cuando se negó a vacunarse en Estados Unidos (lo que casi provocó que se anulase la gira), y cuando tuvieron que salir escoltados en Turquía dado el nivel de sustancias alucinógenas que el cantante había consumido.

Durante este año 1966 cerraron su carrera de éxitos con un tema muy recordado por el público español: *La moto*, grabado también en Londres, la única grabación londinense en la que Los Bravos tocaban ellos mismos los instrumentos. En Inglaterra las discográficas presionaban para que fueran músicos sindicados los que tocaran en las grabaciones, y en el *Black is black* solo pueden escucharse sus voces reales. Para la grabación de *La moto* aprovecharon una pausa fuera de los estudios de los músicos que habían sido contratados para grabar ellos mismos sus instrumentos de forma ilegal, y la canción pasó a ser otro punto álgido de su carrera.

Hay que puntualizar que la grabación de la canción de *La moto* provocó una singular guerra musical con Los Pasos. El tema compuesto por Manolo Díaz había sido propuesto primero a Los Pasos, pero Milhaud le pidió que prohibiese la grabación de la canción por parte de Los Pasos hasta que no hubiera sido lanzada la de Los Bravos. Finalmente fueron Los Bravos los primeros en lanzarla en lo que se conoce como la primera batalla editorial musical española, y pese a los intentos de Hispavox de promocionar la versión de Los Pasos en todos los programas radiofónicos fue la de Los Bravos la que alcanzó el número uno.

En 1969 dos grandes sucesos supusieron el inicio del fin de la banda: el suicidio de Manolo Fernández y el abandono de Mike Kennedy para continuar su carrera en solitario.

El suicidio de Manolo tuvo un origen bastante trágico ya que su mujer Low Rey, falleció en un accidente de tráfico en el que Manolo era el conductor y del que jamás pudo quitarse el sentimiento de culpa, lo que le acarreó varios intentos de suicidio, hasta que finalmente se quitó la vida en 1969.

Para sustituir a Manolo en el teclado se decidió montar una parafernalia similar a la de la elección del nombre del grupo con un concurso de búsqueda de un nuevo organista, y un montaje que para muchos fue ciertamente irrespetuoso con el trágico final de Manolo Fernández.

Para reemplazar la insustituible voz de Mike Kennedy se hicieron dos intentos, primero con Bob Wright y después con Anthony Anderson (hermano del vocalista de Yes, Jon Anderson), pero ninguno dio resultado y Los Bravos, pese a reuniones recientes desde 1975 hasta el momento en el que se escriben estas líneas, dieron por finalizada su andadura en 1971, siendo recordados como el grupo español con más proyección internacional de la década.

### *Los Pasos*

Uno de los grandes grupos de pop español de la segunda mitad de los años sesenta, famosos por su calidad musical tanto instrumental como en sus armonías vocales, aunque con el paso de los años no se les haya considerado a la altura de otras bandas de la época.

La banda se formó en 1966 con el productor francés Alain Milhaud como responsable ya que tenía en mente la creación de un grupo capaz de competir con Los Brincos que eran en aquel momento los más exitosos. Para ello reunió a cinco jóvenes músicos de Madrid: José Luis González (teclista), Álvaro Nieto (guitarra), Luis Baizán (batería), Joaquín Torres (guitarra solista) y Martín Careaga (bajo).

Finalmente, Milhaud les dejó en la estacada para promocionar la formación de otro grupo que él veía con más posibilidades, Los Bravos.

No obstante, Los Pasos conseguirían un contrato con Hispavox (donde fueron bautizados) y grabaron en 1966 sus primeros *singles* *Tiempos felices* y *La moto*, que había sido escrito inicialmente para ellos y que resultó ser sin embargo el primer gran éxito de Los Bravos.

Manolo Díaz, que había militado en Los Sonor junto al teclista José Luis González, les ofrece una canción para su debut: "La moto". Además, el productor sería nada menos que Alain Millhaud. Sin embargo, el francés descubre por entonces al que sería su grupo protegido, Los Bravos, y presiona a Díaz para vetar la publicación del sencillo por parte de Los Pasos. Como sabemos, la canción fue un éxito y Los Bravos alcanzaron el número uno con ella. Esta "anécdota" perseguirá siempre a Los Pasos y contribuirá a esa señalada imagen de lucha ante la adversidad. (Arévalo, 2009)

Entre 1966 y 1969 sacaron al mercado con Hispavox doce *singles* y un LP de notable éxito en los que destacan sobre todo sus armonías vocales al nivel de muy pocos grupos del momento en España.

Quizá la cima de su carrera llegó en 1968 al protagonizar la excéntrica película *Long-Play* (Javier Setó, 1968) junto a Gracita Morales y José Luis López Vázquez, y que incluía varias de sus canciones en la banda sonora.

Los estertores de su carrera fueron en 1971 habiendo fichado ya por el sello Ariola, y tras varias discrepancias entre sus componentes dan por finalizada su andadura en 1972, dejando un legado musical alabado tanto por la crítica como por el público.

### 7.2.3. Desde Andalucía.

#### *Los Ángeles*

El grupo granadino Los Ángeles fue una de las bandas más exitosas del pop español de finales de los años sesenta, en especial a partir de 1967 con canciones como *98.6*, *Mónica* o *Abre tu ventana*.

La formación que tuvo mayor continuidad la integraban Alfonso González “Poncho” (cantante y batería), Carlos Álvarez (guitarra solista y segunda voz), Agustín Rodríguez (guitarra rítmica y coros) y Paco Quero (bajo y coros).

Surgieron en 1964 en la ciudad de Granada bajo el nombre Los Ángeles Azules, y pronto destacarían tanto en su ciudad como en toda Andalucía, hasta que a finales de 1966 consiguieron un contrato con Hispavox que les llevó a publicar en 1967 su primer *single Escápate*, aunque no fue hasta la grabación de *98.6* (versión del cantante Keith) en ese mismo año, cuando alcanzaron el verdadero éxito, entrando en el top 10 nacional, y convirtiéndose en el mejor grupo español en cuanto a armonías vocales se refiere.

A partir de ahí se sumaron otros éxitos como *Mañana, mañana* o *Dime, dime*, y el público les eligió para actuar en los festivales de El Corte Inglés, en los que tocaron con algunos de los mejores artistas del momento. Como otros tantos grupos también hicieron su incursión en el cine con las películas *Un, dos, tres al escondite inglés* (Iván Zulueta, 1969) y *A 45 Revoluciones por Minuto* (Pedro Lazaga, 1969).

“Los granadinos Los Ángeles, se mantuvieron fieles durante toda su trayectoria (1966-1976) al pop melódico de alta calidad, que tenía su rasgo más sobresaliente en las armonías vocales” (García, 2007).

En su última época, en la década de los setenta, su popularidad decreció debido a que los grupos ye-yés de los años sesenta fueron sustituidos por una nueva ola de cantautores. Finalmente, en 1976, los miembros de Los Ángeles sufrieron un grave accidente de tráfico en el que “Poncho” González y José Luis Avellaneda (miembro de la banda desde 1972) fallecieron y Los Ángeles dieron por finalizada su andadura musical,

siendo considerados como los reyes de las armonías vocales del pop español de los sesenta.

### ***Conclusión***

Con este repaso no agotamos, ni mucho menos, la nómina de bandas que proliferaron en la Piel de Toro durante esos años. En todo caso, sí que son representativos del ambiente de efervescencia y de cambio que se vivía en la España de entonces. Un cambio que, en ocasiones, los propios músicos de la época no eran conscientes de estar realizando a una escala tan importante.

La pregunta sería: ¿hasta qué punto la llamada “era de los conjuntos” debilitó la dictadura española? ¿Pudo significar la revolución musical una cierta revolución social? Revisaremos esta cuestión en las próximas páginas.

### 7.3. Los conciertos. El Circo Price

Las matinales del Price supusieron entre 1962 y 1964 un soplo de aire fresco y casi una ruptura con el régimen establecido. Con el régimen musical por supuesto, ya que, además del género musical (comenzaba la era del *rock*, y en especial la del *twist*) se cambió la forma de actuar sobre el escenario, tanto como la forma de vivir los eventos del público. Pero también con el régimen político, puesto que, tras largos años de oscurantismo, unos jóvenes melenudos se alzaban en actitud tímidamente revolucionaria, amparados por la música.

Los jóvenes asistentes a estos conciertos quisieron dejar atrás la vieja costumbre de permanecer sentados y en silencio durante las actuaciones y al finalizar las canciones aplaudir o abuchear. El público utilizaba estos conciertos también a modo de protesta y desahogo, para poder alzar la voz cuando en sus escuelas, universidades, trabajos, o incluso en la calle, no se les permitía alzarla. Por tanto, los conciertos se desarrollaban en una amalgama de gritos, aplausos y abucheos entre la que muy pocos grupos pudieron hacerse oír.

Vamos a desarrollar a continuación en qué consistieron esas sesiones, cómo influyeron sobre el fenómeno de los fans, y cómo los medios de comunicación tuvieron relevancia en su desarrollo y hasta en su finalización.

### 7.3.1. Las matinales del Price

Aunque en aquel Madrid de 1962 ya se celebraban pequeños festivales musicales los domingos por la mañana -como el del cine Alcalá Palace por donde pasaron grupos como Los Pekenikes, Los Estudiantes, Los Tonys, Los Jets...- no dejaban de ser conciertos a la vieja usanza, con un público de corte casi familiar, donde los aplausos decidían en mayor o menor medida qué grupo había sido el triunfador.

Esto no se parecía en nada a los grandes festivales de *rock* que poblaban otras ciudades europeas, dónde el público asistía masivamente y se desataba la locura y el desenfreno.

De esta forma, los hermanos Nieto se plantearon importar este estilo de festivales a nuestro país y hacer negocio con ello. Ellos eran Pepe Nieto, músico que había pertenecido a Los Pekenikes, y que terminaría encargándose de la programación, y Miguel Ángel Nieto, el que años más tarde fuera presentador en Antena 3, y que por aquel entonces era conocido únicamente por su segundo nombre, Ángel Nieto.

Nuevamente la radio musical estuvo presente, ya que Ángel Nieto, además de ser estudiante, compaginaba sus estudios con la presentación de revistas habladas y hacía pinitos radiofónicos en La Voz de Madrid (Molero, 2015).

Ángel Nieto, que era conocedor de las características que tenía que tener el recinto que pudiera albergar estos festivales (tener un escenario amplio para que los artistas pudieran realizar sus cabriolas, buen sonido, que dispusiera de un gran aforo, y sobre todo que fuera céntrico) pensó de inmediato en el Teatro Circo Price.

El Price estaba situado en la Plaza del Rey, lo que hoy es el barrio de Chueca de Madrid, y lo manejaba la empresa Feijoo-Castilla, que lo empleaba para espectáculos de circo tradicional, y sesiones de boxeo y lucha libre.

No obstante, también en los años cincuenta se utilizó para dar cabida a actuaciones de compañías de copla y revista con lo que Ángel Nieto presentó el proyecto al empresario Arturo Castilla, que, si bien en un principio rechazó la idea, un fortuito viaje a París le hizo cambiar de opinión.



Nieto presentó el proyecto a Arturo Castilla en el mes de mayo y fue rechazada sin mayores explicaciones. Aquel otoño el empresario viajó a París y se encontró con el auge de los festivales musicales del Olympia de París, donde triunfaba el ídolo galo Johnny Hallyday. Quedó muy impresionado y se empezó a oler el negocio, por lo que a su vuelta llamó por teléfono a Nieto y acordaron que los participantes no cobrarían nada y que el evento tendría carácter quincenal. Dos semanas más tarde, el 18 de noviembre de 1962, a las 11 de la mañana, los festivales del Price alzaron el telón. (Molero, 2015, p. 82)

Durante la primera sesión de estos festivales del Price aquel 18 de noviembre de 1962, aún se podía respirar el ambiente circense. No olvidemos que las noches de los sábados en el Price se había desarrollado un espectáculo con trapecios y animales, que nada más terminar los empleados debían limpiar, recoger, cubrir la tarima, y preparar el escenario con tantas tomas de corriente como fueran necesarias para la celebración de los eléctricos conciertos de la mañana siguiente. Y a todo esto había que añadirle que los músicos debían introducir sus equipos por un pasillo rodeado de jaulas cubiertas con lonas, donde se hallaban las fieras que en ocasiones rugían de inquietud por el movimiento.

El otro componente circense de las actuaciones era la presentación de los diferentes grupos por parte de Ángel Nieto. Al igual que se hacía con las presentaciones en la lucha libre, y al tratarse de una suerte de duelo musical, había que introducir a cada banda con alguna coletilla distintiva, y más en la presentación donde se dieron cita los mejores del panorama musical madrileño: Ontiveros (como solista telonero, y el primero en pisar el escenario de esas matinales del Price), Dick y los Relámpagos, Eddy Guzmán, Los Tonys, Los Pekenikes y Los Estudiantes.

La presentación mundial de Ontiveros, un rocker de Vallecas que quería ser estrella en Las Vegas. Y además de Ontiveros se presentaban Dick y los Relámpagos, “los electrónicos del ritmo”. Luego un tal Eddy, “aplaudido cantor filipino”. Y no podían faltar Los Tonys, “los cinco magos del rock”, ni los Pekenikes, “los ídolos de hoy”, y Los Cinco Estudiantes, “el primer conjunto de España”. (Ordovás, 1987, p. 19)

Esa primera sesión del Price, marcó lo que iba a ser el desarrollo de los siguientes conciertos ya que quedaron marcados quienes iban ser los nuevos ídolos de los jóvenes fans madrileños, e incluso con alguna sorpresa.

El gran salto a la fama y aclamación popular de los fans fue para Miguel Ángel Carreño, conocido por todos como Micky de Los Tonys. Por aquel entonces prácticamente un desconocido ya que el nombre de la banda hacía referencia a su guitarrista, Antonio. Pero Micky dejó al público boquiabierto y empezó a ser conocido por su sobrenombre “El hombre de goma”, por la forma de moverse en el escenario, una forma de contorsionarse, girar sobre sí mismo y retorcerse, al estilo de las grandes figuras de su época (Pardo, 2005).

A partir de esa primera matinal, Micky y Los Tonys se convirtieron en uno de los imprescindibles y más aclamados participantes del Price.

La gran sorpresa fue para The Diamond Boys, que la casualidad los hizo participantes en ese primer festival. El día anterior al estreno, Los Estudiantes comunicaron que no podrían participar con lo que había que buscarles un rápido sustituto.

Por fortuna, Ángel Nieto trabajaba en La Voz de Madrid, y en esa emisora, el mismo sábado, había actuado en el programa *Madrid 62*, un grupo que había venido de Gibraltar, The Diamond Boys, a los que Nieto les propuso participar en el festival.

Fueron los últimos en actuar, y el público ávido de ver a Los Estudiantes les recibió con un sonoro abucheo. Para colmo, habían sido presentados como un conjunto inglés, y al escuchar el acento andaluz, propio de Gibraltar, de su cantante Albert Hammond (que años más tarde gozaría de una exitosa carrera), el público se encolerizó aún más. The Diamond Boys no se amilanaron ante esta situación y dieron lo mejor de sí mismos, realizando una puesta en escena y una sonorización instrumental, en especial con el tema *What'd I say* de Ray Charles, que enloquecieron al público, el cual les dedicó una sonora ovación que dejó en evidencia a algunos grupos locales.

El público encolerizó creyendo que les habían colado unos pueblerinos andaluces y la escandalaria fue monumental. Pero comenzó la actuación con uno de los mejores equipos de sonido que se habían escuchado nunca por aquí, con una batería sonorizada y con las soñadas Fender metiendo tralla. Tres de sus componentes se colocaron en línea con las piernas bien abiertas, el batería y el saxo se subieron sobre dos pequeñas plataformas, y Albert puso al público a contestar las

onomatopeyas propias de la canción- Al final se desató la locura y aquellos Diamond Boys barrieron a las estrellas locales (Molero, 2015, pp. 83-84).

A partir de este primer día, la prensa comenzó a hacerse eco de este singular evento que había casi llenado las cerca de dos mil localidades del Circo Price, y los jóvenes corrieron la voz por toda la ciudad.

Tras el segundo festival la revista *Triunfo*, en su número 27 del 8 de diciembre de 1962, destacaba que “*cerca de 1000 jóvenes de toda condición vibraron entusiasmados al ritmo de la batería y del twist con frenesí por la música moderna y con una actitud similar a la de los jóvenes extranjeros*”. Otras publicaciones como el diario *Madrid*, en su impresión del 17 de diciembre de 1962, se hallaron un poco desorientadas ante este éxito musical que sus redactores no sabían dónde clasificar llegándolo a catalogar de *jazz*: “*Desde hace algún tiempo el madrileño Circo Price dedica una mañana de domingo cada quince días a la música jazz, y con bastante éxito, puesto que el aforo del local se ve repleto*”.

Esta buena acogida por parte de la prensa, tiene un contraste muy claro con cómo terminó hablando de estas matinales del Price, al crecer la inquietud por el comportamiento de los jóvenes como veremos a continuación.

### ***El desarrollo de las siguientes matinales del Price***

A partir del día del estreno se fue desarrollando una liturgia especial repetida en cada matinal. Desde las siete de la mañana los taxis Seat 1500, con maletero suficientemente grande para los instrumentos, empezaban a ser descargados. Los músicos colocaban los instrumentos en el escenario y realizaban una pequeña prueba de sonido para comprobar que todo funcionaba.

A las diez y media de la mañana empezaba a llegar el público asistente, para que a las once diera comienzo el espectáculo de forma rigurosa, ya que el permiso del Gobierno Civil decía que a la una y media debía haber finalizado.

La primera temporada de actuaciones se desarrolló entre el 18 de noviembre de 1962 hasta el 7 de abril de 1963, y los festivales constaban de dos grupos teloneros, después tres bandas de éxito o bien que hubieran triunfado en el festival anterior, y se terminaba con un solista o algún tipo de actuación diferente.

En su mayoría eran grupos de *rock* o *twist*, pero también había alguna pequeña cabida para grupos de *jazz*, o algún duelo de baterías, o incluso *bossa nova*. La única norma era que cada conjunto podía estar en el escenario como mucho un cuarto de hora.

Una constante en las matinales del Price fueron los abucheos por parte del público hacia los teloneros o los grupos poco conocidos, en parte por la falta de potencia de sus equipos, por su repertorio musical o bien simplemente porque era el único momento en el que a esos jóvenes se les permitía gritar y salirse de la norma.

Pocos lograban acallar a un público que iba a chillar, a bailar y, ante todo, a sentirse libre. Ontiveros, Teen Boys, Los Rock y los barceloneses Gatos Negros fueron excepciones a esta norma. Los grupos que salieron más reforzados de aquella temporada fueron, a parte de los gibraltareños The Diamond Boys, que participaron en cuatro ocasiones, Micky y Los Tonys, quienes actuaron también cuatro veces a petición del público, y Los Relámpagos, que pisaron cinco veces aquella temporada el escenario del Price, si bien tres de ellas lo hicieron acompañando a Mike Ríos, que se consagró como el cantante solista estelar de aquellas matinales. Los Pekenikes participaron en tres ocasiones, una de ellas acompañando al cantante melódico Lorenzo Valverde (Molero, 2015, pp. 86-87).

Las actuaciones en el Price significaron algo especial para el panorama del *rock* nacional y del fenómeno fan. Fueron el germen de una cultura musical emergente y rebelde que llegó a España con algunos años de retraso. Tanto para los músicos como para el público asistente, estar en el Price era sentirse europeo, formar parte de algo que estaba sucediendo en las grandes capitales e impregnarse con un sentimiento de modernidad.

Aunque, es cierto que no todos aguantaban la presión. La sensación de estar en un circo romano, siendo juzgados por el pueblo a cada nota musical, hizo huir despavorido a algún que otro músico antes de la actuación, y todos sabían que para destacar había que actuar de forma original y diferente. Micky, por ejemplo, salía entre el público con un

alargador para su micrófono, provocando furor en las masas; Mike Ríos se contorsionaba y gesticulaba en cada canción. Los Relámpagos utilizaron el micrófono del propio presentador, Ángel Nieto, para ponerlo junto al órgano y asombrar al personal.

Por otro lado, grandes grupos como Los Sonor o Los Jets no supieron adaptarse. Los propios Jets llegaron a criticar en la prensa la actitud del público, pretendiendo que se mantuviera en silencio durante la actuación. No supieron adaptarse a los tiempos y a la nueva forma de entender el *rock* y el *twist*.

No obstante, al correrse la voz en todo Madrid de que el Price era el sitio ideal para la locura y el desenfreno, empezó a acudir cada vez más público de dudosa procedencia y pandillas que a la salida iban por la calle bailando y gritando, lo cual empezó a crear un clima de tensión en la ciudad con el festival. Cuando la tensión fue ya insostenible, se dio por finalizada la primera temporada en abril de 1963.

### 7.3.2. La segunda temporada

Ángel Nieto, en el programa radiofónico *Para vosotros, jóvenes* anunció el comienzo de la segunda temporada para el 20 de octubre, aunque por cuestiones logísticas retrasaron la fecha de comienzo al 10 de noviembre. El público empezó a impacientarse, pues una producción cinematográfica alquiló el circo, y no fue hasta el 15 de diciembre de 1963 cuando se pudieron retomar las sesiones.

El espectáculo se reanudó con el éxito asegurado de Micky “el hombre de goma” y con un grupo nuevo del que todos hablaban, Los Continentales. Incluso contaron con la actuación internacional del italiano Ennio Sangiusto, uno de los líderes del *twist*.

Pero el ambiente de tensión estaba presente. La prensa que había comenzado elogiando las actuaciones del Price en sus comienzos, llevaba desde mediados de la temporada anterior lanzando insidiosos mensajes en especial contra el público. En los estamentos policiales estaba muy presente la publicación del diario *Pueblo* del 26 de febrero de ese año 1963 que insinuaba que los jóvenes asistentes no eran más que delincuentes:

Miles de jóvenes, tras haber soportado dos horas o más de guitarra eléctrica, batería y canciones en inglés, inician al ritmo de *twist* su vuelta a casa. ¿Quiénes son estos muchachos? No creemos que sean universitarios. No creemos que sean obreros. ¿Dónde puedes ubicar a estos chicos? ¿De dónde salen? ¿A qué se dedican? Unas preguntas que nos hacemos sin más afán que entender a este sector de la juventud. (Pardo, 2005, p. 52)

Ese lema, “ni obreros, ni estudiantes” (es decir, delincuentes), había calado en los preocupados “ciudadanos de bien”, y la segunda temporada se reanudó con policía por todos los lados y con la preocupación de los organizadores.

Un punto de inflexión fue la elección de traer, para la segunda sesión de esta segunda temporada, al grupo Los Diablos Negros, una banda del barrio de Retiro que trajo con ellos a multitud de fans uniformados con pelo largo, vaqueros y cazadoras de cuero. Los jóvenes pandilleros de los barrios de Usera y Hortaleza les habían convertido en unos ídolos que cantaban *rock & roll* en inglés.

Los Diablos Negros volvieron al público literalmente loco, en especial con su líder Manolo Pelayo, y la interpretación de la canción “Hully gully” que provocó que la policía se llevase a alguno de sus fans. Tras ellos actuaron Los Continentales que calmaron un poco los ánimos, pero el público pidió más de Los Diablos Negros que volvieron a salir a escena desatando el fervor y finalizando la matinal con algunos rostros conocidos de la delincuencia juvenil sacando a hombros a Manolo Pelayo.

La prensa más reaccionaria, como el citado diario *Pueblo*, aprovechó este incidente para seguir atacando al festival y a su público. Hay que destacar que el director del diario Pueblo por aquel entonces era Emilio Romero, uno de los principales periodistas del franquismo que llegó a actuar en política siendo consejero nacional del Movimiento por Ávila y procurador en Cortes. Estos ataques al festival se demuestran en estas líneas de su edición del 30 de diciembre de 1963:

Abundan las chaquetas de cuero, los pantalones vaqueros y melenas largas. A la una y media o dos de la tarde los sonidos de la pista se callan. Los de los graderíos continúan. Se prolonga en la calle. No importa que llueva. Sobre el asfalto se baila el twist sin acompañamiento siquiera. Hay incluso un campeonato nacional de estos bailes que en sucesivas eliminatorias consagra nuevos ídolos de estos jóvenes de hoy a los que nos gustaría comprender. (Molero, 2015, p. 92)

Siendo Madrid el lugar donde se concentraba el poder político español, Ángel Nieto se vio obligado a emitir unas declaraciones en la radio en las que afirmaba que esos pequeños incidentes los ocasionaban unos pocos que no representaban a la mayoría, y aprovechó para criticar a toda la prensa que atacaba al festival sin haberlo presenciado ni una sola vez.

### ***Año 1964, el fin de las matinales del Price***

El 12 de enero de 1964 se celebró la siguiente matinal en la que a la salida se volvieron a repetir las mismas escenas que ya la prensa había magnificado.

El punto de inflexión que llevó a la clausura de los conciertos del Circo Price fue la sesión del 26 de enero, con la vuelta de Los Diablos Negros al escenario. Versiones de

temas tan aclamados como *Mashed potatoes* o *Shake* levantaron a todos de sus asientos, y cuando empezaron a tocar *Hully gully* la locura fue total, hasta el punto de que Ángel Nieto pidió a Manolo Pelayo que dejaran de tocar. Pelayo le contestó que eso iba a enfurecer aún más a la gente, así que Ángel Nieto optó por la sugerencia más lógica, que fue pedirles que tocaran una canción lenta.

Los ánimos se calmaron, pero a la salida del concierto se produjeron algunos incidentes que, aunque nunca fueron confirmados, no desembocaron en detenciones. La prensa se regodeó en ello para intentar cerrar como fuera las matinales del Price. En especial el diario Pueblo, pero también la revista Triunfo que en un principio había hablado maravillas del festival.

Al final, el diario se salió con la suya, o quienes realmente movían los hilos consiguieron que “Pueblo” les hiciera el juego. “Algunos grupos de jóvenes envenenados por el ritmo a la salida del concierto, cometieron desmanes y fechorías”, decía una noticia de aquellos primeros días del 64. En otra se hablaba de un “nutrido grupo de adolescentes que destrozaban un vagón de Metro”. Y así hasta el infinito. (Pardo, 1987, 56)

Finalmente, la prensa se salió con la suya, y la Dirección General de Seguridad dictaminó que el festival debía finalizar.

El 17 de febrero de 1964 se celebró la última de las matinales, y ni siquiera fue en el Circo Price sino en el Alcalá Palace, y pese a actuar los mejores grupos del momento como Los Relámpagos, Los Sonor y Los Teen Boys, el ambiente de depresión y derrota fue palpable.

Pese a su cierre, la intensidad de las sesiones vividas en poco más de un año de duración de las matinales del Price creó un caldo de cultivo sin precedentes para la música *rock* y la libertad en la capital: nuevos grupos, nuevos proyectos paralelos (como los festivales organizados por José Luis Álvarez en el Consulado de Madrid), bandas que se dieron a conocer en aquellos conciertos y una nueva forma de vivir la música moderna.

La censura de la época hizo de las suyas prohibiendo alguno de los conciertos, en cuyo público joven y desenfadado debía ver, con la perspicacia que la caracterizaba, a peligrosos activistas; pero



el papel del Price en el desarrollo del rock español no se lo puede negar nadie a estas alturas.  
(Eguizábal, 2007, p. 184)

#### 7.4. La prensa musical

Desde comienzos de los años sesenta en España comenzaron a hacerse ciertos intentos de instaurar algunas revistas musicales al estilo de lo que se venía haciendo en otros países europeos (en especial en Francia), puesto que los jóvenes, ávidos de información musical, únicamente se nutrían con los programas de radio de Pepe Palau, Raúl Matas, Ángel Álvarez... Y por supuesto la prensa franquista no veía necesario dar cabida en sus páginas a la música que atraía a esos roqueros, y a esos yeyés que incitaban al desorden y la (supuesta) violencia. No fue hasta 1968, como veremos más adelante, cuando las revistas musicales empezaron a tener un verdadero impacto.

Por supuesto, las publicaciones musicales con más calidad, como las inglesas y norteamericanas, ni siquiera llegaban a España, con lo que los editores de comienzos de los años sesenta debían fijarse en el país vecino, máxime cuando el Estado había impuesto el francés como lengua obligatoria, y saber hablar inglés era algo que se escapaba a la mayoría de la población.

El caso más paradigmático de revista musical francesa con mayor repercusión entre la juventud española fue *Salut les copains*.

Nació en verano de 1962 y como muchas otras revistas musicales surgió como una extensión del programa musical radiofónico homónimo que llevaba en antena en Francia desde 1959.

*Salut les copains* se inspiró en una revista anterior *Disco Revue*, la primera revista especializada en *rock* de Francia, cuya primera publicación data de septiembre de 1961, con Johnny Hallyday en portada (*Disco Revue*, s.f.).

En su apogeo llegó a vender más de un millón de ejemplares, siendo el referente impreso de toda una generación de artistas yeyés como Johnny Hallyday, Sylvie Vartan, Eddy Mitchell, Françoise Hardy, Richard Anthony y France Gall.

Tenía los mejores fotógrafos, un papel de lujo y un color esplendoroso. Su truco consistía en contar con pelos y señales cada paso que daban una veintena de artistas que parecían formar parte del personal de la publicación –si no lo estaban, merecían figurar en la plantilla-. Eran Françoise Hardy, Sylvie Vartan, Johnny Hallyday, Adamo, Claude François, Sheila, Richard Anthony y

compañía. Cada mes aparecían todos ellos. Tenía secciones fijas como “La ciudad favorita”, “La cocina de...”, “La moda de...”, “Mis vacaciones...”, y los artistas iban pasando por todas ellas hasta que les conocíamos con todo lujo de detalles. (Pardo, 2015, p. 99)

La revista estaba especializada mayoritariamente en los artistas franceses entre los que de vez en cuando se colaban The Beatles, o The Rolling Stones, y comenzó con dos iniciativas que se repetirían en muchas publicaciones musicales: la publicación de un póster de un artista en sus páginas centrales, y la inclusión de las letras de las canciones del momento.

En España, en ese año 1962, se comenzó a editar una de las dos grandes revistas musicales pioneras: *Discóbolo*.

#### 7.4.1. *Discóbolo*

Estrenada en los quioscos en abril de 1962 prolongó su existencia hasta el mismo mes de 1971 abarcando la práctica totalidad de los años sesenta musicales.

Comenzó de forma quincenal, aunque a partir de su número 138 en 1965 pasó a ser de publicación semanal. A lo largo de sus años de existencia, tuvo siete directores: Juan Martín Morales, Antonio Alfaro, Federico Halpern, Ángel Gómez Escorial, Manuel Castillo, Cándido Calvo y Antonio D. Olano.

Su línea editorial se alejó de las revistas al uso y dedicó una especial atención al pop español. No fue tan masiva como Fans o Tele Guía y eso le permitió mantener una cierta coherencia apostando por las corrientes innovadoras. Incluyó posters centrales a todo color de artistas, como Massiel, Karina o Camilo Sesto y se preocupó por temas diversos, como la visita de Paul Anka a España (número 7), la muerte de Edit Piaf (número 38), la separación de Mike y Los Bravos (número 139), la expulsión de Manolo Díaz de Portugal (Número 210), el Underground en España (número 251) o la situación del club de fans de Raphael (número 274). (Geografía e historia de Discóbolo Revista Musical, s.f.)

Algunos de sus redactores estuvieron estrechamente vinculados al mundo de la música como Carlos Guitart (bajista de Los Sonor y Los Flecos), y entre sus redactores jefes estuvieron Lola Sartorio, Tina Blanco y Alfonso Eduardo, que impulsó notablemente la publicación desde 1968 gracias a su programa de radio *Explosión 68*.

Alfonso Eduardo quiso darle a la revista *Discóbolo* un tinte más comercial con la inclusión de una lista de “Los 50 Más Vendidos” en competencia con otra de las grandes revistas de la época *Mundo Joven*. Cabe destacar que en esta lista se daba más preponderancia a artistas internacionales como Paul Anka, que a los propios grupos y solistas nacionales.

Tras nueve años de publicación ininterrumpida, dio por finalizada su andadura en 1971, pasando a la historia como una de las grandes revistas musicales pioneras en nuestro país que incluyó todos los elementos dignos de estas publicaciones: posters, listas de éxitos, noticias, entrevistas y reportajes que entretenían e informaban a los fans.

#### 7.4.2. *Fonorama*

Poco más de un año después de la aparición de *Discóbolo*, en noviembre de 1963, salió al mercado la otra gran pionera de las publicaciones musicales españolas de *rock*, su principal competidora: *Fonorama*.

Su fundador fue José Luis Álvarez, periodista franquista nacido en Tánger en 1940, cuyo padre al parecer tuvo amistad personal con el propio Francisco Franco (Domínguez, 2015) y gran conocedor de los orígenes del *rock* y el pop español que más tarde reeditaría en su sello discográfico Cocodrilo.

Con veintitrés años inició su aventura con *Fonorama* y, pese a la precaria situación económica que siempre padeció, pudo mantenerse en los quioscos hasta 1968.

Fonorama surgió a finales de 1963 como alternativa a otras publicaciones musicales como Discóbolo (que se empezó a publicar un año y pico antes). Más espontánea y directa que esta, Fonorama conectó con rapidez con la juventud de Madrid y pronto se distribuyó en toda España. Dirigida por un equipo lleno de ganas e ilusión (Gregorio Rodríguez Acosta, Roberto Sánchez Miranda, José Luis Álvarez, Miguel Ángel Nieto...), la revista informaba tanto de lo que pasaba aquí como de lo que sucedía fuera. En sus primeros números, era muy similar en estilo a *Salut Les Copains*, pero con su propia manera de ver las cosas, que es lo interesante. (Vuelve la mítica Fonorama, 2006)

La revista mantenía un buen equilibrio en lo que a artistas nacionales e internacionales se refiere, y sacó alguna que otra portada muy recordada por su titular sensacionalista, como fue la del número 8, de agosto de 1964, que abría con “Muere Mike Ríos”. La estrategia fue simplemente una llamada de atención para hacer referencia al cambio de nombre artístico, de Mike Ríos a Miguel Ríos, como se podía descubrir luego en sus páginas interiores.



Figura 1: Portada de Fonorama (Fonorama nº 8, 1964)

La revista *Fonorama* fue una de las primeras publicaciones españolas dedicadas al emergente panorama musical moderno de *rock* y *pop*, e inauguró una lista de éxitos en 1964 que bautizó con el nombre de “Escala de la popularidad”. En ella se detallaban más de un centenar de los discos que en ese momento tenían más fama, y a día de hoy se la puede tener en cuenta como un fiel retrato de lo que más sonaba en los programas radiofónicos de la época.

En abril de 1964 los Beatles fueron portada de *Fonorama* y un año más tarde en julio de 1965 actuaban en Madrid en el concierto de la Plaza de Toros de Las Ventas, José Luís Álvarez, a la sazón director de la revista, acudió a grabar en concierto con un precario equipo de grabación.

Entre los colaboradores de la revista *Fonorama* se encontraban los artífices de las matinales del Price, los hermanos Ángel y Pepe Nieto (batería de los Pekenikes), así como grandes nombres del periodismo radiofónico español que daban sus primeros pasos, como José María García (Pardo, 2015).

En 1968, y debido a la mala situación económica que atravesaba, tuvo que dar por finalizada su publicación, quedándose para la historia como una de las legendarias y pioneras publicaciones musicales modernas españolas.

### 7.4.3. *Mundo Joven*

Para hablar de *Mundo Joven*, primero tenemos que remontarnos a su predecesora, la revista *Teleguía*. Fundada en 1964 por la empresa Movierecord, empezó simplemente como un boletín de programación televisiva, pero siguiendo el diseño (como prácticamente todas) de *Salut les copains*, tanto en contenidos como en estética.

No es de extrañar que como revista de televisión no tuviera mucho futuro en un país en el que solo existía un canal de televisión pública; por ello tenía que engrosar sus páginas con diferentes secciones como “Discos TG”, “Flash Pop”, “Cartas TG”, “Confidencias” o “Mundo Joven”, que más tarde daría el nombre a su sucesora (Pardo, 2015).

Al convertirse en *Mundo Joven*, la revista mantuvo el diseño gráfico que realizaba Pedro Antonio Martínez Parra, uno de los fotógrafos más relevantes en la historia del pop español.

Destacaba en “Tele Guía” el tratamiento tipográfico en sus secciones fijas como “Flash Pop”, “Discos TG”, “Cartas TG”, “Confidencias” o “Mundo Joven”; las viñetas en la línea de Kiraz para las cabeceras de algunas secciones, así como los reportajes fotográficos de Pedro Antonio Martínez Parra, Ramón Rodríguez y Jorge Rueda. En los créditos de la revista nunca figuró el nombre de su diseñador aunque, por su estilo, parece adivinarse que fue el mismo de “Mundo Joven” – la publicación posterior en la que derivó “Tele Guía”– y de las cabeceras de los programas para televisión del periodista musical José María Iñigo en la década de los 60 y principios de los 70. (*Tele Guía: el pop español de los 60*, 2012)

*Teleguía* tuvo entre sus redactores a nombres de la talla de Moncho Alpuente, Juby Bustamante o César Santos Fontela en la sección de cine.

Ya en 1968 fue cuando la sección de *Teleguía* titulada *Mundo Joven*, se convirtió en una revista en sí misma, “el primer intento serio y culto, además de económicamente solvente, de hacer una revista musical en España” (Pardo, 2015).

La revista *Mundo Joven* no era una revista estrictamente musical sino dedicada a la población joven en general, con entrevistas y reportajes culturales de todo tipo, y más



que únicamente musicales, de cualquier temática que pudiera interesar a la juventud de finales de los años sesenta.

Al haber surgido de *Teleguía*, algunos integrantes de su plantilla se incorporaron de inmediato a la nueva publicación, bajo la dirección de Jesús Picatoste (el que más tarde fuera segundo Portavoz del Gobierno de Adolfo Suárez), y entre los nombres más sonados de su redacción se encontraban José María de Juana, Jesús Torbado, Manuel Leguineche, Mercedes Arancibia, Pilar Cambra o Luis Infante (Pardo, 2015).

Su principal estandarte en las firmas era José María Íñigo, realizador de unos sensacionales reportajes musicales y experto crítico que gozaba de gran credibilidad a la hora de decidirse a comprar un disco u otro. Íñigo fue portada de la revista *Mundo Joven*, en el número 16 en su edición del 18 de enero de 1969, dedicado a dos grandes *disc-jockeys*, Juan M<sup>a</sup> Mantilla y el propio Íñigo, que hablaban sobre ese oficio:

Yo veo al disc-jockey ideal como un presentador de discos, ágil, dinámico, con un gran sentido del humor y un criterio sólido en la selección musical. Pienso que el comentarista de discos es más bien crítico que presentador. El disc-jockey puede ser espectáculo, “showman”, mientras que el comentarista de discos, al perder ritmo en su contenido, da un carácter más serio, reposado de “mesa de despacho” a su labor. (...). El disc-jockey debe siempre marcar la pauta. Personalmente, programo los discos que me gustan, y cuantos más oyentes sean de mi opinión, mejor. Si ponemos los discos que quieren los demás, ¿de qué te sirve tener un criterio y una opinión?”. (Íñigo, 1969)

La revista mundo joven tuvo en portada a artistas nacionales de la talla de Raphael, Los Íberos, Karina, Juan y Junior, Los Ángeles, Mike Kennedy... e internacionales como Cat Stevens o Los Rolling Stones; y fue muy célebre por la inclusión de sus posters centrales que los jóvenes empezaban a colgar en las paredes de sus habitaciones y que se convirtieron en un pilar básico del fenómeno fan.



Figura 2: Portada Mundo Joven (Mundo Joven nº16, 1969)

#### 7.4.4. *Disco Express*

La revista *Disco Express* nace en Pamplona en octubre de 1968, con la principal peculiaridad con respecto a sus competidoras de tener formato de periódico. No siguió el diseño de *Salut les copains* sino el de la revista americana *Rolling Stone* que había comenzado a publicarse un año antes.

Tras una dubitativa primera etapa en 1970 se hace cargo de la dirección Erwin Mauch, aunque ya desde el principio tuvo en su redacción a lo mejor de la crítica musical del momento liderada por Joaquín Luqui.

El nacimiento de la revista tuvo lugar nada menos que en Pamplona, más que nada porque allí había una imprenta con humor para financiarla, caso este bastante corriente en la prensa semimarginal española (suele suceder que en un determinado momento la imprenta se haga cargo de la revista, como pago de las deudas de la misma). En aquella primera época, *Disco Express* hablaba de todo un poco, desde Juan Pardo hasta los Rolling Stone, ateniéndose, más que nada, a supuestos índices de popularidad y/o ventas, todo ello bajo la dirección de Erwin Mauch. (Costa, 1979)

Otros de sus grandes nombres fueron Jordi Sierra i Fabra, enciclopedista musical y más tarde novelista de gran éxito (Pardo, 2015); Jesús Ordovás, escritor y locutor radiofónico especializado en pop y en *rock*; Julián Ruiz, conocido en el mundo del periodismo deportivo como “El cortador de césped”, que con tan solo dieciocho años ya había empezado a escribir en otras revistas como *Discóbolo*; Vicente “Mariscal” Romero, célebre en los años setenta por su sello de *rock* urbano y *heavy metal*, Chapa Discos; y Ramón Trecet, mítico periodista musical y deportivo.

La aventura de *Disco Express* finalizó en 1979 debido a su bajo volumen de ventas (alrededor de dos mil quinientos ejemplares), y a su fin podían leerse estas líneas de José Manuel Costa en la edición impresa de *El País* del 16 de junio de 1979: “*Lo cierto es que con Disco Express desaparece una de las pocas publicaciones especializadas de nuestro país, uno de los pocos lugares donde existía una verdadera libertad de expresión, tanto en la forma como en el contenido*”.

#### 7.4.5. Fans y otras publicaciones

La revista *Fans* comenzó a editarse en Barcelona en 1965 en la editorial Bruguera y bajo la dirección de J. Gubern Ribolta con una periodicidad semanal. A lo largo de sus tres años de vida contó con 126 números sin contar los extras de verano y navidad que se publicaban.

La revista *Fans* trató de competir con las dos más grandes revistas musicales del momento, las citadas *Discóbolo* y *Fonorama*, y lo que verdaderamente distinguía a *Fans* de sus competidoras fue la calidad en la información referida al *rock* británico que en ese momento se encontraba en su mayor apogeo.

Con especial atención a Los Beatles, Los Rolling Stones y a Mick Jagger en particular, pero también a los conjuntos nacionales destacando a Los Brincos, Los Bravos y Los Mustang (principales generadores de versiones de Los Beatles en nuestro país), a los que dedicaba noticias, reportajes, portadas, y por supuesto los tan ansiados por los fans, posters interiores.

El interior de la revista contaba con muchas secciones: Noticias musicales, Reportajes sobre conjuntos españoles y extranjeros, Discolandia una sección dónde aparecían los discos más vendidos, un póster central a todo color, letras de canciones famosas, conjuntos españoles, una sección dónde se reflejaban los grupos que se iniciaban o tenían poca resonancia a nivel nacional, "Entre camaradas" aquí aparecía todo aquél que quería intercambiar correspondencia y "Cartas a Fans" dónde el lector hacía de pequeño crítico y ya en la última página las "Micro Biografías"; datos de interés de conjuntos y cantantes del momento. (Revista Fans, s.f.)

En 1967 terminó de publicarse tras tres años marcando una época en cuanto a publicaciones de pop y *rock* se refiere, y quizás siendo la más especializada en grupos británicos y norteamericanos dedicando portadas a Mamas & Papas, The Animals, Bob Dylan, Tom Jones (ver Figura 3), Los Everly Brothers... con una información que de otra manera no habría podido llegar al público español.

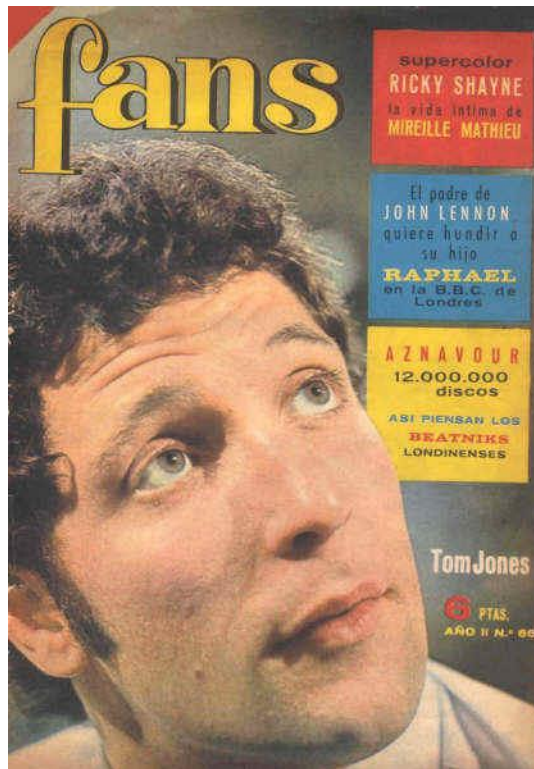


Figura 3: Portada de Fans (Fans nº 66, 1966)

### ***Otras publicaciones***

Además de las revistas estrictamente musicales existían cierto número de publicaciones con un formato mucho más reducido que, aunque centradas en temas musicales, contenían una suerte de tebeos de corte juvenil, listas de éxitos, reportajes musicales, pequeños posters a dos colores en el interior, e incluso el horóscopo como en el caso de la revista dirigida a las chicas adolescentes *Romántica*.

Ligadas a los programas radiofónicos más célebres de la época, surgieron también otras publicaciones homónimas sin más pretensión que la de ser un soporte impreso de ellos, como por ejemplo *Discomanía* de Raúl Matas, que fue el inicio de los programas musicales de la SER y el primero en tratar el fenómeno pop con un nuevo estilo.

En referencia al programa de Ángel Álvarez de La Voz de Madrid y Radio Nacional surgió *Caravana musical*, que no eran sino unas pocas hojas impresas que se podían recoger en la sección de discos del El Corte Inglés, su patrocinador (Pardo, 2015).

Y por último el *Gran Musical*, que comenzaría Tomás Martín Blanco, cuya versión impresa se consideraba más un soporte publicitario que una revista de información. El formato era el de un periódico, pero incluía el imprescindible póster central del artista del momento y muchísima publicidad sobre discos.

En realidad, era el soporte publicitario en el que las grandes compañías de discos –y entonces había muchas- colocaban el dinero que éticamente no podía figurar en las emisoras musicales de la Cadena Ser, que era su propietaria. Una especie de compensación a dos bandas: tú te anuncias en *El Gran Musical* y yo te programo en *Los 40 principales*. Tampoco era ético, pero se notaba menos. (Pardo, 2015, p. 107)

## 7.5. Editoras y casas discográficas

Durante la década de los años cincuenta la presencia del *rock* y el *pop* fueron totalmente ignorados en nuestro país tanto por los medios de comunicación como por las compañías discográficas.

Esta situación dio un giro en la década de los sesenta gracias a los programas radiofónicos que apostaron por este tipo de música, como algunos programas de televisión, y en especial con las celebérrimas matinales del Price y el fenómeno yeyé a partir de 1962.

*Vuelo 605* y *Caravana Musical* de Ángel Álvarez, *El Gran Musical* de Tomás Martín Blanco, y otros muchos en la radiodifusión española dieron a conocer el *rock & roll* de una forma un poco más amplia. En Televisión Española, *Gran Parada* o *Escala en Hi-Fi* comenzaron a emitir actuaciones o *playbacks* de cantantes de *rock & roll* y *pop* del momento.

Tras el *boom* de la *British Invasion* a partir de 1964 y al comienzo de la era de los conjuntos, el éxito del *pop* y el *rock* se hace aún más evidente en España, y los nuevos ritmos británicos, el *beat*, el *rhythm & blues*, empiezan a tener un mayor calado en nuestro país de lo que lo había tenido el primigenio *rock & roll* de los cincuenta, y por supuesto las compañías discográficas no se mantuvieron ajenas a este movimiento.

Por toda España, desde las grandes ciudades hasta los pueblos pequeños, surgen cientos de nuevas bandas influidas por esos sonidos; su enumeración sería imposible. En aquella época, para poder actuar en directo, el régimen franquista exigía tener el carnet de “artista de variedades y/o música moderna”, inscrito en el Sindicato Vertical del Estado. Según los datos de la época, el número de bandas de *rock & roll* (o “conjuntos”, como se llamaban en aquel tiempo), en torno a 1965-66 ascendía a seis mil (Pardo, 2005).

Los Brincos, Los Sírex, Los Salvajes... Todos ellos copaban las listas de éxitos musicales de los años sesenta. A continuación, veremos una relación de las casas discográficas más importantes que apostaron por estas bandas en el apogeo del *pop* y el *rock* español durante este periodo de la España franquista.

### 7.5.1. Hispavox

Fundada en 1953 por José Manuel Vidal Zapater, Hispavox comenzó a funcionar en 1955 como fabricante de discos para otras grandes compañías del momento como Belter o Telefunken. Fue pionera en implantar el sistema del microsurco, y en sus inicios era un sello dedicado a la música clásica.

A partir de la década de los años sesenta empezó a combinar en su catálogo tanto folclore como la música moderna, lo que le llevó a cosechar grandes éxitos internacionales como el *Himno a la alegría* de Miguel Ríos en 1969.

Gracias a Hispavox, nombres tan dispares como Los Pekenikes, Los Payos, Karina, Miguel Ríos, Raphael, Jeanette, Los Ángeles, Alberto Cortez, etc., lograron alcanzar el éxito y la difusión que merecieron en su momento.

No se puede hablar del sello Hispavox sin citar al productor, compositor y arreglista de pop y *rock* Rafael Trabucchelli, nacido en Milán en 1934 y fallecido en Madrid en 2006, creador del conocido como “sonido Torrelaguna” en este sello discográfico.

A los cinco años de edad se trasladó a España donde residió durante casi toda su vida, y desde muy joven destacó en la música como pianista, llegando a actuar siendo aún adolescente con las Hermanas Fleta, el famoso dúo de *jazz* y música ligera de los años cincuenta en España. Poco más tarde ya comenzaba a rubricar sus primeros temas como compositor para otras agrupaciones del momento.

Su carrera empieza a despegar cuando comienza a trabajar en la radio, en la Cadena SER en concreto, revolucionando el montaje musical, y trabajando con uno de los más importantes locutores radiofónicos musicales: Raúl Matas, que desde 1958 realizaba Disco Manía en esta emisora.

En 1963 da el salto al sello Hispavox, realizando labores de producción, arreglista y director musical. En 1965, y sustituyendo a Enrique Martín Garea, se convierte en director artístico del sello.

A partir de este periodo empieza a trabajar con un auténtico elenco de profesionales musicales y arreglistas de la talla de Augusto Algueró, Manuel Alejandro,



o el argentino Waldo de los Ríos, cuya peculiar manera de ser le obligaba a usar el pseudónimo de Fran Ferrar para los trabajos más destacados.

Junto al chileno Mike Lewellyn Jones como ingeniero de sonido, Trabucelli y sus colaboradores empezaron a gestar el que se conocería como “sonido Torrelaguna”.

Al igual que, en Estados Unidos, discográficas como la Tamla-Motown llegaron a adquirir un sonido propio y reconocible, bautizado como “sonido Motown”, Hispavox consiguió una idiosincrasia que la distinguía del resto de casas de discos con un sonido uniforme, pese a la gran variedad de artistas que pasaron por sus filas.

Hispanvox consiguió identidad propia, convirtiéndose en el único sello español poseedor de una prístina sonoridad personal que lograba uniformar brillantemente a las voces artesanas que pudiesen caer en sus manos (Johnny & Charlie, Los Payos, María Ostiz, y sobre todo a Karina), pero que jamás impedía aflorar la singularidad de aquellos otros más personales (Cánovas, Rodrigo, Adolfo y Guzmán, Alberto Cortez, Raphael, Miguel Ríos, Módulos...). (Fabuel, 2006, pp. 35-36)

De la mano de Trabuchelli, el sello consiguió un sonido claro con una poderosa sección de vientos y una instrumentación que no se queda atrás con respecto al resto de producciones europeas.

El nombre de “sonido Torrelaguna” proviene del nombre de la calle en la que se situaba la compañía en la ciudad de Madrid, y cualquiera que comprase en aquella época un disco de Hispavox sabía que la producción, tanto del sonido como de la carátula, iba a ser de enorme calidad.

En los cien discos anuales que llevaban la firma de Trabuchelli se podían encontrar los más diversos artistas, y su primer gran éxito fue un tema que toda una generación de españoles recuerda, *La yenka*, de los holandeses Johnny and Charley, de 1965, cuyo nivel de ventas situó a Hispavox en lo más alto del panorama nacional.

La canción *Porque te vas* de Jeannette (1974) y el *Himno a la alegría* de Miguel Ríos (1970) fueron el punto más álgido de su carrera, en especial en cuanto al éxito internacional.

A finales de los años setenta la multinacional EMI compró Hispavox, finalizando una etapa de “sonido Torrelaguna” de la mano de Rafael Trabuchelli, que obtuvo en 2003 el Premio a la Difusión de la Música por parte de la Academia de las Artes y las Ciencias de la Música.

### 7.5.2. Discos Belter

Discos Belter S.A., conocida simplemente como Belter, fue otro de los sellos españoles destacados en cuanto a música moderna durante los años sesenta.

Fundada en 1954 en Barcelona, quiso aprovechar un incipiente mercado musical español y sus dos creadoras, Isabel y Teresa, utilizaron un acrónimo con sus propios nombres para crear el nombre del sello. No es casualidad que, siendo dos mujeres las creadoras de la marca, apostaran durante la década de los sesenta por muchas voces femeninas de las conocidas como “chicas yeyé”: Conchita Velasco, Gelu, Rosalía, Sonia... Incluso “niñas yeyés” como Alicia Granados, que más tarde tendría un renovado y moderado éxito con Alicia y Nubes Grises.

El sello siempre se centró en el folclore nacional, dejando un poco de lado la producción extranjera.

Belter, fundada en 1954 como Belter, SL, se caracterizó siempre por nutrirse con artistas españoles y apenas editar productos extranjeros. El gran despegue del sello discográfico tuvo lugar a principios de los años sesenta. El éxito llegó de la mano de los fenómenos nacionales, como Manolo Escobar, José Guardiola o Conchita Bautista y de los cantantes latinoamericanos como Antonio Machín o Carlos Gardel. ¿Quién no posee todavía alguno de los viejos 45 revoluciones editados por la casa, carne de comediscos y éxito de las fiestas? Sus caras rayadas, con manchas de coca-cola, duermen el sueño de los justos tras unas fundas de dudoso gusto que hoy mueven más a la compasión que a la nostalgia. (*El País*, 1984)

Muchas de sus grabaciones de música moderna durante los años sesenta las hacía con la etiqueta Ekipo, un distintivo con el que los compradores ya sabían que estaban comprando un producto yeyé.

El sello llegó incluso a producir sonidos poco habituales en el panorama de los años sesenta españoles como el *ska*, en las voces del grupo barcelonés Los de la Torre, aunque el sello era conocido por un sonido más tradicional y más blando.

A Belter le gustan poco los cambios y los tres hermanos (Los de la Torre) están un poco hartos de ser arquetipos de pachanga y basura sonora y desean dar a su carrera un cambio, siquiera ligero, de planteamientos que modernice su música. Su apuesta por el ska, un ritmo jamaicano, lejano, que introducen en España. Debutarán con el sencillo “Fans/ ABC ye yé” (Belter, 1966), al que seguirá: “Fans” (Belter, 1967), que contiene en su segunda pista: “Operación sol”, su primer contacto con ese ska que luego prodigarían de manera poco ortodoxa. (Molero, 2012)

Nunca fue un sello de grandes beneficios durante los años sesenta, aunque sí tuvo un gran apogeo en los años setenta apostando por voces vendedoras del momento, pero de dudosa calidad musical como Manolo Escobar o el Fary, y por grupos infantiles de gran éxito como Parchís o Regaliz.

En los años ochenta atravesó una gran crisis económica, que finalizó con su absorción por parte de la discográfica catalana Divucsa Music SA, quedando para el recuerdo como una de las discográficas yeyés de los sesenta en España.

### 7.5.3. Zafiro

Otro de los grandes sellos españoles que se preocupó de editar *rock & roll* y pop en la España de los años sesenta apostando tanto por los chicos roqueros más duros como por las suaves melodías de las chicas yeyés.

La empresa estaba dirigida por Esteban García Morencos, un empresario implacable, y con mucho instinto a la hora de identificar a posibles nuevas estrellas del mundo de la música.

El sello había comenzado como especialista en música tradicional y folclore nacional, pero en la década de los años sesenta apostó por la creación de un sello juvenil llamado Novola, para dar a conocer a las jóvenes promesas del pop nacional que querían hacerse un hueco en la industria musical.

Cierto es que no toda la música de Zafiro-Novola llegó a alcanzar el éxito, y muchos artistas que intentaron destacar en el sello se quedaron en el camino, como por ejemplo la chica yeyé Laura, que tuvo cierto éxito con su *Tu loca juventud* (Novola, 1965) pero un año más tarde la discográfica decidió prescindir de ella y no encontró acomodo en ningún otro sello.

Por otro lado, otros grandes nombres sí que la hicieron llegar a las listas de éxitos convirtiendo a Zafiro en una de las grandes compañías musicales de música moderna en nuestro país.

Micky y los Tonys, que habían sido ya una gran revelación en las matinales del Circo Price, fueron uno de los grandes nombres por los que apostaron tras una actuación en un festival en Barcelona organizado por la tienda de instrumentos Alberdi, en 1963, que trajo a los mejores grupos madrileños y catalanes del momento.

A partir de ahí Zafiro se fijó en ellos y les ofreció grabar su primer disco *Ya tengo todo*, una versión en castellano del *I got a woman* de Ray Charles.

Fueron los primeros en grabar a Micky y Los Tonys, una de las revelaciones de las matinales *roqueras* del Price. Les formaron y editaron casi ochenta canciones. En algunas les permitían sacar su vena *rockera* e iconoclasta, llena de un humor sardónico a veces y surrealista otras. ¿Cómo llamar, si no, a “La gallina” o “El problema de mis pelos”? Pero en otras ocasiones les obligaban

a hacer versiones de los éxitos internacionales del momento. (...). Pero eran las normas del mercado: o tragabas con estas imposiciones, o no grababas. (Pardo, 2015, pp. 116- 117)

Desde su primera grabación, hasta la disolución del grupo en 1970, cuando Micky comenzó su carrera en solitario, Micky y los Tonys se mantuvieron fieles en el sello Zafiro y su subsidiaria Novola grabando otras canciones que alcanzarían los primeros puestos de las listas de éxitos nacionales como *No sé nadar* (1966), *La gallina* (1966), *No se puede ser vago* (1967) y *¿Buribú?* (1969).

No obstante, el grupo que más beneficios aportó a Zafiro fueron Los Brincos, que marcaron una época en la música pop y *rock* española. El que consiguió la relación de éstos con la discográfica Zafiro fue Luis Sartorius que, como ya hemos explicado, nunca pudo conocer el éxito que alcanzaría el grupo ya que falleció poco después en un accidente de tráfico.

Luis Sartorius era el encargado de gestionar todo lo relacionado con las discográficas, y en un principio parecía que iban a firmar por Decca, que en España estaba representada por el sello Columbia, pero al final optaron por Novola, una división de Zafiro recién creada y orientada para el lanzamiento de nuevos valores. Luis contagió su entusiasmo a la discográfica, que adelantó 300.000 pesetas para la compra de material de sonido, una muestra de fe absolutamente inusual para la época. Pero una noche, después de una fiesta con unos amigos, Luis tiene un accidente de coche y fallece en el acto. Este fatal suceso hará que nunca vea lo acertado de su idea. (Macho, 2008).

Los Brincos se convirtieron en la primera banda española en conseguir enormes beneficios para su discográfica, llegando a generarse una “brincomanía” que traería una nueva ola de grupos de *rock* y pop, en un país que mayoritariamente había apostado por los cantantes solistas.

Finalmente, y aunque no se la puede catalogar como una artista de *pop-rock*, no se puede hablar del éxito de la compañía Zafiro durante los años sesenta sin mencionar a Massiel, por la que Novola apostó en 1966 desde su primer *single* *Di que no*, hasta su mayor éxito, el *La, la, la* ganador de Eurovisión en 1968, y cuya grabación por parte de

Zafiro, titulada *Festival de Eurovisión 1968* (Novola, 1968), estuvo durante cuatro semanas en el número uno de las listas de ventas en España.

Pese a todos estos éxitos de Zafiro, la compañía empezó a decaer con el cambio de década y muchos de sus artistas acabaron marchándose voluntariamente del sello, y finalmente fue absorbida por diferentes compañías hasta recalar en la japonesa Sony, aunque bien es cierto que durante la década de los años sesenta, tanto Zafiro como su filial Novola lanzaron al mercado alguno de los mayores éxitos de la música moderna española.

#### 7.5.4. Columbia

La casa discográfica Columbia, pionera en la introducción del disco en España, fue fundada por el empresario Juan Inurrieta en San Sebastián en 1923, comenzando con discos de pizarra, y durante muchos años en constante litigio con Columbia Records de Estados Unidos.

Los complicados avatares empresariales de las distintas ramas de Columbia, que iban cambiando de nombre, creando nuevos sellos como EMI, Regal o CBS y, en general, dando forma a un laberinto complejísimo, mantuvieron durante décadas a los Inurrieta sumidos en conflictos de patentes y licencias que tienen su reflejo en las etiquetas de los propios discos, que en ocasiones están producidos por Columbia Gramophone, en otras por Regal y, en los últimos años, por la denominada Fábrica de Discos Columbia de San Sebastián. (Azurmendi, 2007)

Durante la década de los sesenta su filial Regal, dio a conocer a muchos artistas de pop y *rock* de la talla de Bruno Lomas, Los Mustang o Los Salvajes, aunque bajo el propio nombre de Columbia tuvieron a su éxito más sonado: Los Bravos.

Enrique Inurrieta, hijo del fundador de Columbia y alto directivo de la compañía, era reticente en un principio a desarrollar una promoción internacional de Los Bravos, pero Milhaud estaba empeñado en que debían grabar en Inglaterra para alcanzar el verdadero éxito internacional, y así fue como finalmente, se lanzó en 1966 la canción *Black is black*. El sello Decca la distribuyó en Inglaterra, y en España fue uno de los mayores éxitos de Columbia alcanzando el número uno en ese año 1966.

Milhaud estaba satisfecho con el impacto inicial que tuvo el grupo, pero quería más, veía que el grupo podía ir más allá e intentar el triunfo internacional, pero para intentar semejante locura primero tenía que convencer a los altos directivos de Columbia España. Si bien Enrique Inurrieta era reticente, la amistad que tenía Milhaud con el otro directivo, Augusto Alguero, le valió para emprender la aventura. (...). Si la producción era buena, nada más y nada menos que Decca los publicaba en el Reino Unido y Radio Caroline los emitía, aunque todos los gastos corrían por cuenta de Columbia. (Macho, 2009)



Durante toda su carrera discográfica, hasta su último *single* *Never, Never, Never / Hey Mama* (Columbia, 1976), Los Bravos grabaron con el sello Columbia, que puede presumir de ser la discográfica valedora del mayor éxito internacional del pop español de los años sesenta: *Black is black* de Los Bravos.

## 8. EL RADIOYENTE



## 8.1. El joven oyente: los yeyés

Con la llegada del *rock & roll* a España a comienzos de los años sesenta, algunos jóvenes comenzaron a imitar el estilo de los roqueros americanos, con sus vaqueros azules y su tupé. El periodista y experto musical José Ramón Pardo, deja claro que muchos de aquellos jóvenes, a los que se dirigían los programas radiofónicos de música pop y *rock* del momento, adoptaron este tipo de peinado:

Cualquier *rockero* que se preciase, fuera de Nashville o Lavapiés, elevaba sobre su frente una buena porción de pelo que además añadía unos centímetros a su estatura, que en aquellos años españoles eran de agradecer. (Pardo, 2015, p. 215)

No obstante, al haber llegado con retraso la moda del *rock*, no se puede decir que los jóvenes españoles oyentes de música pop y *rock* fuesen roqueros puesto que no terminaron de asimilar esta estética, y puede afirmarse que la primera tribu urbana en la que se pudo clasificar a la juventud de la época fue la de la moda yeyé.

### 8.1.1. Los orígenes del yeyé

A día de hoy, aún se desconoce si el término yeyé es de origen francés o procede en forma de onomatopeya de la canción de Los Beatles *She Loves you*. Lo cierto es que a través de la revista *Fonorama*, que empezó a editarse en 1963, aterriza en nuestro país esta nueva definición de yeyé con la que los franceses se referían a sus cantantes femeninas de moda, y también a algunos masculinos como Johnny Hallyday. Su rivalidad con la revista *Fans* convirtió a las publicaciones en una suerte de competición para ver cuál de las dos traía más información sobre las nuevas chicas yeyés: Sylvie Vartan, Rita Pavone... pero también las españolas: Gelu, Franciska, Lita Torelló... Realizando reportajes y fotonovelas en las que no solo se hablaba de la música sino también de su vida privada o secretos de belleza

La moda yeyé golpeó tan fuerte en nuestro país que los propios periodistas musicales dividían automáticamente a las nuevas artistas que iban surgiendo entre yeyés y no yeyés. Y no siempre ser yeyé era sinónimo de fresco y moderno, para muchos tenía connotaciones muy negativas, no solo musicales sino también sociales en el caso de los jóvenes que siguiendo a sus ídolos adoptaban esta nueva moda.

Las chicas que escuchaban por la radio a sus cantantes favoritas empezaron también adoptar su estética y su actitud. Pero ¿cómo eran las jóvenes yeyés españolas? Una de las más acertadas descripciones de las chicas yeyé en España nos la brinda el autor Vicente Faubel:

La yeyé, rubia, morena o –raramente- pelirroja, solía ser una chica bonita con melena corta sobre los hombros con cinta o pañuelo anudado convenientemente, niki o blusa camisera de los más chillones colores y una exigua faldita bastante por encima de los muslos. Si el músculo estaba quieto, la actitud era de aparente desgana sin perder la elegancia, si poseída por el ritmo, jugaba a atolondrarse retorciendo sus articulaciones. (Faubel, 1998, pp. 52-53)

La cantante barcelonesa Lita Torelló ya instruía a sus fans, que escuchaban sus canciones por la radio, sobre cómo debía ser un joven yeyé. La letra de su canción *Alguien yeyé* (1965), que cantarían los también barceloneses Sírex, nos puede dar una clara

definición de lo que significaba ser yeyé en la España de comienzos y mediados de los años sesenta:

*Yo sé de alguien que es yeyé,  
Que habla un poco inglés.  
Y besa siempre a lo yeyé,  
Pero besa muy bien.  
De su hombro cuelga el transistor,  
Camina a ritmo de yeyé.*

Detalle importante en la letra de la canción era que de su hombro colgase un transistor, puesto que para ser un buen yeyé había que escuchar por la radio música pop y moverse al ritmo que esta dictaba. Ser yeyé era, pues, hablar (aunque fuese un poco) de inglés, besar, moverse con ritmo y escuchar el transistor.

Li Morante, en 1963 grabó la canción *Guateque* (Phillips, 1963), una auténtica oda a las fiestas que organizaban los jóvenes españoles de los sesenta en casa de los amigos, cuya letra representaba en espíritu la actitud que debían tener los yeyés en los guateques:

*Cuando se mezcla la ginebra y el whisky  
se ponen todos un poquito piripis.  
Un “cuba libre” junto a un disco de jazz,  
guateque sensacional.*

Pese a que la simbología yeyé fuera un icono de modernidad y frescura entre los jóvenes españoles, para los sectores más reaccionarios de la España de mediados de los años sesenta, defensores de la hispanidad, el folclore y la música tradicional, significaba una auténtica aberración musical y estética. En palabras del compositor de cuplés Álvaro Retana, en su *Historia de la Canción Española* (Editorial Tesoro, 1967):

La canción española actual sufre un lamentable colapso y es nociva para la juventud de hoy. Incapaz esta de dar patada a toda aberración antilírica extranjerizante, no se preocupa de mantener con bizarría el estilo nacional. Este tiene que ser castizo y español, pero una terrible ola yeyé, invocando modernidad, lo convierte en feudatario de estilos extranjeros y le arrebató personalidad, por lo que se impone salvarle de este lamentable peligro. (Faubel, 1998, 52)

El periodista musical Roberto Sánchez-Miranda explicaba en su propia revista *Fonorama* la desvirtuación del término yeyé:

Yeyé eres tú, lector amigo. Pero hoy la palabra se emplea con una sonrisa irónica en los labios que oculta un gesto de conmiseración. El que dice “yeyé” puede querer decir cosas distintas, y mientras está pronunciando yeyé puede estar pensando “curso”, “ridículo”, “un poco loco”, “afeminado”, “snob”, “raro”, “histórico”, “retrasado mental” y otros adjetivos desagradables, mezclados un poco alegremente con otros positivos “joven”, “amante de la música moderna”, “elegante”, etc. Pero un yeyé no es un gamberro...”. (Ordovás, 1987, p. 41)

Al igual que sus antecesores los roqueros, los yeyés también tenían connotaciones negativas. Como decía Sánchez-Miranda, “el yeyé no es un gamberro”, como podían serlo los roqueros, a los que se tildaba de delincuentes, y cuya música estaba asociada a la delincuencia. El yeyé es más alguien despreocupado, “pasota”, que no se mete en líos pero que va ensimismado sin muchas ganas de que le molesten, y con una aparente desgana por la vida (Vázquez Montabán, 2014).

Que el joven asociado a la música moderna no fuera ya un delincuente no quita que el apelativo de yeyé, para muchos adultos retrógrados, fuera poco menos que un insulto, como podemos apreciar en la retahíla de improperios que el actor José Luis López Vázquez profería a Camilo Sesto en la película *Los chicos del Preu*: “¡Basta! Cretino, imbécil, mameluco, ¡quítese de mi vista desdichado!, no quiero verle más, ¡“chupagomas”! ¡Melenudo! ¡Alto! ¡Yeyé!” (Masó y Lazaga, 1967).

Para entender un poco la visión que se tenía de los jóvenes oyentes de radio musical, yeyés de los años sesenta, nada mejor que estudiar el artículo escrito por Pedro Crespo, para la edición del ABC de Madrid del 3 de octubre de 1965, en cuya página 43 podemos leer el título “Yeyeísmo”, y comienza intentado responder a la pregunta “¿Qué

es un yeyé?”. Podemos extraer algunos fragmentos significativos que dan a entender que los yeyés no eran como los peligrosos y cabreados roqueros o *beatniks* americanos, sino unos seres más bien felices, desenfadados y “pasotas”:

El yeyeísmo, considerado superficialmente, no parece sino un movimiento pseudomusical. Un “ismo” juvenil de un momento amparado por firmas editoras de discos y tiendas de ropa especializadas en atender a jóvenes de dieciséis a veinte años pertenecientes a clases acomodadas. El yeyé no tiene, por el momento al menos, literatura, manifiestos y doctrina, como el *beatnik* americano, el *angry young man* inglés [...] todos estos grupos juveniles tienen [...] una postura de incoformismo manifiesto que aflora violentamente<sup>57</sup> [...]. Pero el yeyé es feliz [...]. La vida para él es solamente un juego, y su caja de Pandora el tocadiscos automático con canciones de Sylvie Vartan. (Crespo, 1965)

Queda pues de manifiesto que los yeyés, pese a que fueran en ocasiones ruidosos y molestos, no presentaban un gran peligro para la sociedad. Escuchaban música, ya fuera en discos o por la radio, y tenían más bien una actitud de vivir y dejar vivir.

En el caso de las chicas, las oyentes de radio juvenil, aunque a día de hoy el término “chica yeyé” se puede asociar a algo propio de una España arcaica, rancia y tradicional, debemos ver con perspectiva que fueron las primeras mujeres empoderadas que pudieron vestir falda por encima de las rodillas, cantar en los guateques, acudir a fiestas con alcohol, bailes y besos..., y que crearon un estilo de música moderna en el que ellas eran las verdaderas protagonistas, tras la (quizá algo machista) oleada del *rock & roll*.

La audiencia de radio musical juvenil que escuchaba música pop y *rock* en todas sus vertientes era englobada bajo el término “yeyé” y, para los adultos contemporáneos, suponía un cambio generacional entre la España de la copla y el bolero y una nueva España con un movimiento social y cultural definido, que empezaba a debilitar a la dictadura con ayuda de la música y, por supuesto, de la radio.

---

<sup>57</sup> En la Inglaterra de los años cincuenta, la tribu urbana de los *teddy boys* protagonizó algunos disturbios violentos, como los acontecidos en 1956 en Elephant and Castle, al sur de Londres, donde fue proyectada la película *Semilla de Maldad* (*Blackboard Jungle*, 1955), en la que Bill Haley aparece interpretando *Rock around the clock*. Durante la proyección se arrancaron asientos del cine y se produjeron disturbios callejeros.





## 8.2. El fenómeno fan

Si hablamos estrictamente de España, el fenómeno fan comienza sin lugar a dudas muy a comienzos de los años sesenta con la explosión del Dúo Dinámico, que grabaron su primer disco en 1959. Sin embargo, para entender el origen del fenómeno hay que remontarse una o dos décadas atrás.

Según el *Diccionario de la lengua española* elaborado por la Real Academia Española, en su primera acepción, define al fan como un “admirador o seguidor de alguien”. Una definición ciertamente escueta dado lo que suponía para los jóvenes de los años cincuenta y sesenta ser un fan. Y también para lo que sigue suponiendo a día de hoy, puesto que el fenómeno no solo no ha menguado, sino que, gracias a las nuevas tecnologías, se ha incrementado y se ha facilitado la vida de los fans para seguir a sus artistas preferidos ya sean músicos, actores, personajes públicos...

Muchas veces, y a lo largo de este apartado se podrá observar, que nos referimos al fenómeno fan como un fenómeno mayoritariamente femenino, puesto que, desde sus orígenes hasta hoy, las chicas han sido y son las más activas fans de sus artistas favoritos, tanto comprando discos, como siguiéndoles en sus giras, conciertos, y comprando toda clase de revistas o *merchandising* relacionado con ellos.

### 8.2.1. El germen del fenómeno fan

Los primeros disturbios conocidos ocasionados por fans de los que se tienen testimonios sucedieron el 12 de octubre de 1944 en Nueva York, durante la celebración del Columbus Day o “Día de Colón”, en el que se conmemora el descubrimiento de América por parte de Cristóbal Colón.

Para esta celebración, un joven Frank Sinatra que ya era un auténtico ídolo, acudió al Paramount Theatre para cantar ante cientos de jóvenes fans neoyorquinos de origen italiano.

Dos años antes y en ese mismo escenario, durante una gala en la que Benny Goodman era la estrella y Sinatra el artista invitado, ya se pudo escuchar un clamor y un griterío indescriptibles cuando este último subió al escenario. Según su hija, Nancy Sinatra, Jack Benny el comediante y *showman* estadounidense que estuvo presente afirmó: “*Pensé que el maldito edificio iba a ceder. Nunca escuché tal conmoción... Todo esto por un hombre del que nunca había oído hablar*” (Sinatra, 1986).

A partir de ahí empezó a ser conocido por su sobrenombre, “La voz”, y comenzó la comúnmente denominada *sinatramania*.

Por tanto, cabía esperar que, siendo este suceso dos años anterior a la celebración del “Día de Cristóbal Colón” de 1944, se agolpasen un buen número de fans ruidosas en la puerta del Teatro Paramount de Nueva York.

Se dice que su mánager mandó a alguien a la cola pidiendo algo como “cuando salga el chico joven y delgadito poneos a chillar” (Pardo, 2015). El escándalo formado por los treinta y cinco mil jóvenes (la mayor parte chicas) que allí se dieron cita, y a los que en su mayoría no se dejó entrar a ver el espectáculo, fue desproporcionado.

Hubo gritos, empujones e histeria colectiva en unos altercados que la policía de Nueva York definió como *Columbus Day riot*, lo que traducido al castellano sería “Los disturbios del día de Colón”.

Estos disturbios son considerados el inicio del fenómeno fan tal y como lo conocemos, o como se lo llamó en su momento: *the teenage market*, “el mercado adolescente”.

Los disturbios del Día de Colón coincidieron con la invención del mercado adolescente. En septiembre de 1944, se lanzó la revista *Seventeen*, que declaró a sus lectores, principalmente mujeres, como "los jefes del negocio". Fue un éxito inmediato, vendiendo medio millón de copias. *Seventeen* ofreció un enfoque no condescendiente que tocó la fibra sensible de sus lectores, y llamó la atención a los estadounidenses sobre el poder adquisitivo, apenas reconocido, de los adolescentes estimado en 750 millones de dólares. (*The Guardian*, 2011)

### 8.2.2. ¿Por qué se produce el fenómeno fan?

El fin de la Segunda Guerra Mundial en 1945, dejó a Estados Unidos en una posición de hegemonía en todo el mundo, pese a que los tres años posteriores fueran de una difícil transición económica. Tras las elecciones de 1948, Truman se vio forzado a reducir los impuestos, y reducir la intervención económica por parte del gobierno, lo que dio comienzo a una década que se podría catalogar de “felices años cincuenta”, y a un periodo de prosperidad económica que duró los siguientes veintitrés años.

Los estadounidenses contaban con cada vez más elevados salarios, lo que conllevó un consumo masivo de nuevas casas, electrodomésticos y automóviles. Durante la presidencia de Eisenhower (1953-1961), Estados Unidos vivió un periodo de bonanza que también dotó a los jóvenes de un poder adquisitivo que nunca antes habían tenido.

Según cifras del historiador americano William Chafe, a final de la década de los cincuenta el 75% de las familias estadounidenses tenían un automóvil, que para los jóvenes significaba además de cierta independencia y un lugar para el amor, un símbolo de emancipación económica (Manrique, 1986). Esta situación se vio muy bien reflejada, años más tarde, en la película *American Graffiti* (1973) de un joven George Lucas que hacía así un merecido homenaje a la especial circunstancia (vital y musical) de esa época.

También fue un periodo de cambio en lo referente a la música. Tras el fin de la Segunda Guerra Mundial, poco a poco había ido desapareciendo la era de las grandes orquestas y había comenzado la era del *rock & roll*, alentada por ídolos televisivos como Ed Sullivan o radiofónicos como Alan Freed.

Sin duda podía verse una clara relación entre que los *teenagers* americanos tuvieran una pasión tanto por la velocidad que les proporcionaban dichos automóviles, que también fueron una fuente de inspiración para muchas canciones de *rock & roll*, como por la rapidez y los ritmos frenéticos de este nuevo estilo musical.

No obstante, toda esa prosperidad y consumismo salvaje, fue criticada por escritores e intelectuales como Henry Miller que influyó en una generación de escritores conocida como la *beat generation*, fuertemente marcados por el inconformismo.

Este inconformismo se pudo ver reflejado claramente en una juventud que creció viendo a James Dean como su ídolo *Rebelde sin causa*, y al *Salvaje* de Marlon Brando, cuya principal inquietud musical tenía su base en el *rock & roll*.

Hasta la década de los cincuenta, los adolescentes no habían tenido una identidad, una moda, ni unos bailes propios. Fue en ese momento por primera vez cuando los adolescentes, que a lo largo de la historia siempre habían querido parecerse a los adultos, empezaron a querer diferenciarse, y para ello usaron como paraguas y refugio al *rock & roll*.

Es en estos momentos –mediados de los cincuenta- cuando el *rock and roll* se convierte en un mágico catalizador de actitudes juveniles. Era música excitante, ruidosa, estridente y catártica, que ofendía inevitablemente a los adultos. Y eso resultaba perfecto: el *rock and roll* estaba de lado de los *teenagers*. Les divertía, los involucraba, los unía y expresaba confusamente lo que sentían. Era una pasión privada, un lenguaje, una idea central a la que incorporarse. (Manrique, 1986, p. 31)

Los adolescentes dejaron de pasar inadvertidos para los managers americanos ávidos de beneficios, que ya no despreciaban el poder adquisitivo de estos jóvenes en la década de los cincuenta, y que dejaron a un lado el color de la piel de los músicos para centrarse en el color de los billetes.

Programas radiofónicos como el *Moondog's rock and roll party* de Alan Freed, fueron sin duda un pilar básico para la aparición de nuevos fans al igual que pasaría posteriormente en nuestro país con los programas de Ángel Álvarez y Raúl Matas. En 1953, Alan Freed tuvo que cancelar un concierto porque 30.000 jóvenes acudieron al local donde se iba a celebrar, que solo tenía aforo para un tercio. Lo cual nos deja claro que los jóvenes ya se estaban uniendo de forma masiva alrededor de sus ídolos, difundidos siempre con la ayuda de las ondas radiofónicas.

Dentro de esa eclosión musical que fue el *rock & roll*, hubo una estrella que brilló por encima del resto y que representó lo que era el auténtico ídolo de masas, artífice de un fenómeno fan sin precedentes: Elvis Presley.

Nacido en 1935 en Tupelo (Misisipi) en el seno de una familia humilde de la clase social denominada *white trash* (“basura blanca”) americana, se trasladó junto a sus padres a Memphis cuando tenía trece años.

En cierta manera, la figura de Elvis personifica el sueño americano: alguien que empieza desde lo más bajo y acaba siendo una gran estrella de fama mundial.

Comenzó grabando un *rockabilly* casi *country* con Sam Phillips en Sun Records, a finales de 1953, hasta que el productor Tom Parker se fijó en él y le convenció para recalar en la RCA, donde grabó en 1956 su primer gran éxito *Heartbreak hotel*, que ascendió al número uno de las listas y que supuso el inicio del fenómeno fan de Elvis Presley.

Los adolescentes vieron en él un ídolo al que seguir, y en sus películas siempre salía rodeado de chicas enamoradas que no eran sino el fiel reflejo de los millones de fans que le idolatraban. Sus movimientos de cadera (censurados en televisión), y su estilo totalmente inimitable de cantar, le convirtieron en un ente revolucionario al que los medios de comunicación no sabían si tratar con admiración o desprecio.

Incluso durante su forzado ingreso en el servicio militar entre 1958 y 1960, continuó siendo el auténtico rey no solo del *rock*, sino de los fans. En noviembre de 1959 salió al mercado un álbum recopilatorio suyo titulado *50,000,000 Elvis Fans Can't Be Wrong*, cuya traducción es “cincuenta millones de fans de Elvis no pueden estar equivocadas”.

### 8.2.3. Los ídolos adolescentes

A finales de los años cincuenta, los productores se percataron de este fenómeno fan y de la posibilidad de crear nuevos ídolos juveniles a partir de tan solo un rostro bonito y una voz aceptable.

El *rock & roll* agresivo de pandilleros empieza a caer en declive en favor de una nueva generación de cantantes dirigidos a los adolescentes.

Nuevamente la radio tiene su influencia ya que al estallar el escándalo *payola*, en el que Alan Freed se vio envuelto al aceptar sobornos por radiar discos considerados como “música de negros”, las emisoras comenzaron a cerrar sus puertas a los productos de las casas discográficas independientes, en favor de una música más comercial.

Es la era de los ídolos, que cantan sobre una vida juvenil y sobre unos problemas – generalmente muy convencionales -, con voz blanda y sentimental. La mayor parte de estos artistas desarrollan carreras breves y poco relevantes, aunque entre ellos también destacan figuras memorables como Ricky Nelson, Fabian, los Everly Brothers o Roy Orbison. Ha nacido una sofisticada industria que fascina a los jóvenes compradores con estrellas y canciones hechas a la medida de sus expectativas. (Manrique, 1986, p. 69)

El principal promotor de esta nueva ola de cantantes nacidos para los fans fue el *show* televisivo retransmitido desde 1957 por la ABC estatal *American Bandstand*, de Dick Clark, cuyo impecable aspecto, y su tendencia a promocionar a los bellos rostros de un nuevo estilo musical más blando que el *rock & roll*, lo convirtieron en la principal plataforma de estos ídolos adolescentes, entre los que destacan: Pat Boone, experto en reconvertir las atrevidas canciones de los negros en suaves adaptaciones para los jóvenes blancos de bien, Paul Anka, Bobby Darin, Ricky Nelson, o los Everly Brothers, cuyo más fiel reflejo en nuestro país y principal origen del fenómeno fan español fue el Dúo Dinámico.



#### 8.2.4. Los fans en España

Los fans son la manera en la que la sociedad participa en la trayectoria del artista y existen gracias a los medios de comunicación, sobre todo radio y prensa como veremos a continuación.

Estudiaremos el fenómeno fan en España a través de los dos mayores grupos de fans surgidos a comienzos de la década que rivalizaban entre sí: las “dinámicas” y las “rafaelistas”. Se suelen referir a ambos grupos con el plural femenino dado que el grueso de los componentes de estos grupos de fans estaba formado por chicas jóvenes.

##### *El Dúo Dinámico*

Manuel de la Calva y Ramón Arcusa debutaron en Radio Barcelona el 28 de diciembre de 1958 bajo el nombre de *The Dinamic Boys*, un nombre anglosajón que no fue muy bien recibido por el presentador de *La comarca nos visita*, que los rebautizó como Dúo Dinámico, nombre que han mantenido a lo largo de toda su trayectoria.

Tras varias apariciones más en diferentes programas radiofónicos que ayudaron sin duda a aumentar su volumen de seguidores, ambos dejaron sus empleos en 1959 para grabar un EP de cuatro canciones con el sello EMI, que por aquel entonces era conocido como Gramófono Odeón.

Uno de los principales motivos de convertirse en el principal foco de los jóvenes fans de la música moderna fue su visión comercial al firmar con EMI, poniendo como condición que todas sus portadas de los discos debían ser a color, para diferenciarse del triste aspecto de los EPs en España (Pardo, 2015).

Su carrera fue meteórica desde ese momento y miles de fans surgieron por toda la geografía española. Su buena imagen, su fuente de inspiración en artistas extranjeros como los Everly Brothers y sus fantásticas versiones, que en ocasiones hacían pensar que eran sus propias creaciones, los convirtieron en la principal atracción juvenil.

En 1960 consiguieron hacer juntos el servicio militar en la base aérea de Zaragoza, y así poder seguir manteniendo su carrera musical, hasta el punto de que durante ese periodo se les presentó la oportunidad de protagonizar la película *Botón de ancla* (Ignacio F. Iquino, 1960), cuya banda sonora incluyó *Quince años tiene mi amor*, probablemente la canción más famosa del Dúo Dinámico.

Así pues, uno de los primeros clubes de fans que tuvo gran notoriedad en España en los primeros sesentas, fueron “las dinámicas”.

El fenómeno de las fans está latente en todo el mundo. Elvis y Paul Anka en EE.UU., y Cliff Richard en el Reino Unido, despiertan locura entre las chicas más jóvenes. El Dúo tiene también suerte en eso. Cantan un tipo de canción con un estilo nuevo, casi revolucionario, dicen cosas para los jóvenes por primera vez en este país, su vestuario es informal, y los jóvenes se identifican con ellos. "Quince años tiene mi amor" hace estragos. Todas las "teenagers" del país tienen la fotografía o un póster del Dúo Dinámico en sus habitaciones. Los clubes de fans del DD se forman de una manera espontánea por toda la geografía, y allí por donde van a actuar, desatan las emociones de las colegialas y las iras de los padres, que no entienden lo que pasa. (Breve historia del Dúo Dinámico, s.f.)

A partir de 1961, su éxito fue desmesurado hasta convertirse en los cantantes juveniles mejor pagados por actuación. No solo fueron los primeros en tener clubes de fans, sino que también sabían cómo cuidarlas: lanzaban en los quioscos postales con fotografías suyas a todo color, que según cifras de la época llegaron a vender más de un millón de ejemplares (Pardo, 2015), y también se editó una suerte de revista, en forma de cómic semanal, protagonizado por ellos, que incluía además del tebeo, noticias informativas, letras de sus canciones... que los fans compraban pese a que fuera el doble de cara que el resto de publicaciones juveniles (3 pesetas por las 1,5 pesetas habituales que costaban las demás).

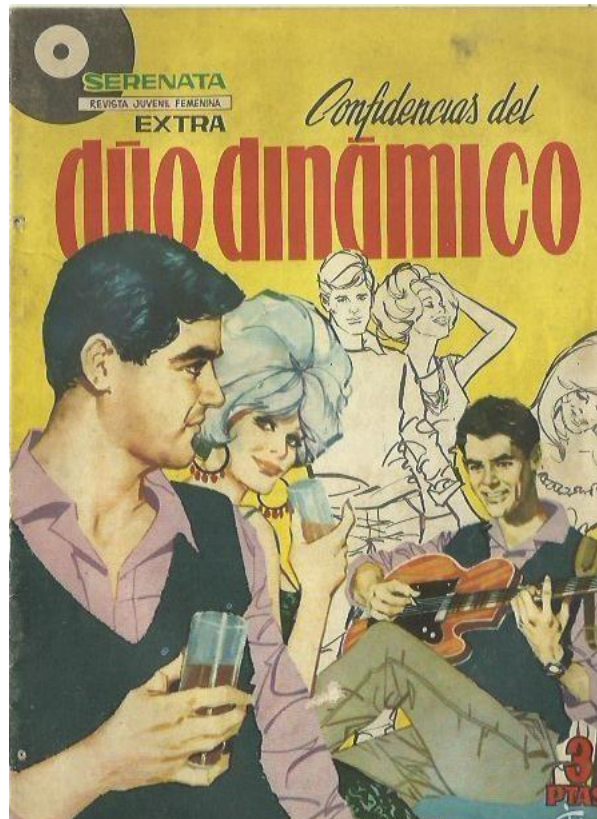


Figura 4: Cubierta de *Confidencias del Dúo Dinámico* (*Serenata Extra*, 1959)

Primero la radio y posteriormente el *merchandising*, hicieron al Dúo Dinámico el mayor objeto de deseo de los fans. Aparecieron en portada de las revistas en más de doscientas ocasiones, su publicación semanal *Confidencias del Dúo Dinámico* alcanzó una tirada de casi cien mil ejemplares, y se convirtieron en uno de los primeros grupos en hacer una gira por América Latina.

No hay jovencita que no guarde en el cajón de su mesilla de noche una foto suya. Su fama alcanza tales cotas que en 1962 nace la revista semanal “Dinámico” (Editorial Bruguera) que tira cien mil ejemplares cada semana y publica comics, letras de canciones, fotos, noticias, cartas... todo ello exclusivamente dedicado al Dúo Dinámico. No podemos evaluar en números uno o cifras de ventas sus éxitos, pues no existían en aquella época ni clasificaciones ni registros de ventas fiables, pero eran de lejos los artistas españoles que más discos vendieron en el primer lustro de la década de los 60. (Molero, 2010)

## *Raphael*

El segundo fenómeno fan que alcanzó cifras desorbitadas en nuestro país fue el protagonizado por Raphael. Nacido en Linares, Jaén en 1943 pero madrileño de adopción (llegó a la capital sin haber cumplido un año), destacó por su gran voz ya desde pequeño, participando en un coro infantil, y llegando a ser elegido a los nueve años como la mejor voz infantil de Europa en el Festival de Salzburgo, Austria.

Ya de joven, mientras cantaba en locales modestos, la radio nuevamente brindó la oportunidad a la creación de un ídolo, ya que Raphael durante el comienzo de los años sesenta y antes de que explotara su carrera, ganó diversos concursos radiofónicos y fue alcanzando un bagaje que le permitió fichar por el sello Philips Records, donde adoptó su nombre artístico utilizando la “ph” del nombre de la discográfica.

Su primer EP de 1962 no tuvo una gran acogida, pero ocurrió algo que cambiaría el destino de Raphael, y fue su participación en el Festival Internacional de la Canción de Benidorm donde ganó tres primeros premios, y empezó a ser reconocido por sus gesticulaciones y su personal forma de actuar.

Tras negarse su discográfica a aumentar sus honorarios tras este triunfo en el festival, Raphael cambia de sello y graba con Hispavox sus siguientes EPs de gran éxito, culminando en 1965 con *Raphael canta la Navidad*, cuya *Canción del tamborilero* se convirtió en el villancico más vendido en España. Pese a que por entonces no existían listas oficiales de ventas, sin duda alguna fue el disco más vendido durante muchas semanas (Molero, 2012).

Ya era toda una estrella, hasta el punto de que su club de fans nació de forma oficial en 1966, impulsado por Maribel Andújar, que fue su presidenta hasta 1972 y que se encargaba de organizar a los fans cada vez que había una actuación de Raphael.

Ella (*Maribel Andújar*) se hizo muy popular porque organizaba concentraciones cada vez que Raphael salía de gira. Y otra vez cuando volvía, llenando el aeropuerto de Barajas de alegría, pancartas y banderolas. Acudían a todos sus conciertos y hasta a las actuaciones televisivas que admitían público. (Pardo, 2015, p. 227)

Dicho club de fans llegó a contar con seis mil socias únicamente en Madrid, que a día de hoy puede parecer una cifra escasa, pero en aquel entonces, y contando con el resto de fans de toda España, lo convertían en la mayor referencia en nuestro país.

Eran un auténtico grupo de presión en favor de su ídolo que se pudo ver reflejado en los medios de comunicación. En lo referente a la radio, solían instar de manera insistente a los locutores a que dieran más espacio radiofónico a su ídolo, e incluso en televisión consiguieron que, en un programa musical especial de TVE en el que se invitó a los solistas más importantes del momento: Aznavour, Tom Jones, Adamo y Raphael, su ídolo cantara una canción más que sus competidores, en concreto seis canciones por las cinco que habían cantado el resto. Por lo menos en nuestro país quedó claro que Raphael no tenía competencia ni siquiera fuera de nuestras fronteras.

El propio club de fans tenía su propio medio de comunicación, una revista que contaba con noticias sobre la vida personal y profesional de Raphael, sus novedades discográficas, y una peculiar sección titulada “Rincón de la poesía” en la que se publicaban los poemas que las pasionales fans dedicaban a Raphael.

Además, el cantante era una inagotable fuente de inspiración poética. En el club se recibían tantos sonetos que en el boletín se reservó un Rincón de la poesía. Una admiradora catalana dedicó al cantante en 1970 estos versos: "Brotaste de la tierra calcinada, / como algún legendario Dios romano. / De soles y olivares fuiste hermano, / amante de las ninfas encantadas". (Niño, 1995)

La cuota mensual que abonaban las seguidoras de Raphael era de veinticinco pesetas. Ellas manifestaban su presencia participando en concursos radiofónicos para votar a su estrella predilecta, en los que nuevamente la radio daba soporte a los fans.

También iban a despedirle en los aeropuertos cuando se iba de gira y acudían todas juntas a sus conciertos. Desde el club se sorteaban discos y se realizaban obras de caridad en colegios, asilos y orfanatos.

Cabe destacar que Raphael, además de ser probablemente el mayor fenómeno fan de nuestro país en la década de los años sesenta, también tuvo una espectacular presencia internacional, y otros clubes de fans inspirados en el que fundó Maribel Andújar se fueron

creando en otras importantes ciudades de países americanos e incluso en la Unión Soviética.

Posiblemente el más reconocido, al margen del de nuestro país, fuera el de Nueva York, presidido por María Judith Alberdeston, que contaba incluso con un himno propio dedicado al cantante.

El de Nueva York (...) contaba incluso con un himno titulado Canto a Raphael, cuya idea fundamental era el carácter de bálsamo divino que Raphael ejercía en el mundo. Uno de los párrafos decía: "Dios sin duda contemplando los pesares de la tierra / vio que en pleno siglo XX la injusticia se imponía / y queriendo dar alivio a los males y las guerras / mandó al mundo a un joven de exquisita melodía". (Niño, 1995)

Finalmente, en 1972, coincidiendo con la boda de Raphael y Natalia Figueroa que decepcionó lógicamente a muchas de sus seguidoras enamoradas, el club de fans cerró sus puertas.

La propia Maribel Andújar ha reconocido que, tras el cierre, otros cantantes quisieron contratar sus servicios como presidenta de sus clubes de fans debido a su buen trabajo realizado, creándose en nuestro país un nuevo oficio inexistente diez años atrás, el de presidente de un club de fans.

A comienzos de esos años setenta la carrera de Raphael ya comenzaba a decaer en nuestro país, en el que otras voces que arrastraban a muchísimas fans, como Camilo Sesto o Julio Iglesias, empezaron a ganarle terreno, lo que obligó al cantante a prodigarse más por Europa o América Latina, en especial en México.

Aquel cantante que comenzó pidiendo paso tímidamente en concursos radiofónicos cuando aún no era conocido, ha pasado a la historia como el máximo exponente del fenómeno fan en nuestro país, con un club de seguidores que ejerció gran presión sobre los medios de comunicación de los años sesenta a los que no les quedó otra alternativa que rendirse al gran ídolo de masas.

### 8.2.5. La radio como catalizador del fenómeno fan

Si situamos el comienzo del fenómeno fan a comienzos de los años sesenta con el Dúo Dinámico y teniendo en cuenta que la democratización de la televisión en nuestro país fue lenta y tardía, se puede afirmar que los mayores catalizadores del fenómeno fan fueron las revistas musicales, y en especial la radio. En el caso de la radio, cuando pasó de ser un objeto familiar (siendo difícil escucharla solo) a ser un objeto individual (con la llegada del transistor) el fenómeno fan se vio aún más multiplicado.

A comienzos de los años sesenta, apenas cincuenta mil familias (la mayoría de Madrid o Barcelona) contaban con un televisor en sus casas, y sin embargo la radio se hallaba presente en la mayoría de los hogares españoles.

Sin la radio y sus programas musicales, los jóvenes de provincias jamás habrían podido escuchar a sus ídolos y sentirse partícipes del fenómeno que se estaba fraguando. Prácticamente a hurtadillas la música moderna, roquera y yeyé, se iba colando en los hogares de los españoles, y los jóvenes lo primero que hacían al salir de clase era ir corriendo a sus casas para escuchar *Caravana musical*, *El gran show de las dos*, *Discomanía*, *Vuelo 605*, *El clan de la una...*

Todos esos programas iban poco a poco engrandeciendo la leyenda de los artistas que radiaban, pero también la leyenda de los propios locutores, puesto que se empezó a producir un fenómeno curioso en el que no solo se idealizaba al mensaje sino también al mensajero. La figura del locutor radiofónico se convirtió en susceptible de tener sus propios admiradores obnubilados tanto por sus conocimientos musicales, como por agradecimiento de poder acercarlos a sus ídolos.

Ángel Álvarez, que fue junto a Raúl Matas el locutor con mayor número de seguidores, aglutinaba a las puertas de la emisora La Voz de Madrid, a un nutrido grupo de fans adolescentes que le vitoreaban para que nunca dejara de hacer su programa *Caravana musical*. Estos fans eran capaces de abuchear a cantantes como Karina en uno de sus especiales en directo, solo porque su música no pertenecía a la cuerda del programa que tanto amaban.

En Barcelona, Pepe Antequera, que presentaba el que fuera elegido mejor programa musical por los lectores de la revista *El Correo de la Radio* en 1963, *La vuelta*

*al mundo en 80 discos*, llego a contar con una espectacular legión de fans femeninas en sus retransmisiones en Radio Miramar.

La radio por tanto no solo servía como plataforma a los grupos musicales para conseguir nuevos fans, sino que era un foco para los fans en sí misma.

Si nos centramos en lo que se refiere a grupos y cantantes solistas son numerosos los ejemplos en los que la radio hizo su contribución y no solo poniendo discos sino también mediante sus entrevistas, concursos, votaciones, etc., en los que los jóvenes seguidores podían participar.

Hasta en la elección de los propios nombres de las bandas tuvo su influencia, como en los citados casos del Dúo Dinámico, bautizados por el presentador de *La comarca nos visita*, de Radio Barcelona; Los Pekenikes, cuyo nombre surgió de un programa de Radio Intercontinental; o la estrategia creada por Alain Milhaud en *El Gran Musical* de Tomás Martín Blanco para buscarle nombre a Los Bravos.

Los Mustang, uno de los grupos líderes de ventas en los años sesenta, fue también uno de los que más presencia tuvo en la radio, y los integrantes de Los Relámpagos se conocieron en 1961 tocando en un concurso radiofónico.

Por otro lado, el carácter bipolar y de rivalidad de los españoles ayudó a que el fenómeno fan se incrementara, y nuevamente la radio sirvió de soporte a esas rivalidades.

En cualquier ámbito, la fuerza de los seguidores es mucho menor cuando existe un líder absoluto, que cuando este se encuentra en situación de rivalidad con un competidor. En ese caso, las voces de sus seguidores se hacen notar mucho más y las ganas de unir adeptos a una u otra causa se incrementan.

Por ejemplo, en lo que se refiere al deporte en la actualidad, son muchos los especialistas deportivos que afirman que la rivalidad entre Cristiano Ronaldo y Lionel Messi les ha beneficiado, tanto a la hora de cosechar éxitos deportivos como a la de reunir a sus seguidores en torno a ellos.

En especial, en el caso español, se puede ver en muchos ámbitos, como puede ser el deportivo, el político o el musical, que para exaltar la figura de nuestros ídolos necesitamos también minimizar y ridiculizar la de nuestros rivales.



Lo mismo sucedía en lo referente a la música y a la radio en la década de los años sesenta. Dentro del panorama radiofónico musical la mayor rivalidad se pudo vivir entre los seguidores de Raúl Matas y de Ángel Álvarez, cuyos programas *Discomanía* y *Caravana musical* se emitían además a la misma hora, siendo conscientes los directivos de las emisoras de esta rivalidad.

En la música estas rivalidades no habrían sido tales sin la ayuda de la radio o festivales musicales como las matinales del Price.

En Madrid, la más famosa, como ya dijimos, fue la protagonizada por Los Estudiantes y Los Pekenikes, que se materializó en el “duelo de bandas” de 1962 y en el que los aplausos de los seguidores de Los Pekenikes sonaron con mucha más fuerza.

En Barcelona, el cantante melódico José Guardiola, al que podríamos bautizar como “el Sinatra español”, elegante, bien vestido, con su bigote perfectamente perfilado, y su impecable vida de hombre casado, rivalizó con el estilo juvenil, roquero, colorido y de camisas abiertas del Dúo Dinámico. De hecho, este enfrentamiento fue tal, que el escritor y periodista Mateo Ríos, que en los primeros años sesenta ejerció de reportero en los conciertos de José Guardiola y el Dúo Dinámico, llegó a publicar un artículo titulado “El misterioso mundo del fan” (García Lloret, 2007).

Guardiola y el Dúo Dinámico constituyeron la primera jugada de éxito popular y de rentable negocio. E iniciaron la tradición típica en la secuela del ídolo de la canción conocida con el nombre de “fans”. Como el “hincha” en el fútbol. Como el “admirador” en el cine. (Casas, 1972, p. 95)

La rivalidad entre las fans de José Guardiola y las del Dúo Dinámico llegó a concretarse en un festival que hicieron juntos en la plaza de toros, y algunas fans del Dúo Dinámico quisieron agredir con sus pancartas a un atónito Guardiola.

Probablemente entre los fans de Guardiola existía mucho más elemento masculino que entre los del Dúo Dinámico. Sin embargo, la agresividad, la decisión, el desparpajo y la vehemencia eran atributos mucho más “dinámicos” que “guardioleros”, en lo que a seguidores se refiere. (Casas, 1972, p. 96)

El fenómeno fan, en especial a comienzos de la década, fue eminentemente femenino, y las chicas solían ser las presidentas de estos clubes enemistados entre sí como eran por ejemplo las “rafaelistas” y las “dinámicas”.

Más tarde, ya a mediados de los años sesenta y a nivel nacional, se produjo la otra gran rivalidad entre bandas, la protagonizada por Los Brincos y Los Bravos.

Los Bravos partían con una pequeña desventaja, y es que su cantante líder y *frontman* era un alemán, Michael Kogel, más conocido como Mike Kennedy, lo cual dotaba al grupo de un carácter más internacional que español. Aunque Los Brincos tenían también a un filipino en su formación, Antonio Morales (Junior), siempre se dijo que, de las dos bandas, la más “española” era la de Los Brincos.

Puede parecer un detalle sin importancia, pero para los fans era una cuestión muy a tener en cuenta, curiosamente a la par que ambos intentaban expandir su carrera internacional, Los Brincos grabando en inglés, francés o italiano, y Los Bravos consagrándose con el *Black is black* como número dos en Reino Unido y número cuatro en Estados Unidos.

La rivalidad entre sus clubes de fans fue intensa pero breve, puesto que las formaciones originales no fueron muy longevas, y tanto la fama como la rivalidad de ambos grupos cayó en picado cuando Mike Kennedy emprendió su carrera en solitario, y Juan y Junior se marcharon de Los Brincos.

Como decimos esta rivalidad entre bandas ayudó al fenómeno fan a crecer y consolidarse, pero sin la ayuda de la radio este fenómeno ni siquiera hubiera llegado a crearse.

El ejemplo más claro que podemos poner es fijándonos en el que fue el primer fenómeno fan español, el Dúo Dinámico, y percatándonos de que en Madrid en esos comienzos de los años sesenta no hubo ningún ídolo destacado, ningún solista, dúo o grupo capaz de aglutinar el cambio que estaban sufriendo la música y los jóvenes de la época y, con ellos, la sociedad en su conjunto.

Julián Molero trata de explicar por qué en la capital no hubo ningún ídolo roquero de masas al estilo de Cliff Richard en Inglaterra, Adriano Celentano en Italia o Johnny Hallyday en Francia, y lo más parecido a ello fuera en Barcelona el Dúo Dinámico. Los argumentos que detalla son: canciones inapropiadas, casi siempre copiadas de *hits*

extranjeros; sellos discográficos muy conservadores; arreglos musicales anodinos; mánagers inexistentes; fans recatadas e incapaces de empujar a la popularidad a un cantante; artistas con poco carisma y casi siempre preocupados por no sacar el pie del tiesto para no levantar las críticas adultas (Molero, 2015). Es decir, el conservadurismo y mojigatería propios de la época franquista.

Molero cita algunos nombres de la capital que quizá pudieron asemejarse a ese cantante, dúo o grupo ídolo de masas y de fans como pudieron ser Mike (Miguel) Ríos, Mimo (Pilar García de la Mata), Ontiveros, Kurt Savoy, El Dúo Kramer, Los Pekenikes, Miguel Carreño “Micky” o Manolo Pelayo. Pero, ¿por qué ninguno llegó al nivel de popularidad y fans como llegó el Dúo Dinámico?

Es de suponer que los mismos problemas y argumentos que lista Molero sucedían en Barcelona y con el Dúo Dinámico, cuyos *hits* también comenzaron siendo extranjeros y sus fans igual de recatadas.

Hubo un hecho diferencial que no se tiene en cuenta, y es la radio de Barcelona, a la que Ángel Casas describe como “agente eficaz en la creación y mantenimiento de los dos primeros mitos populares de la década musical” (Casas, 1972), en referencia al Dúo Dinámico y a José Guardiola.

En concreto fueron dos programas radiofónicos: *El gran show de las dos* de Radio Barcelona, que presentaba Joaquín Soler Serrano, y *Europa Musical* de Radio España de Barcelona, comandado por Luis Arribas Castro.

Soler Serrano consiguió dividir a toda la sociedad barcelonesa en torno a esa rivalidad musical, desde su programa que iba dirigido al público en general.

Por otro lado, el fenómeno fan juvenil no hubiera sido posible sin la intervención de Luis Arribas Castro, que fue el primero en provocar una fractura radiofónica entre los oyentes juveniles, que le seguían no solo por la música sino por su estilo desenfadado y revolucionario con arengas del tipo “¡arribita el ánimo!” o “al calorcito del programa”, que lo hacían irresistible a toda esa juventud con proyección de convertirse en fans de la música pop.

Fue él (Arribas Castro) quien –a un nivel juvenil- supo alimentar y aprovechar el enfrentamiento admirativo entre los dos ídolos del momento. Fue él quien equilibró oportunamente la balanza de

la popularidad de los dos cantantes, quien otorgó un sentido “juven” a lo que hasta entonces solamente tenía un sentido “musical”. (Casas, 1972, p. 97).

Para mayor protagonismo de Arribas Castro en este nuevo fenómeno fan juvenil, fue el encargado de organizar diversos festivales musicales en plazas de toros y en el Palacio de los Deportes que se llenaron de jóvenes fans.

El esquema era sencillo y rentable: Arribas Castro presentaba, sobre el escenario José Guardiola y el Dúo Dinámico, y debajo sus cientos de fans y seguidoras, aclamando a sus ídolos y abucheando a sus rivales.

Quizá la consagración del fenómeno fan impulsado por un locutor de radio como Arribas Castro, fue el día en que en pleno festival se quiso sortear la guitarra de Ramón Arcusa entre los fans, y todos gritaron al unísono que no. Ninguno estaba dispuesto a que la guitarra de su ídolo, con la que había compuesto sus mejores temas fuera a parar a otras manos que no fueran las suyas.

El griterío fue tan ensordecedor como el del *Columbus Day riot* de 1944 con las fans de Sinatra. Había nacido un mito en nuestro país bajo el símbolo de la estrella de cinco puntas, símbolo gráfico que utilizaba el Dúo Dinámico para distinguirse.

Finalmente podemos establecer que los dos grandes pilares para el surgimiento del fenómeno fan en nuestro país fueron la rivalidad y la radio.

La calidad musical en Madrid era similar o superior a la de Barcelona, y la rivalidad entre sus bandas y solistas también existía, pero no hubo un catalizador como lo fueron en Barcelona los programas de radio de Soler Serrano y Arribas Castro.



## 9. LAS EMISORAS



## **9.1. Panorama de la radiodifusión española en los años sesenta**

Durante el franquismo, el panorama de la radiodifusión española estuvo dividido en siete grandes redes de emisoras: Radio Nacional, la Red de Emisoras del Movimiento, la Cadena Azul de Radio difusión, la Cadena de Emisoras Sindicales, la Cadena SER, la Cadena COPE y las llamadas “emisoras privadas”.

### **9.1.1. Radio Nacional**

Su origen se remonta a enero de 1937, fundada por Millán-Astray durante la Guerra Civil española y convertida en una potente herramienta propagandística. En junio de ese año, pasa a ser la radio de cabecera del bando nacional desempeñando las funciones que hasta ese momento había realizado Radio Castilla de Burgos, como eran, por ejemplo, la obligatoriedad de conectar con los informativos propagandísticos por parte del resto de emisoras de las que se apoderaba el bando sublevado.

Terminada la guerra, en octubre de 1939, Francisco Franco estableció una orden, que duró durante todo el franquismo, mediante la cual todas las emisoras debían conectar con los servicios informativos de Radio Nacional afines al régimen. Esta orden, seguida tanto por emisoras públicas como privadas, obligaba a transmitir los diarios hablados, conocidos como “el parte” siguiendo la terminología militar. Aún quedan personas que usan este término para referirse a los informativos o que recuerdan haberlo utilizado durante los años del franquismo (*La guerra civil española y la radio*, s.f.).

Durante la década de los cincuenta, la Radio Nacional de España alcanza su máximo hito en 1955 al ser aceptada por la Unión Europea de radiodifusión, finalizando así varios años de bloqueo internacional.

En los años sesenta, en plena efervescencia de la radio musical, Radio Nacional comienza un proceso de mejoras técnicas y ampliación de emisoras que le llevó a una reestructuración importante en 1964 impulsada por Manuel Fraga, a la sazón Ministro de Información y Turismo: el Plan Transitorio de Ondas Medias (*Historia de la radio*



*española*, s.f.), que no solo creó una fuerte red de emisoras locales en onda media, sino que comenzó a impulsar la frecuencia modulada.

Y es gracias a la frecuencia modulada que la radio musical comenzó a cobrar un mayor protagonismo en Radio Nacional en la década de los sesenta. Entre finales de 1964 y comienzos de 1965 comenzaron las emisiones de lo que en aquel entonces se conocía como el segundo programa, y posteriormente conocemos como Radio 2 o Radio Clásica.

Oficialmente sus emisiones comenzaron el 22 de noviembre de 1965 (Vera, 2015) con el fin de aprovechar para la música las cualidades técnicas que ofrecía el nuevo sistema de emisión en FM.

Aunque en un primer momento la reestructuración llevada a cabo por el Plan Transitorio de Ondas Medias era la de sustituir todas las emisiones de onda media por frecuencia modulada, únicamente sirvió para que las emisiones concesionarias estuvieran obligadas a emitir en FM además de su señal de onda media. No obstante, el segundo programa realizaba todas sus emisiones en frecuencia modulada.

Aunque había iniciado sus emisiones en Madrid en 1953 con contenidos educativos y culturales, fue en 1967 cuando se comenzó a retransmitir, también en FM, el tercer programa, la red de emisoras de Radio Nacional dedicadas a las emisiones culturales, cuya sede central se situaba en Madrid (Arias, 1972). Nuevamente dentro del panorama radiofónico español de los sesenta asistimos al germen de una potente cadena musical, puesto que este “tercer programa”, es la red de emisoras que, durante la transición, en 1979, pasaría a denominarse como Radio 3, la filial de la radio pública española especializada en música y cultura.

Los llamados programas para el exterior, a día de hoy Radio Exterior, comenzaron sus emisiones en la cadena pública en 1942, y durante la década de los años sesenta realizaban emisiones a Hispanoamérica, Guinea Ecuatorial, algunos países de Europa, Estados Unidos y Marruecos. Con todo ello, teníamos en esta década bajo el paraguas de Radio Nacional además de a la propia RNE, al segundo y tercer programa, y los programas para el exterior.

El otro vértice del pentágono de emisoras de titularidad pública era Radio Peninsular, que tenía también un, fuertemente marcado, carácter musical por lo que era conocida como “la más musical”.

La peculiaridad de Radio Peninsular era que, pese a estar englobada en las emisoras del ente público era una radio comercial, se le permitió recibir ingresos publicitarios. La emisora nunca llegó a ser económicamente independiente y rentable, pero ayudó a sufragar algunos gastos de Radio Nacional.

Esta cadena, tiene su origen en una amalgama de emisoras regionales de las localidades más importantes de nuestro país como Madrid, Barcelona, Valencia, Sevilla... que en 1960 se aglutinaron bajo el nombre de Radio Peninsular, con unas emisiones siempre de carácter comercial centrándose en programas musicales y de entretenimiento.

Por citar alguno de los programas más importantes de la década en Radio Peninsular, en cuanto al entretenimiento estaba el *Consultorio de Elena Francis*, y en cuanto a la música el más célebre sin duda, el *Vuelo 605* de Ángel Álvarez.

### **9.1.2. Las emisoras dependientes de la Secretaría General del Movimiento**

Durante el franquismo, a la Secretaría General del Movimiento del partido FET y de las JONS se le otorgaba rango ministerial en el consejo de Ministros. El ministro-secretario general era una suerte de lugarteniente del dictador Francisco Franco y de esa secretaría dependían directamente tres emisoras: REM, CAR y CES.

Todas ellas desaparecieron tras el fin del franquismo en el año 1979, cuando se fusionaron para crear Radiocadena Española (RCE) que fue finalmente absorbida por Radio Nacional.

#### ***Red de Emisoras del Movimiento***

Conocida por sus siglas REM, la Red de Emisoras del Movimiento fue a lo largo de la década de los sesenta una agrupación de las distintas frecuencias que habían nacido durante el anárquico panorama de radiodifusión de los años cuarenta y cincuenta, con la peculiaridad de que todas ellas estaban controladas por la Falange Española Tradicionalista y de las Juntas de Ofensiva Nacional Sindicalista (FET y de las JONS), el único partido político legal tras la guerra civil, conocido como Movimiento Nacional (de ahí el nombre de Red de Emisoras del Movimiento).

Durante la reestructuración radiofónica del año 1964 se reordenaron todas las emisoras de la REM en una serie de filiales cuyo nombre comenzaba por “La voz de” seguido de la región en la que se emitía.

A mediados de los años sesenta contaba con dieciséis filiales conocidas como las “Emisoras provinciales de la REM”, que incluían: Álava, Alicante, Andalucía, Cantabria, Castellón, Extremadura, Guipúzcoa, León, Levante, Madrid, Tarragona (La Voz del Mediterráneo), Navarra, Palencia, Oviedo (La Voz del Principado), Valladolid y Vigo (Arias, 1972).

La más importante de todas ellas fue La Voz de Madrid, puesto que el resto tenían unas emisoras que solo alcanzaban la provincia, con una potencia media de 5 KV, que en

muchos casos solo se escuchaban en la capital de la provincia (Red de Emisoras del Movimiento, s.f.).

La programación de la REM, y por supuesto de La Voz de Madrid, era de escaso contenido informativo y siempre de información local, pero eminentemente musical. Uno de los programas musicales más importantes de la década de los sesenta *Caravana Musical*, de Ángel Álvarez, se emitía en La Voz de Madrid.

La contribución musical de la REM no se limitó solo a la emisión de grandes programas radiofónicos como *Caravana*, sino que, entre otros logros, en 1959, en plena fiebre de festivales musicales, la REM creó junto al ayuntamiento de Benidorm el mítico Festival de la canción de Benidorm.

### ***Cadena Azul de Radio Difusión***

La CAR o Cadena Azul de Radio difusión, era otra de las emisoras dependientes de la Secretaría General del Movimiento, en este caso de la Delegación Nacional del Frente de Juventudes, una delegación creada para el adoctrinamiento político de los jóvenes españoles.

Nació en 1954 y comúnmente se la denominaba “Radio Juventud”, puesto que sus casi cuarenta emisoras utilizaban el nombre comercial de Radio Juventud en todas sus filiales, y ya en 1956 empezó a emitir con ese nombre (Radio SEU = Radio Juventud de España, s.f.).

Su programación también era eminentemente musical, aunque incluía programaciones infantiles, concursos, radionovelas y otros programas de variedades. Al igual que la REM y la CES conectaba con los informativos de RNE, eso, unido a su bajo presupuesto, hacían que la información de Radio Juventud fuera más bien escasa, y de carácter muy local.

No obstante, sus programas radiofónicos musicales de los años sesenta fueron de los más escuchados en sus respectivas localidades, en especial en Radio Juventud de Barcelona, donde José María Pallardó era uno de los líderes musicales indiscutibles con sus programas *La hora de los conjuntos*, *Al mil por mil* y *El clan de la una*.

### *Cadena de Emisoras Sindicales*

La CES era el tercer eje de las emisiones dependientes de la Secretaría General del Movimiento, en esta ocasión del llamado Sindicato Vertical, única organización sindical existente en España entre 1940 y 1977.

Todos los trabajadores y empresarios destacados durante el franquismo estaban obligados a afiliarse a la Organización Sindical Española, es decir al Sindicato Vertical, al que, en 1953, con el Decreto del 11 de agosto (Cadena de Emisoras Sindicales, s.f.) se le adjudicaron distintas emisoras locales de carácter sindical que habían surgido en la posguerra.

Al igual que las REM, a partir de la reestructuración de 1964, eran conocidas como “La voz de”, en este caso de algunas localidades como Ciudad Real, Córdoba, Gerona, Granada, Jaén, Lérida, Lugo, Zamora... emitiendo tanto en onda media como en Frecuencia Modulada.

El 1 de mayo 1966 la CES inaugura la que sería la cabecera de sus emisiones, Radio Centro (Radio Centro, s.f.), donde comenzaría a hacerse famoso un jovencísimo Pepe Domingo Castaño con su programa *Discoparada*.

### 9.1.3. La Cadena SER

La Sociedad Española de Radiodifusión, o Cadena SER, pionera de las emisoras generalistas nacida en Barcelona en 1924 recibiendo el apelativo EAJ 1 (primera emisora de radio autorizada en España), adoptó su nombre actual en 1940 tras ser durante quince años Unión Radio.

A sus emisoras filiales se las conocía como “Radio” seguida del nombre de la localidad donde se emitía. Por ejemplo, Radio Barcelona (cuyo indicativo seguía siendo en la década de los sesenta EAJ 1) o Radio Madrid (EAJ 7).

Durante las décadas de los cuarenta y cincuenta se asentó como la principal radio comercial española, y ya que los derechos sobre los servicios informativos pertenecían única y exclusivamente a RNE, la SER apostó por convertirse en el referente del entretenimiento y concebir la radio como un auténtico espectáculo.

Para ello, trajo a su emisora a profesionales provenientes de América donde los *shows* radiofónicos eran una auténtica realidad. El primero en llegar fue el estadounidense Robert Kieve, autor de uno de los primeros libros sobre el medio radiofónico en nuestro país *El arte radiofónico*, que trajo consigo el *show* titulado *Tu carrera es la radio*.

Por supuesto también el mítico chileno Bobby Deglané y su celeberrimo programa *Cabalgata fin de semana*, a partir de 1951, que elevó la cadena a las más altas cotas de audiencia.

A su vez, las radionovelas como *El Coyote*, *Lucecita* o *Ama Rosa* de la SER, eran las preferidas de la audiencia para su entretenimiento.

Como para la mayoría de emisoras, los años sesenta supusieron un momento clave para la Cadena SER de formar parte del panorama de radiodifusión español. Con el nuevo ministro de Información y Turismo, Manuel Fraga, se eliminó censura previa y en 1964 se pudo estrenar el *Matinal Ser* que contenía algunos elementos informativos.

En cuanto a radio musical se refiere, durante esta década, la SER fue probablemente la mayor impulsora desde la creación en 1963 de *El Gran Musical* por Tomás Martín Blanco; *El Gran Show de las dos* en Radio Barcelona, de Joaquín Soler Serrano; o por supuesto *Discomanía* de Raúl Matas, que emitía desde Radio Madrid y fue

el gran referente de la música comercial moderna en nuestro país en la década de los sesenta.

También en Radio Madrid de la Cadena SER, empezó a emitirse en 1966 el programa *Los 40 Principales*, que fue el inicio de lo que hoy día es la cadena homónima de radio musical.

#### 9.1.4. La COPE

La COPE fue otro de los referentes del espectro radiofónico español durante la década de los años sesenta. Además, fue de todas las redes de emisoras un producto propio de la década. Los orígenes de la Cadena COPE se sitúan a principios de los sesenta cuando la Comisión Episcopal de Medios de Comunicación Social crea el Secretariado de Comunicación Social con el fin de aglutinar a las más de 200 emisoras pertenecientes a la iglesia que existían en nuestra geografía. Para ello, nombró al dominico Javier Sacristán García como Director General de la emisora (COPE, 2020).

A partir de ahí se van desarrollando las distintas “emisoras populares”, y es que en los sesenta, La COPE era conocida como “Radio Popular”, seguida del nombre de la localidad a la que perteneciera. Por ello, las siglas COPE corresponden a la Cadena de Ondas Populares Españolas.

A lo largo de la década de los sesenta fueron paulatinamente desapareciendo todas las emisoras parroquiales e integrándose en Radio Popular. La que más tiempo permaneció independiente fue Radio Vida de Sevilla, una emisora perteneciente a los jesuitas que terminó adhiriéndose a la COPE bajo el nombre de Radio Popular de Sevilla. Sin duda, entre todas las filiales, Radio Popular de Madrid, dirigida por el propio Javier Sacristán, era la más escuchada.

Bajo la tutela del Secretariado Nacional de la Comisión Episcopal de Cine, Radio y Televisión, la Cadena COPE llegó a contar en 1964 con 42 emisoras en pleno funcionamiento (Arias, 1972).

La Iglesia era bien consciente en ese momento del poder que tenía la radio, como ya lo fue en su momento del poder de la palabra impresa. Las posibilidades que tenía el medio radiofónico como instrumento de propagación de la fe no tenían parangón hasta la fecha. De hecho, el término “propaganda” es un concepto antes religioso que seglar, cuyo término se emplea por primera vez en 1622, cuando el papa Gregorio XV estableció la *Sacra Congregatio de Propaganda Fide* o “sacra congregación para la propagación de la fe de la Iglesia católica y romana” (Segovia, 2017).



En cuanto a lo que se refiere a la radio musical, Radio Popular fue sin duda la más pobre en contenidos. Apenas existen referencias a programas musicales en ninguna de las filiales de la Cadena COPE.

Sí que, por ejemplo, existían desconexiones locales que enlazaban con algún programa musical de otras emisoras, como el programa *Locos por la música* de Radio Barcelona (SER), patrocinado por los Jabones Camp, y que se emitía en la filial de la COPE, Radio Popular de Lleida.

### 9.1.5. Las otras emisoras: las privadas

De entre las llamadas emisoras privadas o “emisoras comarcales” destacan dos que entre sus contenidos tuvieron algunos notables programas musicales, y que fueron cadenas muy reconocidas durante la década de los sesenta. Estas son Radio Intercontinental y Radio España.

#### *Radio Intercontinental*

Nacida en abril de 1950 y conocida como “La Inter”, creada por el exministro de Asuntos Exteriores y cuñado de Francisco Franco, Ramón Serrano Súñer, y dirigida por Dionisio Ridruejo en sus orígenes.

Locutores como Ángel de Echenique con su programa emblemático *Ruede la bola* (Ortiz y Peña, 2010) fueron los que hicieron grande a la emisora durante los años cincuenta. Programas musicales y de variedades como *Boîte* de Ernesto Lacalle, o *Escala de la fama* de Miguel de los Santos entre el 57 y el 62, la presentaron como una de las más atractivas emisoras donde escuchar programas musicales y de entretenimiento.

Además de los programas con la música como protagonista, la década de los sesenta para Radio Intercontinental fue la década de los seriales, que encontraron en la figura de Ángel Soler el pilar básico de sus emisiones.

Hay que señalar también que La Inter tenía una nutrida audiencia femenina en esta década y el programa *Mundo femenino*, que se mantuvo en antena hasta 1965, fue una idea de Ana María Sainar y María González (Ortiz y Peña, 2010) para tratar de acercarse a su público *target*.

#### *Radio España*

Junto con Radio Intercontinental, Radio España era la emisora privada más escuchada durante la década de los sesenta y, además, la más veterana del espectro

radiofónico español tras Radio Barcelona de la Cadena SER, por lo que se le puso el distintivo de EAJ 2 el 10 de noviembre de 1924.

Con sede en Madrid y posteriormente en Barcelona (Radio España de Barcelona), por sus micrófonos pasaron desde estrellas de la comunicación como Bobby Deglané, a locutores musicales como Joaquín Soler Serrano, o Miguel Ángel Nieto, el que fuera encargado en 1962 de retransmitir las matinales del Price.

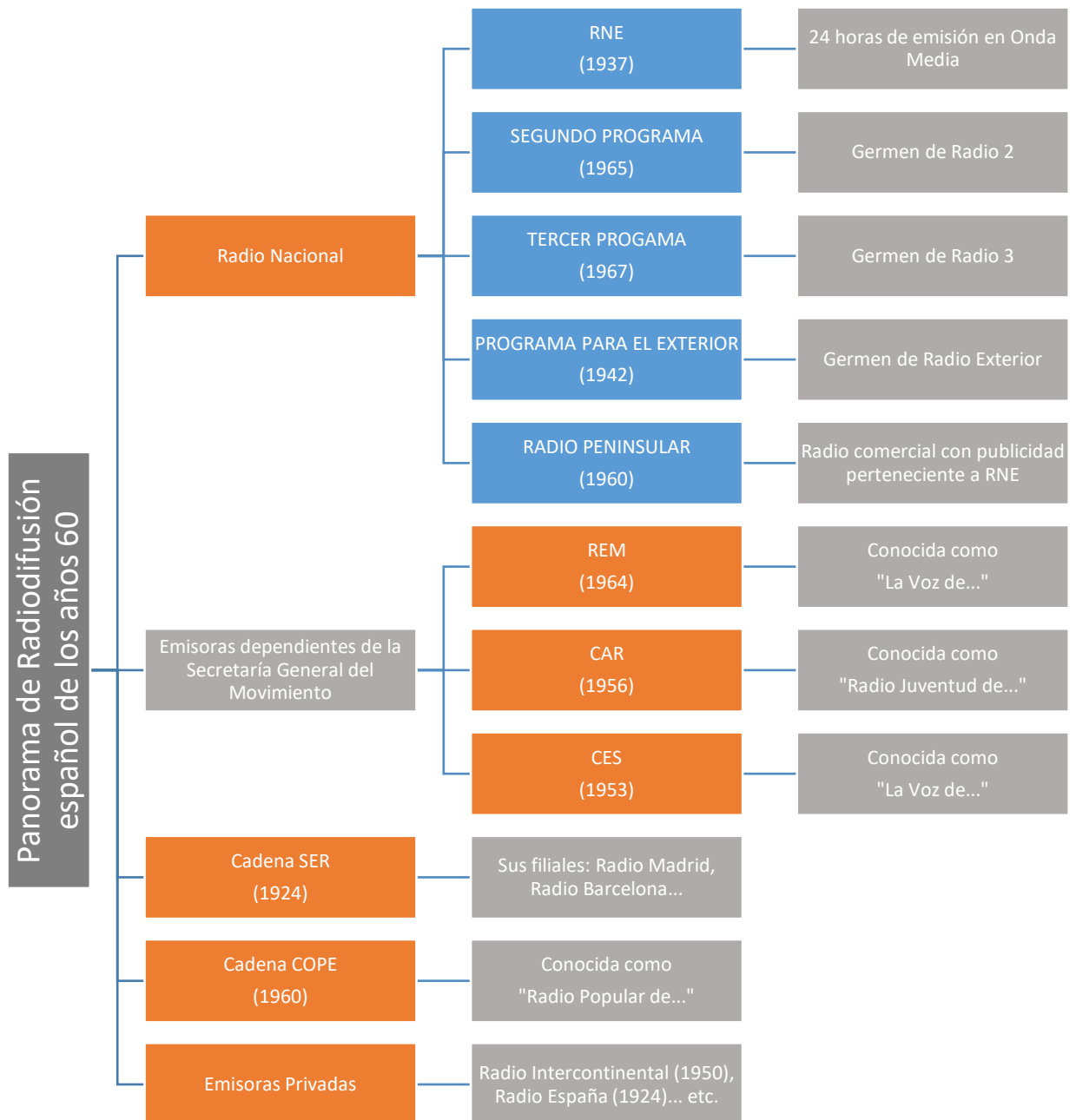
Miguel Ángel Nieto que había empezado su andadura en La Voz de Madrid de la REM, aterrizó en 1963 en Radio España para hacerse una de las voces reconocidas de la emisora con el *magazine Para vosotros jóvenes*. En Radio España se convirtió en un aventajado discípulo de Bobby Deglané (*Aquellos días de Radio*, 2005) participando en programas como *Sobremesa 40 aniversario*, *Quién cantó las cuarenta*, y *El Parlamento de la Opinión Pública*.

Hasta 1967, que se marchó a la Cadena SER, Miguel Ángel Nieto fue una de las principales referencias musicales radiofónicas de Radio España.

### 9.1.6. Panorama general y panorama musical

Este cuadro sirve para visualizar rápidamente el panorama de radio difusión española durante la década de los sesenta. En naranja están señalados los grandes grupos de emisoras españolas y en gris una breve descripción de lo que era cada emisora o cómo era reconocida por la audiencia de la época.

Figura 5: Panorama de radiodifusión de los años 60



Fuente: Elaboración propia

## *Panorama de la radiodifusión musical*

El siguiente cuadro de elaboración propia recopila setenta y siete programas radiofónicos musicales que pudieron ser escuchados en algún momento en la década de los años sesenta.

*Tabla 9: 77 programas radiofónicos musicales españoles de los sesenta ordenados por emisora*

<b>Nombre del Programa</b>	<b>Emisora</b>	<b>Filial</b>	<b>Locutor Principal</b>
El show del disco	CAR	Radio Juventud	Roberto Sánchez-Miranda
La hora de los conjuntos	CAR	Radio Juventud de Barcelona	José María Pallardó
En frecuencia modulada suena mejor	CAR	Radio Juventud	Roberto Baci
Al mil por mil	CAR	Radio Juventud de Barcelona	José María Pallardó
El Clan de la una	CAR	Radio Juventud de Barcelona	José María Pallardó
Cita en FM	CAR	Radio Juventud	Juan Vives
La música que usted mismo selecciona	CAR	Radio Juventud	Maribel Álvarez
Discodial	CAR	Radio Juventud	Marisol Tomás Lázaro
Las once y discos	CAR	Radio Juventud	Pedro Vidal Ñaco
Tocadiscos Flamenco	CAR	Radio Juventud	Ricardo Romero
Discoparada	CES	Radio Centro	Pepe Domingo Castaño
Musical 66	CES	Radio Centro	Wenceslao Pérez Gómez
Hit Parade	Pirata	Radio Vida	Alfonso Eduardo
Es grande ser joven	Pirata	Radio Vida	Alfonso Eduardo
La Ronda	Privada	Radio España	Diego Martín
Europa Musical	Privada	Radio España de Barcelona	Luis Arribas Castro
Escala de la fama	Privada	Radio Intercontinental	Miguel de los Santos
Boîte	Privada	Radio Intercontinental	Ernesto Lacalle
La vuelta al mundo en 80 discos	Privada	Radio Miramar Barcelona	José Antequera
Nosotros los jóvenes	Privada	Radio España	Miguel Ángel Nieto
Discomoder	Privada	Radio Castellar	Enrique Ginés
Explosión 68	Privada	Radio España	Alfonso Eduardo
Caravana Musical	REM	La Voz de Madrid	Ángel Álvarez
Revistas habladas	REM	La Voz de Madrid	Miguel Ángel Nieto
Club musical	REM	La Voz de Madrid	Pepe Domingo Castaño
Fiesta	RNE	Radio Nacional	Eduardo Sotillos
Fiesta con nosotros	RNE	Radio Nacional	Juan Viñas
Fantasia	RNE	Radio Nacional	Jorge Arandes
Para vosotros, jóvenes	RNE	Radio Nacional	José María Quero
Primicias en Alta Fidelidad	RNE	Radio Nacional	José García Fraile
Club de Jazz	RNE	Radio Nacional	Juan García Mantilla
Aquí el ritmo	RNE	Radio Nacional	Juan José Ceballos
Clave del día	RNE	Radio Nacional	Demetrio Castro Villacañas

Salmo de la Tarde	RNE	Radio Nacional	Fray Mauricio de Begoña
Discos	RNE	Radio Nacional	Jesús Irazábal
Minutos Mágicos	RNE	Radio Nacional	Juan José Ceballos
Imagen de un famoso	RNE	Radio Nacional	Ángel Álvarez
Los clásicos de la música ligera	RNE	Radio Nacional	Ángel Álvarez
Alta Fidelidad	RNE	Radio Nacional	Ángel Álvarez
Radio Club Flamenco	RNE	Radio Nacional	Arcadio Larrea
Jazz	RNE	Radio Nacional	Paco Montes
Tradición y leyenda del cante hondo	RNE	Radio Nacional	Rafael Benedito
Música Culta	RNE	Radio Nacional	<i>Sin datos</i>
Torre de Manhattan	RNE	Radio Nacional	Ángel Álvarez
Cinco para uno	RNE	Radio Peninsular	Jose María Íñigo
Cantaverano	RNE	Radio Peninsular	Aurora de Andrés
La Incubadora	RNE	Radio Peninsular	Mariano de la Banda
Vuelo 605	RNE	Radio Peninsular	Ángel Álvarez
Festival del Mundo	RNE	Radio Peninsular	Ángel Álvarez
Hablando de discos	RNE	Radio Peninsular	Carlos Tena
Windy Club	SER	La SER	Miguel Angel Carreño "Micky"
Cantera de Artistas	SER	Radio Alicante	Pepe Mira Galiana
El gran show de las dos	SER	Radio Barcelona	Joaquín Soler Serrano
Locos por la música	SER	Radio Barcelona	<i>Sin datos</i>
La comarca nos visita	SER	Radio Barcelona	Enrique Fernández
Nocturno de Barcelona	SER	Radio Barcelona	Pedro Vidal Ñaco
Juventud 66/67/68	SER	Radio Elche	<i>Sin datos</i>
The Most People	SER	Radio Elche	<i>Sin datos</i>
Los 40 Principales	SER	Radio Madrid	Olimpia Torres
Cabalgata Fin de Semana	SER	Radio Madrid	Bobby Deglané
Conozca usted a sus vecinos	SER	Radio Madrid	Maestro Nicolás
Disco Manía	SER	Radio Madrid	Raúl Matas
La historia de un disco	SER	La SER	Pepe Palau
Música de última hora	SER	La SER	Pepe Palau
El Musiquero	SER	La SER	José María Íñigo
Olimpiada Musical	SER	La SER	Tomás Martín Blanco
El Gran Musical	SER	La SER	Tomás Martín Blanco
Trota Discos	SER	La SER	Constantino Romero
Puerta del Sol	SER	La SER	Guillermo Caram
El verano, la música y Terry	SER	La SER	Miguel de los Santos
Pequeño Concierto	SER	La SER	Pepe Palau
Los superventas de la SER	SER	La SER	<i>Sin datos</i>
Trotar ritmos	SER	La SER	Tomás Martín Blanco
Concierto en Alta Fidelidad	SER	La SER	Carlos Gómez Amat
Música Variada	SER	La SER	José María Quero
Los 40 Principales	SER	La SER	Rafael Revert
Rompa usted su disco	SD	<i>Sin Datos</i>	<i>Sin datos</i>

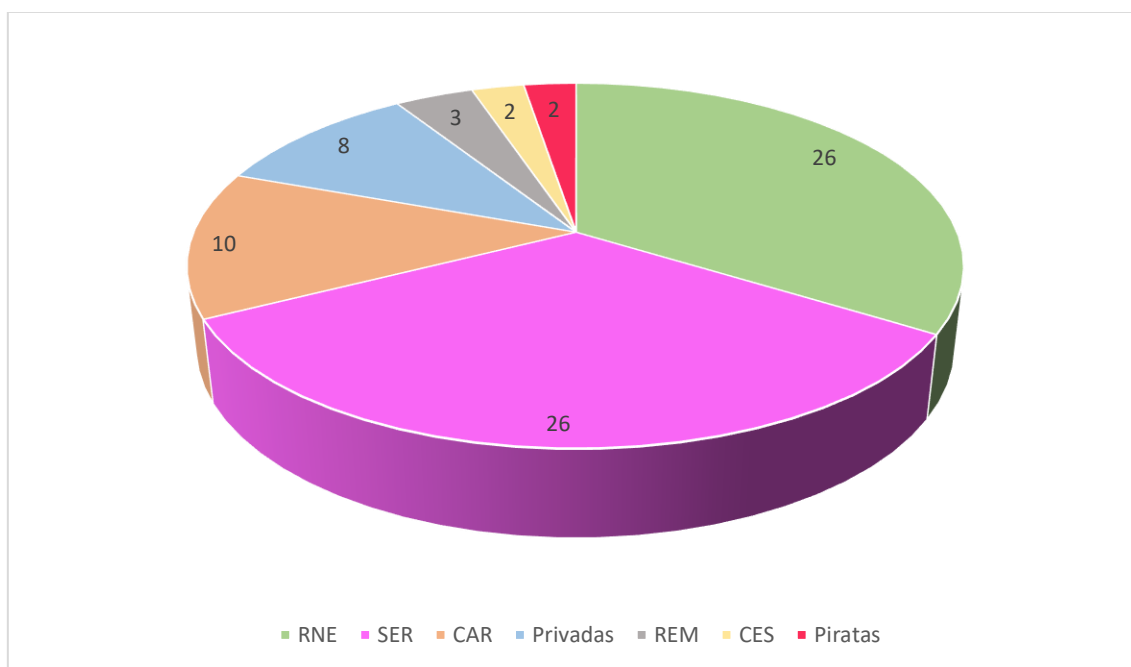
Fuente: Elaboración Propia

### 9.1.7. Conclusiones: ¿era Radio Peninsular la más musical?

Durante sus diecinueve años de existencia, Radio Peninsular se calificaba a sí misma como “la más musical”, utilizando este eslogan en sus emisiones. Ciertamente apostó fuertemente por la música, al igual que toda Radio Nacional a la que pertenecía, y los programas eran en ocasiones emitidos directamente por la propia RNE o Radio Peninsular.

Extrayendo los datos de la tabla anterior se puede realizar un gráfico de las emisoras donde se radiaban los programas musicales más emblemáticos, representativos, y referenciados tanto por autores como oyentes durante la década de los sesenta.

Gráfico 3: Número de programas en cada emisora



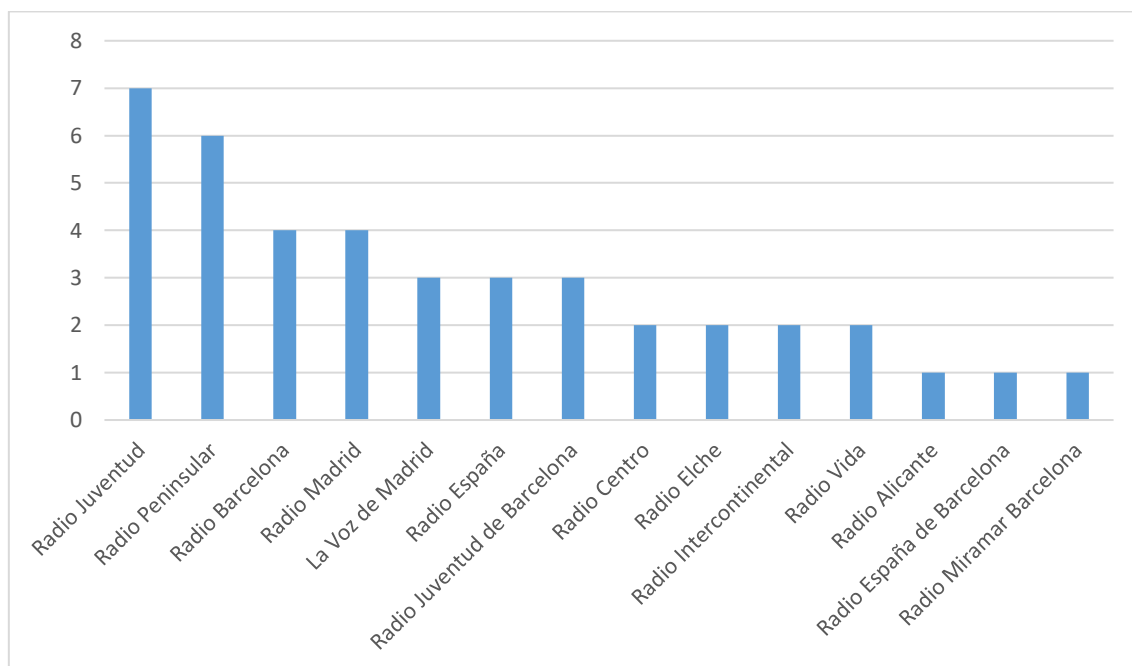
Fuente: Elaboración Propia

Si atendemos a los grandes grupos de emisoras no es de extrañar que los dos que han sido históricamente más grandes como RNE y la SER, contuvieran durante esta década los mayores números de programas musicales. Totalmente a la par con 26 programas musicales referenciados para RNE y 26 para la Cadena SER.

Tras ellas, es lógico que fuera la conocida como Radio Juventud de la Cadena Azul de Radiodifusión (CAR) la que tuviera un mayor número de programación musical (10) junto a las emisoras privadas (8).

Si atendemos únicamente a las filiales de las que tenemos datos, y teniendo en cuenta que en muchos programas no se hayan referenciadas las filiales de cada gran emisora donde se emitían, podemos extraer los siguientes datos.

Gráfico 4: Filiales con más programas musicales



Fuente: Elaboración Propia

Efectivamente Radio Peninsular, la emisora comercial perteneciente a RNE, era una de las más musicales de todas las filiales junto con Radio Juventud, con seis programas de renombre entre los que destaca *Vuelo 605* del prestigioso locutor musical Ángel Álvarez, que comenzó a transmitirse en 1963. También en Radio Peninsular y durante la misma década, Ángel Álvarez presentó *Festival del Mundo*, donde también ponía canciones de sus géneros favoritos, el pop y el rock.

Otros grandes locutores musicales pasaron por “la más musical”, como José María Íñigo con el programa *Cinco para uno*, o Mariano de la Banda con *La Incubadora*, el

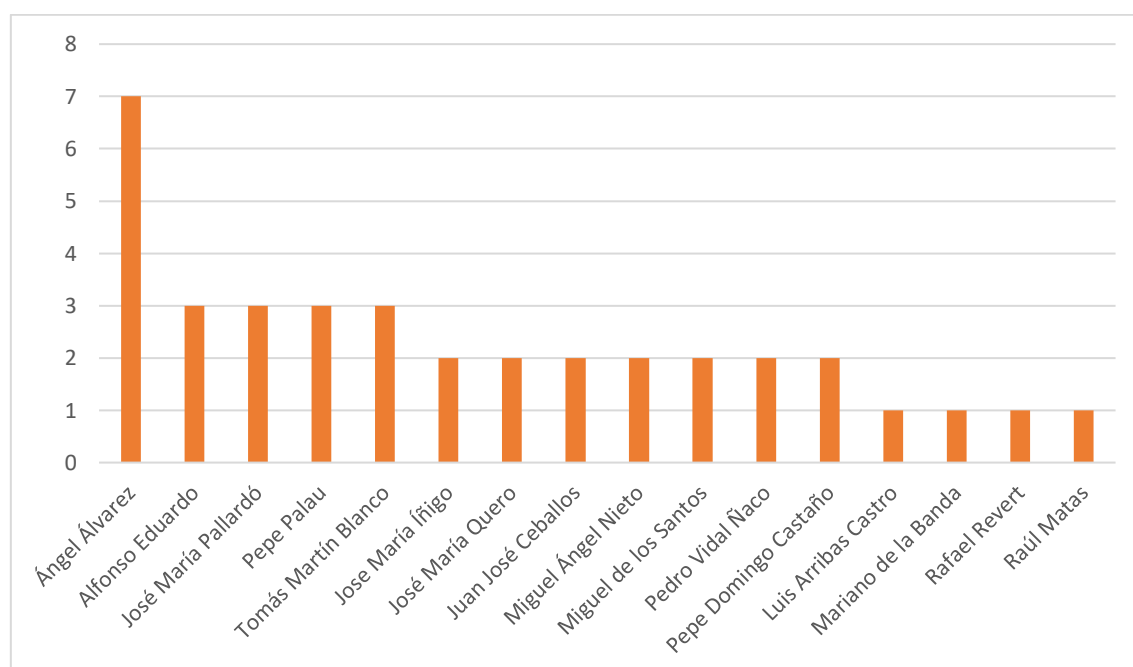


programa que presentaba junto a su hija y que rivalizaba en audiencia con los grandes nombres de La SER.

No obstante, de las filiales era Radio Juventud de la CAR, la que se podría considerar como la más musical en esta década, con sus emisiones desde Madrid en especial *El Show del Disco* de Roberto Sánchez-Miranda (el que fuera redactor jefe de la revista *Fonorama*), y en Radio Juventud de Barcelona los programas de José María Pallardó que guiaron a una generación entera: *La hora de los conjuntos*, *Al mil por mil* y *El Clan de la una*.

Si atendemos al campo de los locutores en la base de datos y hacemos una clasificación de quiénes tuvieron mayor número de programas, los resultados serían los siguientes:

Gráfico 5: Locutores con más programas musicales



Fuente: Elaboración Propia

Dejando fuera los que solo tuvieron un único programa esta clasificación nos muestra datos relevantes sobre quiénes fueron los locutores musicales más prolíficos de la década sacando a relucir nombres de sobra conocidos. No obstante, es imposible estudiar estos datos sin aportar algunos matices de carácter cualitativo, y por eso he

añadido a la gráfica cuatro de ellos de los que únicamente hay una referencia en la base de datos: Luis Arribas Castro, Mariano de la Banda, Rafael Revert y Raúl Matas.

Junto a Ángel Álvarez, el locutor musical más relevante en la primera mitad de la década fue Raúl Matas, y el hecho de que únicamente aparezca con su programa *Discomania* significa que el programa se mantuvo durante años siendo una verdadera referencia, que hizo que diera el salto a la Televisión Española, con otros programas musicales ya en el formato de la pequeña pantalla.

Rafael Revert fue el creador de *Los 40 Principales*, un fenómeno ya estudiado de lo que supuso en la radio musical española. Y tanto Mariano de la Banda como Luis Arribas Castro han quedado en el imaginario de los oyentes de radio musical de los años sesenta que sintonizaban en cada emisión *La Incubadora* y *Europa Musical* respectivamente.

Aunque no se referencie explícitamente en el cuadro de locutores más relevantes, ya que su labor principal no era la de locutor sino la de músico, resulta interesante analizar la aparición en la lista de programas musicales de los años sesenta el programa *Windy Club* de Miguel Ángel Carreño, “Micky”, cantante de Micky y Los Tonys, grupo de pop y *rock* de muchísimo éxito durante la década.

Pese a que su fama proviniera principalmente de la música, a partir de 1967 dio el salto a la radio en La Cadena SER con *Windy Club*, programa que consiguió alzarse en 1968 con el Premio Ondas al mejor programa musical (Biografía de Micky, s.f.), y que hizo que a partir de 1969 estuviera entre la nómina de presentadores de *El Gran Musical*.

Sin duda es un buen ejemplo del binomio radio y música durante esta década, que llevó a una estrella del *rock* como Micky a presentar un programa de gran relevancia radiofónica en una emisora como La SER.

## 9.2. Las otras emisoras: Radio Luxemburgo

De entre las emisoras internacionales con gran contenido musical, durante la década de los años sesenta, que tuvieron influencia en los gustos de la juventud, y en concreto en los gustos de algunos jóvenes españoles que tuvieron la suerte de escuchar su sintonía en algún momento, destaca Radio Luxemburgo.

Los inicios de Radio Luxemburgo se remontan al año 1923, cuando los hermanos François y Marcel Anen instalaron en el tejado de su casa en la calle Beaumont, en la ciudad de Luxemburgo un transmisor de radio con el que empezaron a realizar sus primeros experimentos.

En 1924, los hermanos dieron el paso de meros radioaficionados a emitir su primer programa con periodicidad regular, en el que emitían principalmente música a través de un tocadiscos con lo que se puede afirmar que Radio Luxemburgo fue desde sus inicios una emisora eminentemente musical.

A partir de 1926 comenzaron a emitir también resultados deportivos, incluso conciertos en directo tocados en vivo por una orquesta situada en el ático del estudio.

A finales de 1929 comienza la regularización de las radios en Luxemburgo, y se crea la primera ley luxemburguesa que regula la transmisión de radio, publicada el 19 de diciembre. Dicha ley estableció que cualquier estación de radio debía ser autorizada por el jefe de la administración de *Postes et Télégraphes* de Luxemburgo.

En 1930 se creó la denominada Compañía Luxemburguesa de Radiodifusión (CLR), que a la postre sería la encargada de operar Radio Luxemburgo, que en 1933 disponía de un transmisor de 200 Kw, el más moderno y potente de toda Europa y comenzó sus emisiones en onda larga en francés y alemán (*History of Radio Luxembourg and its English service, s.f.*). En ese mismo año 1933 se fundó la célebre Orquesta Sinfónica de Radio Luxemburgo bajo la dirección del famoso compositor luxemburgués Henri Pensis (1900-1958).

Este año 1933 fue clave para el futuro de esta radio, puesto que, en ese momento, las transmisiones de radiodifusión comercial estaban prohibidas en el Reino Unido. Esto provocó que emisoras como Radio París, Radio Normandía o Radio Lyon, emitieran programas patrocinados en lengua inglesa hacia las islas británicas.

A finales de ese año, Radio París se convirtió en una radio nacional dirigida por el estado francés, con lo que tuvieron que plantear una alternativa para la emisión de los programas patrocinados en inglés hacia el Reino Unido. La solución fue Radio Luxemburgo, y a partir de diciembre de 1933 todos los programas en lengua inglesa de Radio París fueron transferidos a Radio Luxemburgo que comenzó sus emisiones hacia Inglaterra.

A mediados de la década de los años treinta, Radio Luxemburgo comenzó a amenazar seriamente el monopolio de la BBC en Gran Bretaña, y a convertirse en un verdadero quebradero de cabeza para los legisladores británicos que veían cómo varias empresas utilizaban esta emisora para eludir las leyes británicas sobre publicidad (Radio Luxembourg, s.f.).

La popularidad de Radio Luxemburgo no paró de crecer durante los años treinta puesto que sus emisiones eran mucho más ligeras y menos austeras que las de la BBC, en especial los domingos en los que la emisora británica guardaba un cierto decoro dominical mientras que Radio Luxemburgo emitía *jazz* y música ligera.

Radio Luxemburgo tenía tanto prestigio que el considerado como el primer *disc-jockey* del Reino Unido, Christopher Stone (1882-1965) se unió a Radio Luxemburgo a finales de 1934 (Christopher Stone: broadcaster, s.f.) lo que fue considerado por la BBC prácticamente como una traición a la patria y un delito de lesa majestad, e hizo que le incluyeran en su lista negra, así como a otros artistas y locutores británicos que trabajaban para Radio Luxemburgo.

A finales de los años treinta eran casi cuatro millones de oyentes en Gran Bretaña los que sintonizaban los programas musicales y de entretenimiento de Radio Luxemburgo, en vísperas de la Segunda Guerra Mundial.

Durante la Segunda Guerra Mundial el gobierno de Luxemburgo preocupado por mantener la neutralidad del país durante el conflicto pidió el cese de las emisiones de Radio Luxemburgo limitándose a emitir música y comunicados oficiales.

El ejército alemán tomó sus instalaciones en 1940 y las aprovechó para emitir propaganda nazi hacia las islas británicas durante los siguientes años del conflicto, en la voz del irlandés William Joyce, también conocido como Lord Haw-Haw (History of Radio Luxembourg and its English service, s.f.).

Fue en 1944, con el país liberado de la invasión alemana, cuando los estadounidenses tomaron el control de la emisora utilizándola también para fines propagandísticos hasta que en 1945 la Compañía Luxemburguesa de Radiodifusión recupera la estación para continuar sus emisiones comerciales como lo hacía antes de la guerra.

La década de los años cincuenta fue el inicio de la etapa dorada de Radio Luxemburgo que duraría dos décadas, siendo la radio de referencia musical para los jóvenes del Reino Unido y de otros muchos países.

Programas de comienzos de los años cincuenta como el llamado *Two-O-eight* se convirtieron rápidamente en imprescindibles para la juventud británica y su éxito crecía día a día de forma exponencial hasta la creación de un canal de televisión a mediados de la década.

La década de los años sesenta comenzó con Radio Luxemburgo como un icono europeo de la radio musical.

### 9.2.1. Radio Luxemburgo y los años sesenta

El *rock & roll* proveniente de Estados Unidos comenzó a finales de los años cincuenta y comienzos de los sesenta a “invadir” el continente europeo como una ola de modernidad que hizo tambalear los cimientos de las músicas populares de cada país en favor de una nueva cultura juvenil de carácter internacional, la del pop y el *rock*.

A comienzos de los años sesenta, con el *rock & roll* primigenio americano ya en cierta decadencia y declive, empezó una nueva invasión musical que culminó a mediados de los años sesenta, la *british invasion*.

Por supuesto Radio Luxemburgo, conocida popularmente por sus oyentes británicos como “Luxy”, fue la gran referencia de radio musical de la denominada *british invasion*, y grupos como por supuesto The Beatles, The Rolling Stones o The Animals, copaban sus emisiones musicales haciendo de enorme altavoz “propagandístico” de este nuevo sonido pop.

La labor de los locutores radiofónicos musicales de Radio Luxemburgo fue fundamental para la difusión de la nueva música pop, y entre ellos destacan algunos nombres muy populares entre los jóvenes británicos que sintonizaban Radio “Luxy”.

#### ***Ben Healy***

Nacido en Londres en 1927 pasó su infancia en Canadá, en Toronto, hasta su regreso a Londres para cursar sus estudios universitarios (Disc-Jockeys He-Hu, s.f.). De vuelta a Canadá continuó formándose como experto en radiodifusión hasta su vuelta al Reino Unido en 1964, cuando pasó a formar parte del prestigioso elenco de *disc-jockeys* de Radio Luxemburgo.

La emisora pirata Radio Caroline antes mencionada, que transmitía principalmente música *rock* y pop, fue la principal competidora de Radio Luxemburgo a mediados de los años sesenta. Y fue allí donde acabó Ben Healy en 1965 y terminó presentando *Caroline Cash Casino*.

A finales de la década de los sesenta regresó a Radio Luxemburgo, siendo una de las voces más icónicas de la emisora hasta los años setenta.

### ***Chris Denning***

Nacido en Inglaterra en 1941, Chris Denning fue una de las voces más reconocidas de Radio Luxemburgo pues aterrizó en la emisora siendo ya una estrella de la BBC 2, donde fue el locutor más escuchado a comienzos de sus emisiones en 1964 (Chris Denning, s.f.).

Su influencia en el mundo de la música era tal que le valió un contrato como promotor de la casa discográfica musical Decca Records en 1969, donde trabajó durante dos años.

La fama que alcanzó en Radio Luxemburgo hizo que la BBC reclamase su vuelta para su emisora Radio 1, en la que tuvo su propio *show* semanal, además del célebre programa *Where It's At*.

Su carrera como locutor radiofónico y promotor musical se vio truncada en 1974, cuando fue declarado culpable de diversos delitos sexuales por los que permaneció durante cuatro décadas en prisión.

### ***Tony Prince***

Uno de los más jóvenes *disc-jockeys* que desarrolló su carrera entre Radio Luxemburgo y su principal competencia, Radio Caroline.

Con tan solo dieciocho años, en 1962, comenzó a ejercer de pinchadiscos en un local llamado Astoria Ballroom, en la localidad inglesa de Oldham (Disc-Jockeys He-Hu, s.f.). Entre sus grandes logros, está el de haber sido el encargado de presentar en el escenario a The Beatles la noche en la que llegaron por primera vez al número uno en las listas de éxitos de Gran Bretaña.

A mediados de los años sesenta las salas de conciertos se habían dado cuenta de que les resultaba más rentable contratar a un *disc-jockey* que pusiera discos para bailar, que pagar a una banda completa de músicos, lo que incrementó el trabajo de los pinchadiscos como Tony Prince que se convirtió en 1964 en un habitual de diversas salas de baile. Esta situación hizo que fuera expulsado de la Musicians' Union en ese mismo año, por no utilizar a músicos en sus eventos.

En 1965 realizó una prueba como locutor en Radio Caroline y fue contratado por la emisora pirata en la que se presentaba a la audiencia como “su gobernante real”. Tras los problemas legales que tuvo Radio Caroline en 1967 aterrizó en Radio Luxemburgo donde desarrolló la mayor parte de su carrera de locutor musical. Bajo su tutela, crecieron otros grandes locutores musicales como David Jensen apodado “el niño” (*the kid*), puesto que llegó a la emisora con tan solo dieciocho años para unirse al equipo de locutores de Tony Prince.

Tras diez años presentando programas musicales de forma ininterrumpida en Radio Luxemburgo se convirtió en su director de programación en 1977, y hasta 1984 cuando Radio Luxemburgo pasó a especializarse en música disco y *soul*.

Otro de los logros de Tony Prince fue el de convertirse en presidente del International Elvis Presley Fan Club, llegando a entrevistar al “rey del *rock*” en 1972 y 1973, además de emitir una programación ininterrumpida de sus canciones tras su muerte en 1977.

Hasta la fecha ha seguido vinculado a diversos proyectos radiofónicos y es sin duda una de las voces más recordadas por los fans de Radio Luxemburgo.

### ***Barry Alldis***

El australiano Barry Alldis (1930-1982) fue probablemente junto a Tony Prince la gran voz de Radio Luxemburgo. Comenzó su carrera en Australia como músico (Barry Alldis, s.f.), llegando a convertirse durante su juventud en un reputado pianista y trompetista.



Antes de mudarse a Londres en 1955, ya había hecho algunos trabajos como *disc-jockey* en una emisora local de la ciudad australiana de Brisbane. Tras unos comienzos dubitativos en la capital británica donde trabajó de pianista en clubs nocturnos, terminó en 1956 convirtiéndose en uno de los pinchadiscos residentes de Radio Luxemburgo.

Allí empezó a ser escuchado en toda Europa, puesto que la potente señal de Radio Luxemburgo en los años cincuenta no solo llegaba a Inglaterra e Irlanda, sino que se extendía por toda Europa occidental.

Los siguientes diez años, hasta 1966, fueron de un completo protagonismo para Alldis. Su habilidad a la hora de conectar la publicidad con la programación, y su capacidad como locutor de sonar siempre fresco y entusiasta pese a la cantidad de horas que permanecía en antena, le elevaron a la categoría de locutor principal de Radio Luxemburgo.

Esta fue su década de mayor éxito radiofónico, permaneciendo en Luxemburgo (llegó a contraer matrimonio con una luxemburguesa), y para muchos oyentes de la emisora, Barry Alldis era, literalmente, Radio Luxemburgo (Barry Alldis, s.f.).

En 1966 se trasladó a Londres para trabajar durante nueve años en la BBC como *disc-jockey* independiente, hasta que en 1975 regresó a la radio que le había hecho grande, Radio Luxemburgo, volviendo a convertirse en uno de los locutores más célebres de la emisora con su *Top Twenty Show*, semanal de éxitos musicales.

Permaneció en Radio Luxemburgo hasta su muerte a los cincuenta y un años de edad en 1982, convirtiéndose en una de las legendarias voces de la edad dorada de la estación radiofónica.

### 9.2.2. La influencia de Radio Luxemburgo

Los jóvenes oyentes europeos de música pop encontraban en Radio Luxemburgo una referencia máxima para escuchar los sonidos de la música moderna de la década de los sesenta.

A partir de 1967, con la ilegalización de algunas emisoras piratas muy célebres como Radio Caroline, la popularidad de Radio Luxemburgo no dejó de crecer pese a los intentos de la BBC de crear nuevas estaciones que le hicieran la competencia.

Los jóvenes de la época, grababan en sus rudimentarios magnetofones las canciones que transmitía Radio Luxemburgo, que siempre eran las mayores novedades dada la conexión que la emisora tenía con las principales casas discográficas convirtiéndola en una auténtica “tritadora” de *singles*.

La mayoría de los programas de “Luxy” eran patrocinados por las principales compañías discográficas, y para agrupar tantos discos en el menor tiempo posible, la estación nunca ponía los discos completos. Justo cuando empezaba a gustarte realmente un disco, se desvanecía. Era eso, o una combinación de la mala recepción de la onda media [...] Era muy frustrante, y debía funcionar como una excelente táctica de venta de discos para aquellos que podían permitirse comprar singles. Para los jóvenes como yo, que únicamente podían comprar uno solo después de semanas de ahorrar dinero en el bolsillo, la combinación de fragmentos de mis canciones favoritas en mis cintas de casete fue maravillosa (Wingert, s.f.).

Radio Luxemburgo emitía innumerables listas de éxitos en las que los jóvenes se mantenían al tanto de las novedades musicales como eran *Transatlantic Tops*, *Pop Pools*, *Top Twenty*, *England Top Top*, *America's Top Three*, *America's Decca Group Top Ten*... Toda la música anglosajona que causaba sensación durante cada momento de la década de los sesenta pasó por las listas de la emisora, en un sinfín de éxitos que era hasta difícil de seguir por los jóvenes dada la cantidad de información musical que les ofrecía.

En 1967 la revista *Fabulous* llegó a un acuerdo con Radio Luxemburgo para fusionarse y crear la revista *Fabulous 208*, una combinación de las referencias musicales del momento.

La influencia de esta radio en los gustos musicales de los jóvenes llegó también hasta nuestras fronteras, y son numerosas las referencias a esta radio que se pueden escuchar entre músicos y expertos musicales.

Uno de los más célebres y reverenciados críticos musicales españoles, como es Diego A. Manrique, reconoció en una entrevista en la revista *Jot Down* que Radio Luxemburgo era una de las pocas vías de escape musical que tenía en el pequeño pueblo donde nació.



Figura 6: Portada de *Fabulous 208* (*Fabulous*, 1968)

Las ondas no llegaban bien, era un valle verde y montañoso. Lo que ocurría es que no escuchabas las emisoras españolas, quizá Radio Bilbao y por la noche Radio Madrid, pero sí podías escuchar Radio Luxemburgo o Radio Francia. Allí tuve la oportunidad de escuchar un concierto de los Beatles en el Olympia (París) en 1964, lo he contado mil veces... Por aquel entonces, los Beatles solo salían en la prensa española para burlarse de ellos. (Tovar, 2012)

Juan Carrión, el profesor de inglés que inspiró la película *Vivir es fácil con los ojos cerrados* (David Trueba, 2013), contaba que, para enseñar inglés, transcribía las canciones de los Beatles que escuchaba a través de Radio Luxemburgo en su cuaderno y reconocía que si cogías sus canciones justo cuando estaban siendo un éxito, el interés de los alumnos era tremendo, pero cuando pasaban de moda, ya no servían (Aunión, 2013).

Como no conseguía entender algunas de las palabras y al enterarse de que John Lennon estaba rodando una película en Almería, *Cómo gané la guerra* (Richard Lester) en 1966 fue en busca del cantante para conocerle y que corrigiera sus anotaciones.

Así que cuando por fin logró encontrarse con Lennon, este le corrigió las transcripciones y le dijo que iría a visitarle a la academia. Nunca lo hizo, pero a partir del siguiente disco, Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band, los trabajos de los Beatles llevaron consigo las letras de las canciones. (Aunión, 2013)

Radio Luxemburgo fue sin duda una ventana para toda Europa a la que se asomaban para conocer las novedades musicales del pop de los años sesenta los críticos, los músicos, y los jóvenes españoles que tuvieron la suerte de poder sintonizar esta emisora musical, cuyas emisiones estaban inicialmente pensadas para el público británico y terminó convirtiéndose en una referencia en todo el continente.

En España y gracias en especial a la figura de Tony Price, artistas americanos como Elvis Presley tuvieron una gran repercusión, mitigando así el habernos perdido en nuestro país el nacimiento y explosión de “El rey del rock” en los años cincuenta. Aunque locutores españoles hicieron un gran esfuerzo para incrementar el conocimiento de The Beatles y el resto de música inglesa de la *British Invasion* fue gracias a Radio Luxemburgo que se pudieron escuchar desde el mismo centro de producción a The Yardbirds, Gerry and the Pacemakers, The Zombies, The Animals, The Spencer Davis Group...

Por supuesto que sus emisiones tuvieron un impacto directo sobre la forma de hacer radio en nuestro país, el estilo británico empezó a hacer mella en locutores y músicos, y también fueron muchos más los grupos españoles que a finales de la época se atrevieron a cantar en inglés alcanzando la misma calidad que tenían los grupos de la *British Invasion* de la época, como por ejemplo Los Íberos y su *Summertime Girl* (1968).

Gracias a Radio Luxemburgo también cambió la forma de entender la música de una manera crítica, pero como algo importante, digno de ser escuchado y reflexionado.

### 9.3. Las emisoras de las bases americanas

A lo largo de los años cincuenta, las relaciones entre España y Estados Unidos se fueron intensificando y viendo plasmadas en diferentes acuerdos a lo largo de la década que empezaron a suponer el tímido inicio del fin de la autarquía económica española.

El año 1953, fue clave para intensificar estas relaciones con la firma de los acuerdos hispano-norteamericanos del 26 de septiembre, que significaron la apertura de bases militares estadounidenses en distintos puntos estratégicos de la geografía española como Torrejón de Ardoz en Madrid, Zaragoza, Morón de la Frontera (Sevilla) y Rota.

En cierta forma, España comenzaba un leve proceso de “americanización”, puesto que la ocupación de las bases con ciudadanos autóctonos americanos traía consigo no solo a los soldados, sino también sus costumbres, su cultura, su radio y por consiguiente también su música.

#### *Torrejón de Ardoz*

A pesar de que la base americana de Torrejón llevara en funcionamiento desde 1955, no fue hasta el 7 de diciembre de 1959 cuando comenzaron las emisiones en FM de la emisora número 250 de las *Air Forces Radio Services and TV* (AFRS) (Balsebre, 2002), que estaba operativa en treinta y tres países en los que Estados Unidos tenía bases instaladas, aunque solo en España y en Francia emitía por la frecuencia modulada.

A decir verdad, estas emisiones no eran fácilmente escuchables por el público popular, que carecía de aparatos de recepción de FM, un sistema de emisión que no empezó a popularizarse hasta varios años después. No obstante, su influencia en el mundo profesional radiofónico sí empezó paulatinamente a notarse, no solo en los gustos musicales de los locutores españoles sino en el estilo americano de hacer radio.

A través de estas emisiones, los locutores de la capital descubrieron un concepto inédito en nuestro país como era el del *disc-jockey* (Disc-jockey, s.f.), conocido con la palabra popular de pinchadiscos, que seleccionaba su música favorita para compartirla con la audiencia.

Aunque en principio estas emisiones fueran pensadas para hacer más amena la vida de los jefes y las tropas americanas que vivían en la colonia de casi trescientas viviendas de Torrejón de Ardoz, también sirvió para que los profesionales madrileños conocieran una forma de hacer radio inédita en España como era el autocontrol, el método por el que el propio locutor manejaba también la mesa de técnico operador, y no solo realizaba las narraciones entre canción y canción sino que él mismo ponía los discos cuando mejor le convenía, en una nueva manera más ágil y fluida de hacer radio.

Pese a que hasta los años setenta no se popularizara este método de hacer radio en España, fue el inicio de un cambio en la forma de hacer radio comercial. Entre 1959 y 1962 se produjo un esplendor radiofónico musical tanto en Madrid como en Barcelona debido a esta influencia americana. Locutores como el americano (en concreto chileno) Raúl Matas desde la Cadena SER, fue el máximo representante de esta americanización de la radio musical española, iniciando también el binomio radio-compañía discográfica, mediante el cual los programas musicales recomendaban al oyente qué disco debía comprar. Ángel Álvarez desde 1960 realizó *Caravana Musical* en La Voz de Madrid, con otro estilo muy diferente pero también inédito en nuestro país. Por primera vez, la música anglosajona comenzaba a escucharse también desde las emisoras españolas como la SER o Radio Juventud de Barcelona en la voz de José María Pallardó.

En el futuro, las emisiones de esta base ayudaron a introducir en nuestro país otros estilos musicales como el rap o la música electrónica.

## **Zaragoza**

La base terminó de instalarse en 1954 en un terreno de dos mil cien hectáreas (Faulín, 2013), a tan solo dos kilómetros al suroeste de propia ciudad de Zaragoza.

La emisión en FM comenzó el 4 de septiembre de 1959 y, al igual que en Torrejón y Morón, se emitía música de forma continuada desde las seis de la mañana hasta las doce de la noche. La música podía provenir tanto de emisiones en directo, como de cintas grabadas traídas directamente desde Estados Unidos, y también se emitían algunos radioteatros populares americanos, o incluso los concursos del célebre humorista Groucho Marx.

Así como en Madrid, este “bombardeo” de música americana trajo consigo notables cambios dentro del mundo profesional radiofónico, en Zaragoza más que el impacto dentro de la propia profesión, la mayor repercusión fue eminentemente social, entre la propia ciudadanía que comenzaba a escuchar *rock & roll* americano.

No es de extrañar que, entre toda esta vorágine de emisiones musicales americanas, surgieran en la ciudad de Zaragoza dos pioneros del *rock & roll* en nuestro país como fueron Rocky Kan y Chico Valento.

José Luis Cano Olivera (Rocky Kan), nacido en Sevilla en 1942 pero trasladado muy joven junto a su familia a Zaragoza comenzó a trabajar de camarero en el Club de Oficiales de la base militar, donde podía escuchar las emisiones en FM de la base emitidas de forma ininterrumpida. La influencia de estas emisiones fue clave en su futura carrera como artista, hasta que en 1961 grabó su primer EP con cuatro temas de *rock & roll*.

Miguel Jiménez de Muñana (Chico Valento), fue el otro destacado artista pionero que recibió la influencia de estas emisiones radiofónicas. Su padre, militar de profesión, fue destinado a Zaragoza, y allí empezó a desarrollar su carrera musical influido tanto por la radio de la base zaragozana, como por todos los discos americanos que empezaban a circular entre los jóvenes de la ciudad (Molero, 2010).

Así pues, así como en Madrid a raíz del comienzo de las emisiones en FM en Torrejón surgieron nuevos profesionales dentro de la radio musical y nuevos estilos de hacer radio, estos dos pioneros de la música *rock* en nuestro país, junto a otros como José Luis Urpegui (Baby) y Gavy Sanders (Faulín, 2013), no habrían podido nacer artísticamente de no ser por el impacto cultural y social de la base militar de Zaragoza.

### ***Morón y Rota***

Las emisiones en FM en la base de Morón-Sevilla comenzaron el 26 de septiembre del año 1959 y, junto con la base de Rota en Cádiz, fueron los cimientos de la americanización musical en el sur de España.

Al igual que en Zaragoza, la influencia de las emisiones en FM en estos puntos estratégicos supuso un cambio cultural y social más que profesional del mundo

radiofónico. Los discos de *rock & roll* que nutrían las bases militares llegaban antes a Rota y Morón que a las propias capitales andaluzas. Para demostrar el alcance de esta modernización cultural a raíz del comienzo de las emisiones en FM en la base de Rota, atendamos a las declaraciones de Vanesa Benítez, realizadora del documental *Rota n'Roll* (2017):

Llegó el rock n'roll en el sentido de que empezaron a pasar muchas cosas en el pueblo, una fue la llegada de la música. En aquella época no había tele y la gente escuchaba la radio. Empezaron a sintonizar una frecuencia que no conocían y se escuchaba música que no se conocía en el país, era la frecuencia de la radio de la base americana. Aquí entonces solo se escuchaban cosas como Antonio Machín o flamenco, lo que hizo que se creara una cultura musical en la zona de la provincia de Cádiz con muchos grupos, algunos de los cuales todavía se mantienen. (Ordóñez, 2018)



### 9.3.1. Otras influencias musicales de las bases estadounidenses

Normalmente, cuando en los artículos y manuales se hace referencia a la influencia de las bases militares americanas, no se suele citar a la Sexta Flota americana en Barcelona.

La Sexta Flota de los Estados Unidos fue la Unidad Operacional de las Fuerzas Navales estadounidenses en Europa (La Sexta Flota americana en Barcelona, 2017), y ciertamente puede ser considerada como la pionera de las injerencias militares y culturales americanas en nuestro país, ya que fue creada en 1950, y ya en 1951 el gobierno franquista, inmerso en graves apuros económicos, firmó el acuerdo con los Estados Unidos para que miles de marineros americanos se instalaran en la ciudad condal.

Es de suponer que los marineros americanos estaban al tanto de las novedades musicales que se emitían en la radio americana, ya que la ciudad de Barcelona comenzó a ser invadida por discos de *jazz* y *rock & roll*, a la par que empezaron a abrirse locales donde se emitía en exclusiva ese tipo de música, y a ponerse de moda la vestimenta de pantalones vaqueros.

Antonio Miquel Cervero “Leslie”, cantante y líder del grupo barcelonés de *rock & roll* Los Sírex, en activo desde 1962 hasta la actualidad, describe así esa influencia en la entrevista realizada en esta investigación:

Yo por ejemplo fui un privilegiado, porque Barcelona era uno de los sitios donde los americanos tenían base, en la sexta flota y estábamos invadidos de barcos americanos. Donde yo vivía y sigo viviendo, en la Barceloneta, había unos chiringuitos donde los americanos hacían sus fiestas. Allí vi por primera vez un conjunto de rockabilly, y ellos traían discos, hacían música... Allí fue donde descubrí yo a Eddie Cochran, a Gene Vincent, a Jerry Lewis... Todos ellos eran los pioneros. (Entrevista a “Leslie”, 2018, p. 575)

La influencia de las bases militares americanas y sus emisiones radiofónica, a finales de los años cincuenta y comienzos de los años sesenta, tiene una doble vertiente.

Por un lado, la influencia en el mundo profesional. La americanización que sufrieron los locutores radiofónicos musicales, en especial en Madrid, al tener la

referencia de sus homólogos americanos, con su estilo llamativo, sorprendente, alejado de los viejos manuales de estilo radiofónicos españoles.

La prueba más clara de que los profesionales madrileños estaban verdaderamente interesados en la radio americana, la podemos encontrar en el reportaje que realizó el propio Pepe Palau, locutor de Radio Madrid de la Cadena SER en programas como *La historia de un disco* o *Música de última hora*, en el número 169 de la revista *Ondas* (Balsebre, 2002), del 15 de diciembre de 1959, en el que reflejaba las declaraciones del director de la emisora de la base de Torrejón, el sargento Jack Haynes, hablando sobre el despido de varios locutores por recibir dinero de las discográficas (lo que se conoce como *payola*), un suceso que en aquel tiempo era totalmente inédito en nuestro país.

La otra vertiente o influencia, al margen del mundo profesional, se pudo vivir en los aspectos sociales y culturales. Los jóvenes militares que visitaban las bases españolas en ocasiones interactuaban con los autóctonos, produciéndose así un intercambio cultural que dio origen al surgimiento de nuevos grupos o bandas de música pop y *rock* en nuestro país. En este caso podría decirse, que la influencia no fue radiofónica, ya que los jóvenes españoles carecían de receptores de FM, y programas como *Discomanía* de Raúl Matas, o *Caravana Musical* de Ángel Álvarez, fueron su verdadero bebedero de información musical.

Las emisoras de las bases americanas no fueron la principal clave del desarrollo de la música pop y *rock* en nuestro país, pero sí lo fueron en la modernización del estilo musical radiofónico.

Conviene señalar que existió un gran rechazo social, en especial por parte de los jóvenes, hacia las bases americanas y los americanos, que se remonta a la guerra de Cuba finalizada en 1898, y que quedó después de manifiesto en el referéndum sobre la permanencia de España en la OTAN de 1986, en el que se identificaba a los americanos con el franquismo.

No obstante, visto con el tiempo y la objetividad que da la distancia de los años, la verdad es que ejercieron una influencia modernizadora sobre la juventud de aquellas ciudades en las que estaban situadas las bases, y les abrieron los ojos y los oídos hacia la música *pop-rock* y moderna.

Barcelona era uno de los sitios donde los americanos tenían base, estaba la Sexta Flota y estábamos invadidos de barcos americanos. En Rota y Cádiz estaban los submarinos [...] Y en Zaragoza estaba la aviación. Ahí es donde hubo movimientos de rock importantes, porque en Zaragoza estaban Rocky Kan, Chico Valento, Kurt Savoy... Entonces, ahí salieron muchos grupos [...]. Aquellos marines venían, alquilaban un local y hacían sus fiestas. ¿Qué pasa? Allí vi por primera vez un conjunto de rockabilly. Y ellos traían discos, y hacían música... y toda la historia. Allí fue donde descubrí yo a Eddie Cochran, a Gene Vincent, a Jerry Lee Lewis... Todos estos que eran los pioneros (Ver entrevista a “Leslie” en los anexos).

# 10. LOS ESPECIALISTAS



## 10.1. Protagonistas de la radio y los programas musicales

En este capítulo nos centraremos en analizar en profundidad a todos aquellos locutores que en la década de los años sesenta (y algunos, unos pocos años antes) hicieron posible la difusión de la música popular en especial entre el público joven. Un público joven que en esos primeros años sesenta de la popularización de los guateques, quería enterarse de las novedades musicales nacionales e internacionales para luego poder pincharlas en sus fiestas privadas, o tocarlas con sus bandas de música tanto profesionales como *amateurs*.

Como hemos visto en el capítulo 6 “El panorama internacional”, Wolfman Jack, Alan Freed y Big Bopper fueron algunos de los máximos exponentes norteamericanos en radiar *rock & roll* en la década de los cincuenta, y en España unos pocos pioneros se atrevieron a hacer lo mismo en nuestro país, en ocasiones sin contar en demasía con el beneplácito de sus supervisores.

### 10.1.1. Los pioneros

Empezaremos hablando de unos cuantos pioneros para posteriormente introducirnos de lleno en los grandes nombres de la radio musical española de los años sesenta.

#### *Pepe Palau*

Es interesante citar a la figura de Pepe Palau (el que fuera presidente de la Federación de Asociaciones de Radio y Televisión entre 1983 y 1985), como uno de los pioneros de la radio musical española, y que, aunque no fuera un especialista en *rock & roll* y pop de los años sesenta, si lo era del *jazz* y del *swing* (estilos musicales de gran influencia para los posteriores músicos de *rock & roll*). Muchos de los que luego fueron

jóvenes de los sesenta crecieron de niños, a finales de los años cincuenta, escuchando a Pepe Palau poner música americana en la radio española.

Nacido en Valencia en 1926, Pepe Palau empezó a forjarse como locutor radiofónico en Radio Nacional de España, siguiendo la estela de Manolo Gracia que ya había empezado a emitir *jazz* en 1942 en dicha emisora.

En 1956, con la irrupción de la FM en Radio Nacional (a la que se la veía como una herramienta de mejora en la calidad de la misión musical), Pepe Palau fue nombrado director de programación de la primera emisora que emitía en frecuencia modulada en España, labor que compaginaba con su trabajo como locutor.

En 1961 fue contratado por la Cadena SER (Pepe Palau, s.f.), para dirigir y presentar en ella una serie de programas musicales que tenían su emisión también en FM. Destacan entre ellos: *La historia de un disco*, *Música de última hora* y *Pequeño Concierto* (1962).

En 1964 cambia de medio para integrarse en la parrilla televisiva de Televisión Española, presentando dos programas: *Sonría por favor* y *Discorama* (este último sobre el mundo del *jazz*, su verdadera pasión).

Aunque no fuera exactamente el tipo de música moderna que demandaba la juventud española de los sesenta, los jóvenes de la época que crecieron escuchándole de niños tienen mucho que agradecer a la figura de Pepe Palau (a quién consideraban “antiguo”), por ser uno de los pioneros en emitir música americana en la radio española.

### ***Albert Mallofré***

De la quinta de Pepe Palau (1926), el periodista y crítico musical Albert Mallofré fue otro de los primeros en atreverse a poner música americana (*jazz* y *swing*) en la radio española (Radio Nacional, Radio Juventud y Radio Barcelona). De la misma cuerda generacional y musical de Pepe Palau, fue otro de los pioneros de la radio musical española en lo que a música moderna se refiere, aunque no tuvo la importancia y relevancia de este y ejerció más de colaborador que de presentador.

Durante toda su trayectoria colaboró con las emisoras de Radio Juventud de Barcelona, Radio Barcelona (Fallece el crítico musical Albert Mallofré, 2017) y otras como Radio Nacional de España o Radio Peninsular.

### ***Ángel de Echenique***

Ángel de Echenique es sin duda otro de los nombres a recordar en estos finales de los años cincuenta en lo que a radio musical se refiere.

Nacido en 1916 en Zaragoza, Ángel de Echenique se mudó a Madrid en los años cuarenta para empezar a trabajar en Radio Nacional en programas que poco tendrían que ver con la música.

En 1947 fue fichado por la Cadena SER, empezando su carrera en esta emisora en programas dirigidos a niños. Ya en la década de los cincuenta se incorpora a Radio Intercontinental donde termina ganando el premio Ondas al mejor locutor en 1957 (Palmarés 1957, s.f.).

Ángel de Echenique presentó espacios musicales como *En busca de una vedette* y *Ruede la bola*, programa este último que presentó durante cuarenta años. Estos programas no eran sino espectáculos en salas de fiestas muy populares en esos años cincuenta como Pasapoga, Casablanca, La Galera, Florida Park..., que Ángel de Echenique y su descubrimiento, Ernesto Lacalle, retransmitían por la radio.

Por tanto, no se puede decir que fueran programas musicales al uso, en los que el locutor pone y presenta discos, pero sí dejaron cierto poso musical en los radioyentes de finales de los años cincuenta.

### ***Ernesto Lacalle***

Ernesto Lacalle fue el locutor que probablemente más influyera a la inmediatamente siguiente generación de locutores musicales en nuestro país.



Tanto José Ramón Pardo<sup>58</sup>, como Miguel de los Santos<sup>59</sup>, como Rafael Revert<sup>60</sup> le consideran el locutor que más les marcó como oyentes de radio a finales de los años cincuenta, en especial con su programa *Boîte* de Radio Intercontinental que comenzó su andadura en 1955.

Comenzó su carrera como locutor de la forma más inverosímil, pues trabajaba como escaparatista en El Corte Inglés y se le ocurrió instalar unos altavoces en cada planta para anunciar por megafonía las ofertas de otras secciones. El locutor Ángel de Echenique que había acudido a comprarse unos zapatos, preguntó por la voz que sonaba por los altavoces y Lacalle se presentó como el artífice de esas locuciones. A raíz de ahí, Echenique le propuso participar en su programa *Ruede la bola*, en una colaboración que le valió ganarse un puesto de narrador de radionovelas y locutor (Pardo y Pardo, 2005).

El propio Lacalle afirma que probablemente fuera él, el primer locutor en España en pinchar *rock & roll* (Pardo y Pardo, 2005) y en concreto el “Rock around the clock” de Bill Haley & His Comets.

Uno de los personajes más recordados de su programa era el supuesto americano Dan Carter, que traía discos extranjeros, y no era sino Fernando Serrano Suñer, hijo de Ramón Serrano Suñer, que a la sazón era fundador y presidente de Radio Intercontinental. Aprovechando su condición de diplomático, Fernando Serrano Suñer traía discos extranjeros, y los radiaba con acento americano metiéndose en la piel de ese ficticio personaje, Dan Carter.

*Boîte* se mantuvo en antena durante casi cuarenta años, siendo uno de los pioneros programas de música *rock & roll* en nuestro país de la mano de Ernesto Lacalle.

### ***Trini Arias***

Esta locutora de la Cadena SER fue altamente influida por la “moda latinoamericana” que invadió la radio española en los años cincuenta, en especial por dos grandes nombres: Pepe Iglesias, humorista argentino que se convirtió en una verdadera

---

<sup>58</sup> Ver entrevista a José Ramón Pardo en los anexos.

<sup>59</sup> Ver entrevista a Miguel de los Santos en los anexos.

<sup>60</sup> Ver entrevista a Rafael Revert en los anexos.

estrella de la radio en la España de los cincuenta, y en la Cadena SER en concreto; y Bobby Deglané, chileno afincado en España, que como ya se ha mencionado, fue el creador en los años cincuenta de programas-espectáculo como *Cabalgata fin de semana* (programa de variedades en el que la música tenía gran importancia) y el mítico *Carrusel deportivo* (que comenzó de su mano en 1954).

Inspirada en esta moda y en este estilo de hacer radio tan sudamericano, Trini Arias presentó en esos años cincuenta el programa *Así canta América*. En él, Trini Arias presentó a artistas internacionales como Alberto Castillo o Elder Barber (Pedrero, 2000). Este último nombre tiene gran importancia ya que la artista argentina, también afincada en España, pese a especializarse en canción melódica, probó suerte con el *rock & roll* con su canción *Rock con Stacatto*, que la convirtió así en una de las pioneras del *rock & roll* hispano-argentino en 1958 (Discos Odeon).

### ***Miguel de los Santos***

Nacido en Valdemoro, Madrid en 1936, comenzó su andadura como locutor radiofónico a la edad de 18 años en Radio SEU.

Tras hacer unas oposiciones en Radio SEU para especializarse en radio, pasó a Radio Intercontinental donde comenzó en 1957 su recordadísimo programa *Escala de la fama*.

En *Escala de fama* había dos versiones del programa. Primero un espacio diario de media hora con las últimas novedades discográficas. En segundo lugar, había un show “cara al público”, como se llamaba entonces, donde asistía público como en los actuales platós de televisión, y donde Miguel de los Santos presentaba entrevistas y actuaciones en directo. Ahí debutaron en la radio por primera vez Raphael, Los Pekenikes, el Dúo Dinámico, Los Relámpagos<sup>61</sup>...

Fue locutor de otros programas musicales tan peculiares como *El verano, la música y Terry*, un programa patrocinado por la marca de brandy español Terry, que

---

<sup>61</sup> Ver entrevista a Miguel de los Santos en los anexos.

quería dirigirse a aquellos jóvenes que hacían guateques, para que oyeran música y bebieran una combinación de ese brandy con refresco de cola.

Su andadura musical continuó ya en los años sesenta en la Cadena SER con el programa *Carrera de Éxitos*, y músicos de la década de los sesenta como Pepe Saborit de Los Pokes<sup>62</sup>, o Joaquín Torres de Los Pasos<sup>63</sup>, recuerdan haber empezado sus andaduras musicales en sus programas.

Más tarde fue una auténtica estrella televisiva con diferentes programas relacionados con el mundo de la música, pero conviene recordar a Miguel de los Santos como uno de los pioneros de la radio musical moderna de nuestro país.

Finalizada esta introducción de los pioneros de la radio musical “moderna” a finales de los años cincuenta, veremos a continuación los nombres que nos ocupan. Los locutores que hicieron radio musical en plena explosión del pop y el *rock & roll* en nuestro país.

---

<sup>62</sup> Ver entrevista a Pepe Saborit en los anexos.

<sup>63</sup> Ver entrevista a Joaquín Torres en los anexos.

## 10.1.2. Los grandes nombres de la radio musical española

### *Raúl Matas*

Sin duda uno de los dos pesos pesados de la radio musical española de comienzos de los sesenta. Gran rival de Ángel Álvarez (al que más tarde mencionaremos), pero a la vez muy compatible con él ya que no ponían exactamente el mismo tipo de música, con lo que escuchando a ambos se podía conocer un espectro muy completo de lo que era la música “moderna” y americana de la época.

Nació en Chile en 1921 de padre español (Francisco Javier Matas) y madre chilena pero también hija de andaluces (Gertrudis Esteban). En 1935 con tan solo catorce años de edad debutó en Radio Baquedano de Valdivia (Chile), y su pasión por la radio hizo que dejara sus estudios de Derecho en la Universidad de Chile, en Santiago, para comenzar a estudiar Periodismo por correspondencia, obteniendo el título por el Instituto Pinochet Le Brun.

Radio Cooperativa Vitalicia de Santiago de Chile fue la que le dio su primera oportunidad como profesional en 1940, y a partir de ahí una legendaria carrera de éxito de sesenta y cuatro años de duración en radio y televisión, que le llevó a ser conocido como “El Maestro” y a ser considerado uno de los principales referentes en la historia de la comunicación en Chile.

En 1946 llegó su verdadero éxito al comenzar su mítico programa *Discomanía* en Radio Minería (Chile), un programa que se mantuvo en antena hasta 1971. Curiosa analogía de fechas con *The Ed Sullivan Show*, en Estados Unidos, en el que su presentador mantuvo su programa televisivo de música moderna (*jazz, blues, rock & roll, beat, soul...*) de 1948 a 1971.

El programa grabado desde Chile se emitía en muchas emisoras de Iberoamérica: en España desde la SER, pero también en Uruguay, Perú y Argentina.

*Discomanía* fue uno de los primeros programas musicales tal y como los conocemos hoy en día, es decir, las canciones más exitosas del momento presentadas por un locutor que hablaba sobre los discos y sus artistas. No obstante, Raúl Matas no

desarrollaba tanto la información de los músicos que presentaba (como podía hacerlo Ángel Álvarez), sino que más bien se limitaba a presentar las canciones de forma más directa. Ángel Casas (Periodista español, Premio Ondas 1972) dijo refiriéndose a Raúl Matas: “*Un hombre de radio habilidoso, más que un aficionado a la buena música*” (Esteban, 2000).

En 1955 Raúl Matas se trasladó a México y comenzó a transmitir su programa desde allí. Muy poco después, y seguramente guiado por su pasión por la música *rock* americana, se afincó en Nueva York en ese mismo año 1955, donde estaría transmitiendo durante tres años *Discomanía*.

Finalmente, en 1958 se estableció en España como su destino para hacer radio, comenzando su sensacional carrera en Radio Madrid, de la Cadena SER, emitiendo también los éxitos de los artistas españoles más punteros del momento.

Los jóvenes españoles fueron rápidamente atrapados por la voz de Raúl Matas y su estilo de hacer radio, con más naturalidad y sin la pomposidad en el lenguaje radiofónico que imperaba en la España de la época.

En *Discomanía* tenían cabida muchos artistas diversos de música moderna sin discriminación, aunque sus estilos musicales fueran muy diferentes. Desde cantantes melódicos como Luis Aguilé o Edith Piaf, hasta grandes veteranos como Frank Sinatra o José Guardiola, o los más jóvenes españoles como Tito Mora, Mike (Miguel) Ríos o el Dúo Dinámico. Este “mal endémico” de mezcla de estilos de música moderna no era solo propio del *Discomanía* de Raúl Matas, sino que también afectaba a otros programas de la época como *Ritmolandia* o *Europa Musical* (al que más adelante nos referiremos).

Los comienzos de los años sesenta fueron una época de eclosión de géneros y estilos musicales que, a día de hoy, tanto para críticos como para fans, tienen muy definidas sus fronteras, pero que en esa época no se veían tan diferenciadas como ahora. Bajo ese gran abanico de “música moderna” cabían el *rock & roll*, el *jive*, el *swing*, las baladas, el pop... todo en un mismo paraguas que abarcaba una música que los jóvenes no se detenían a analizar sino a disfrutar. No obstante, y como veremos más adelante, durante los primeros años de la década de los sesenta, *Discomanía* de Raúl Matas se fue claramente definiendo hacia el *rock & roll*, y en especial hacia el pop.

La calidad del programa y su éxito llevó a Raúl Matas a ser galardonado con el premio Ondas al mejor Locutor en 1965, una rúbrica más a lo que supuso este locutor en la radiodifusión musical española.

Para terminar, hay que destacar que además de en la radio y con su *Discomanía*, Raúl Matas trabajó en Televisión Española en programas estrechamente ligados a la música como *Cancionero* (1962-1964), *Media hora con* (1966), *Al compás de las estrellas* (1971) y *Buenas tardes* (1971-1973). Incluso llegó a hacer también alguna colaboración con el mundo del cine, participando en películas como *Las Ibéricas F.C.* (1971) de Pedro Masó.

A mediados de los años setenta, regresó a su país para seguir trabajando en los medios, dejando atrás un legado radiofónico-musical en España difícil de olvidar para los jóvenes radioyentes de música moderna de la época.

### ***Ángel Álvarez***

Sin duda, el único capaz de disputarle el liderato a Raúl Matas como el locutor radiofónico musical más influyente de la década de los sesenta en España.

Nacido en Oviedo, en 1919, en el seno de una familia humilde (su padre era un obrero tapicero y su madre una ama de casa que no sabía leer ni escribir), fueron sus propios padres los que le inculcaron desde bien pequeño el amor por la música (en aquellos tiempos, zarzuela y música regional asturiana). Durante su adolescencia, los hermanos mayores de sus amigos le hablaban de otro tipo de música proveniente de Estados Unidos, en España completamente desconocida.

Integrante del bando nacional durante la Guerra Civil, Ángel Álvarez recibió una sólida formación aeronáutica en la Escuela de Vuelo Sin Visibilidad de Salamanca, donde permaneció como instructor de los llamados radios de vuelo.

Su trabajo en Iberia Líneas Aéreas de España como radio de vuelo comienza en 1947, y poco a poco fue ascendiendo hasta llegar a jefe de los radios de vuelo de Iberia. Pionero de las travesías, cruzando el Atlántico entre España y Puerto Rico, La Habana, y México, fue creándose un fuerte vínculo con el continente americano.

Gracias a la llegada de los aviones Super Constellation cumplió su sueño de viajar a Estados Unidos, en concreto a California por primera vez en 1947, donde se empapó de toda la cultura y música americana. A finales de los años cincuenta y con sus continuos viajes, esta vez a Nueva York, empezó a fraguarse en su mente la idea de hacer su propio programa de radio musical. Sin duda la influencia de Broadway en su mejor momento, y del ambiente musical y cultural neoyorquino en toda su grandiosidad hizo que quisiera llevar a cabo a toda costa esta idea.

Él era un gran seguidor y amante de los programas de *jazz* de los mencionados Pepe Palau y Raúl Matas, pero sabía que ninguno de ellos ponía ese tipo de música de raíces: el folk y el *country* que había descubierto en Estados Unidos, y pensaba que los españoles no tenían ni idea de que esa música siquiera existía, ya que estaban demasiado influenciados por los sonidos tradicionales y la zarzuela.

Su amistad con el director de la emisora La Voz de Madrid, Teodoro Delgado, le sirvió para hacerle su primera proposición radiofónica: un pequeño espacio musical veraniego llamado *Confort Index*. Finalmente presentó la propuesta en firme de crear un programa de radio presentado y dirigido por él mismo llamado *Caravana*. La propuesta fue bien vista por Teodoro, siempre y cuando fuera capaz de encontrar un patrocinador (tan solo conseguir y traer a España discos nunca editados aquí o muy difíciles de conseguir ya sumaba una considerable cantidad de dinero).

Ángel Álvarez se puso en contacto personalmente con Ramón Areces, a la sazón director de El Corte Inglés, que se interesó rápidamente en la idea expresándole que esa música era “el futuro”. Aunque más probablemente su interés se debiera a que, por aquel entonces, El Corte Inglés no vendiera ni uno solo de estos discos en sus almacenes, y veía en el programa de Álvarez una oportunidad para dar a conocer, y por tanto vender, esos discos relegados a unos pocos metros cuadrados de la sección musical.

Este fue el comienzo de *Caravana Musical*, en abril de 1960 en La Voz de Madrid. Su programa más recordado e influyente que se mantuvo en antena durante 21 años. Su influencia fue tal que la emisora (situada en el Barrio de Salamanca en Madrid), se llenaba de fans adolescentes que le jaleaban para que nunca dejara de hacer su *Caravana Musical*.

La rivalidad antes comentada con Raúl Matas era literal ya que el programa se emitía a las tres de la tarde, justo la hora a la que comenzaba el programa *Discomanía* en Radio Madrid de la Cadena SER.

En esta primera época de *Caravana Musical*, Ángel Álvarez se centró mayoritariamente en la música americana de raíces (*country*, *folk*...), y también *soul* (Otis Redding), *folk-rock* (Bob Dylan) y “clásicos” (Gene Pitney). El propio Elvis Presley sonó en uno de sus primeros *hit-parades* del programa. Unos sonidos que, de no ser por él, los jóvenes españoles jamás habrían conocido en su momento.

Comenzó sus emisiones como un programa de lunes a viernes para, tan solo un año después en 1961, hacer unos especiales los domingos por la tarde, en directo y en un auditorio que La Voz de Madrid tenía en la calle Hilarión Eslava de Madrid, el cual podía albergar a unas mil quinientas personas.

En estos especiales dominicales Ángel Álvarez presentó a grupos españoles que empezaron a irrumpir con fuerza en esos primeros años sesenta como Almas Humildes, o Los Relámpagos.

No obstante, el público mayoritario español prefería a artistas nacionales como Raphael o Salomé, o eso era lo que reflejaban las encuestas en las revistas de la época:

“En una votación realizada en 1963 por los lectores de “El Correo de la Radio”, para quienes Raphael fue el mejor artista nacional y Salomé la mejor interprete española (...). En consonancia con dichas preferencias el programa de radio favorito en aquella encuesta resultó ser “La vuelta al mundo en 80 discos de José Antequera” por delante de “Discomanía”, “Fantasía”, “Europa Musical”, “El Show de las dos”, “Cabalgata fin de semana” y “Caravana del disco””. (Pedrero, 2000, p. 32)

Pese a ello, Ángel Álvarez no cejó en su empeño de culturizar a la población española con los sonidos y la cultura americana que tanto le fascinaban (las luces de Broadway, las calles de Nueva York, California, la Ruta 66...).

Debido a esto, los fans más acérrimos del programa llegaron a abuchear a Karina en uno de los especiales dominicales en directo, ya que representaba ese tipo de música nacional que rara vez se oía en este programa centrado en sonidos americanos.

Pero no solo presentó su famosísima *Caravana Musical*, ni mucho menos. Otras emisoras como Radio Peninsular y Radio Nacional le abrieron sus puertas para que difundiera toda la música que se traía del otro lado del Atlántico en sus múltiples vuelos.



En radio peninsular tuvo la oportunidad de presentar *Festival del Mundo* (programa semanal de tipo noticiario musical y con canciones de diferentes países) y su también conocidísimo *Vuelo 605*. Este último lo compaginaba con *Caravana Musical*, que fue el otro gran éxito de su carrera radiofónica.

Comenzó sus emisiones en 1963, y fue otra vía de escape para que Ángel Álvarez pudiera enseñar a los oyentes españoles la música que verdaderamente le gustaba poner en la radio (*country*, *folk*, *jazz*, *blues*...).

Junto con *Caravana*, *Vuelo 605* fue pionero en la difusión de la música anglosajona en España en su intento por combatir los sonidos melódicos que llegaban de Italia y Francia, y que eran los que acaparaban la mayor parte del mercado musical.

En esta lucha frente al sonido continental, Ángel Álvarez pinchó los discos de cantantes de *country* y *folk* americanos de la talla de Johnny Horton, Jim Reeves, los Everly Brothers y The Brothers Four. Bandas que muchas veces, para llegar al público español, eran versionados por cantantes nacionales como el propio José Guardiola (versionando *Green Fields* de The Brothers Four y convirtiéndolo en el éxito *Verde campiña*), pero que Ángel Álvarez se empeñaba en traer y poner en la versión original.

Sin duda *Vuelo 605* fue revolucionario en estos comienzos y mediados de los años sesenta, siendo uno de los primeros programas en los que se pudieron escuchar canciones de The Beatles en la radio española, e introdujo el denominado “sonido Nashville” y la música de Pete Seeger y Bob Dylan, entre otros.

Su emisión, al igual que *Caravana*, era a las tres de la tarde para que los estudiantes que comían a esa hora acompañados de la radio no dudaran en sintonizarlo. Con su estilo característico, Ángel Álvarez recreaba en el programa los sonidos de un avión en el que la azafata iba dando avisos a los pasajeros/ oyentes, efecto que estuvo utilizando hasta los últimos años del programa.

El programa fue de tal calado que no solo sobrevivió a la década de los sesenta, sino que continuó durante la década de los setenta y ochenta en Radio Madrid FM (Cadena SER, donde ganó el “Óscar” de la publicidad al mejor programa musical), y entre 1989 y 1993 en Radio Minuto. Finalmente, terminó su andadura entre 1993 y 2004 en M-80 radio, donde finalizó sus emisiones en junio de ese año 2004, apenas dos meses antes de su fallecimiento (Gallo, 2004).

Debido a su éxito, Radio Nacional le propuso dirigir allí sus propios programas y así fue como, a mediados de los años sesenta, fue su música pop la primera en emitirse en Frecuencia Modulada en Radio Nacional. Su éxito en esta emisora fue rubricado con su programa *Torre de Manhattan*, que empezó a emitirse en 1964 y que en 1965 pasó a llamarse *Alta Fidelidad* (por el que recibió el Premio Nacional de Radio en 1972).

*Alta Fidelidad* sí que era más un popurrí de estilos en el que cabían el jazz, la música juvenil, temas más antiguos, música española y música clásica. Para poder abarcar todos los programas y poder continuar con su oficio de piloto, Ángel Álvarez grababa las presentaciones de las canciones todas seguidas, y eran los técnicos de Radio Nacional los encargados de montar los programas.

Otros programas de Ángel Álvarez en Radio Nacional fueron *Imagen de un famoso* y *Los clásicos de la música ligera* (que fueron el germen de *Discoteca 70*).

*Imagen de un famoso* era un programa matinal monográfico sobre algún artista en concreto mientras que *Los clásicos de la música ligera* se emitía por las tardes y se centraba en los nombres más sonados de la historia del *rock* y del *rhythm & blues* (como Elvis o Ray Charles).

Con una personalidad moderna y adelantada a su época, y unas destacadísimas cualidades didácticas (que ya le venía de lejos, cuando era instructor de los radios de vuelo), Ángel Álvarez se convirtió en el principal baluarte de la música *rock* americana en nuestro país, y aunque muchos de los jóvenes de la época prefirieran los sonidos nacionales que las discográficas patrias les intentaban vender, las bandas musicales y los que posteriormente se convirtieron en analistas y especialistas de la música *rock*, tuvieron en él a un auténtico maestro.

### ***Tomás Martín Blanco***

Otra estrella de la radio musical española de comienzos de los años sesenta. Nacido en 1932, algunos lo consideran como el locutor perfecto: gran voz, buena presencia y un hombre ciertamente culto (era licenciado en Derecho).

Con apenas treinta años, en 1962 ya había ganado el Premio Ondas al mejor locutor por su trabajo en Radio Madrid de la Cadena SER. Siempre elegante en el vestir, espigado y totalmente involucrado en la moda de los años sesenta, comenzó a presentar en 1963, uno de los grandes hitos radiofónico-musicales del momento: *El Gran Musical*.

Desde su experiencia en anteriores programas musicales como *Olimpiada musical* y *Trotarritmos*, Martín Blanco consiguió crear una fórmula de programa, con público en directo, que cautivó a muchísimos jóvenes de la época a los que les encantaba escuchar las novedades musicales y también participar con sus opiniones para que su voz fuera escuchada al menos en el ámbito musical, ya que en otros les era imposible alzarla.

Además de su consagrado presentador, el otro pilar básico del programa desde la producción, reconocido por el propio Martín Blanco, fue Rafael Revert, que años más tarde se convertiría en primer director y por tanto padre de *Los 40 Principales*, cuando Andrés Moret, a la sazón director de Radio Madrid de la Cadena SER, le propuso que creara un programa para yeyés que comenzó sus emisiones primero en FM y más tarde también en onda media.

Tomás Martín Blanco y Rafael Revert se conocieron de la manera más inverosímil pues, según la versión de Martín Blanco, Revert era un “espía” de Ángel Álvarez y su *Caravana Musical* para saber los entresijos de *El Gran Musical*. De esta forma, Revert se introdujo como participante en un concurso de preguntas sobre música dentro del propio programa, en donde consiguió desesperar a su presentador Martín Blanco ya que se sabía todas las respuestas y, semana tras semana, lo tenía en el estudio sin que hubiera forma de echarlo. Finalmente, Martín Blanco le hizo una pregunta acerca del número de películas que había rodado Elvis Presley y Revert falló. Consiguió que saliera del concurso, pero no de la radio, pues Revert (que nunca ha confirmado esta teoría de Martín Blanco sobre el supuesto boicot que quería hacer *Caravana Musical* a *El Gran Musical*) se quedó ayudándole en la producción y selección de discos, forjándose así una gran relación.

La idea de crear *El Gran Musical* tuvo su origen en un programa francés del que Martín Blanco era gran conocedor, llamado *Salut les copains*. De hecho, el propio Revert asegura que en sus orígenes se ponía únicamente música francesa, muy al contrario que en *Caravana Musical* de Ángel Álvarez. *Salut les copains* era básicamente un programa musical al uso en el que el presentador iba poniendo un disco tras otro intercalando sus

acertados comentarios. Esto, unido al estilo chileno de Bobby Deglané y Raúl Matas, que tanto le gustaba a Martín Blanco (una forma de hacer radio americana a grandes voces y con estilo directo), hicieron que quisiera juntar todo esto para dar forma a *El Gran Musical*.

El programa era de cara al público, en el estudio 5 de Radio Madrid que tenía capacidad para unas cien personas. En ese mismo estudio los programas que se realizaban eran siempre en directo, con entrevistas a diferentes artistas y personalidades, con las largas emisiones de, por ejemplo, *Cabalgata fin de semana* de Bobby Deglané o *Ustedes son formidables* de Alberto Oliveras. De esta forma, se convirtió en cierto sentido en el relevo de las (por aquel entonces ya extintas) mañanas de *rock* del Circo Price.

En este aspecto la colaboración de Rafael Revert se hizo indispensable, ya que era él mismo el que se encargaba de salir por los clubes y pubs de Madrid buscando nuevos grupos musicales que llevar al programa, así como de reclutar al público que paseaba por las calles del centro de Madrid diciéndoles que podían asistir como público de manera gratuita a un auténtico espectáculo radiofónico.

*El Gran Musical* fue otro de los programas elegidos por la juventud de la época como representación de su gusto musical hacia el pop. Se difundían discos de los artistas roqueros nacionales como Miguel (por entonces Mike) Ríos, Mickey, Kurt Savoy, Lone Star, Los Mustang, Los Pekenikes, Los Sírex... y también de los internacionales que los jóvenes demandaban: Bob Dylan, Peter Seeger...). Por primera vez actuaron los conjuntos musicales pop como Los Brincos, Los Relámpagos, Los Bravos... Como ya hemos mencionado, una de las interpretaciones establecidas sobre el origen del nombre de la banda de Los Bravos dice que fue el propio Tomás Martín Blanco, en el *El Gran Musical* el que pidió al público que buscara un nombre para esa nueva banda que acababa de actuar. Gustaron tanto que, al terminar su actuación, el público del programa, entusiasmado, gritaba "¡Bravo!" y por ello decidieron llamarse "Los Bravos". Otra de las versiones es que al final de la emisión del programa del 13 de marzo de 1965 desde el teatro Zarzuela, una de las fans ganó el concurso porque se le "ocurrió" el nombre de "Bravos". No obstante, como hemos comentado anteriormente, la elección del nombre ya había sido establecida de antemano en una estrategia comercial del productor Alain Milhaud, que utilizó para ello como altavoz *El Gran Musical*.

El éxito del programa fue tal que con el tiempo el estudio 5 de Radio Madrid no podía albergar a toda la juventud que quería participar en el programa. No obstante, ya en la segunda mitad de los años sesenta, se le negó la opción de poder retransmitir en FM (como hacían por ejemplo Los 40 Principales), debido a que sus patrocinadores, como Licor 43, no veían rentable el gasto de emisión en frecuencia modulada en comparación con los beneficios que pensaban que iba a obtener.

Con el paso de los años y en un afán por revitalizar *El Gran Musical*, Martín Blanco y Revert trajeron a presentadores que con el tiempo se hicieron de sobra conocidos: José María Íñigo, Mariano de la Banda, Miguel de los Santos, Pepe Cañaveras, Pepe Domingo Castaño o Constantino Romero. Con la llegada de estos nuevos y dinámicos presentadores el programa trasladó sus emisiones a las salas Cassette y Consulado. La Discoteca Cassette, situada en la calle Hilarión Eslava, 34 de Madrid, había sido elegida años antes por La Voz de Madrid para la realización de programas en directo con público asistente. De las salas disponibles de Madrid, esta era una de las de mayor capacidad y rápidamente se convirtió en altavoz imprescindible para que los músicos se dieran a conocer, y las mañanas de los domingos, a las doce y media, eran la cita obligada para las bandas, cantautores, solistas y fans.

El programa de Martín Blanco fue revolucionario en dos aspectos muy concretos: el trato con los oyentes y el fenómeno fan, y la relación con las industrias discográficas.

El cuanto a los jóvenes oyentes asistentes al programa, para ellos fue una vía de escape para poder expresar sus opiniones en una sociedad en la que nadie les preguntaba. Muchas veces lo hacían con calma y tranquilidad, pero otras no dudaban en hacerlo de forma ruidosa. La música, y el hecho de poder escuchar en primicia las canciones de sus artistas nacionales y extranjeros favoritos, despertaban en ellos unos sentimientos que nunca tuvieron otras generaciones anteriores de jóvenes. Tanto los fans, como los creadores del programa eran conscientes de que estaban creando juntos algo nuevo, algo que marcaría una época.

El simple hecho de tutear a los oyentes, algo que a día de hoy nos parece completamente normal en las radio fórmulas musicales, se inició en este programa y fue rápidamente adoptado por otros, ya que de este modo se establecía un vínculo más personal y moderno con los oyentes.

Por el lado de las discográficas, *El Gran Musical* fue el punto de partida de la estrecha relación que tuvieron a partir de ese momento los sellos con los programas radiofónicos musicales. Artistas que posteriormente fueron consagrados como Joan Manuel Serrat, María Ostiz, Luis Eduardo Aute o Víctor Manuel, consiguieron sus contratos con las discográficas después de haberse dado a conocer en el programa.

En palabras del propio Tomás Martín Blanco:

Teníamos la sensación de que abríamos un nuevo tiempo en el mundo de la música, y así fue. Muchos de los colaboradores del programa pasaron a ser disc jockeys profesionales o ejecutivos de las casas discográficas que empezaban a desarrollarse. De aquel programa surgieron otros muchos, como Los Superventas, que fue la primera lista de éxitos utilizando un nombre que ha pasado al idioma. (Esteban, 2000, p. 34)

Tomás Martín Blanco, tras una vida ligada a la radio (en especial a la SER, aunque acabase sus días radiofónicos en Onda Cero) falleció en Madrid en 2009, pasando a la historia como uno de los revolucionarios pioneros de la radio musical pop española.

### ***Rafael Revert***

Es conveniente citar a Rafael Revert como un gran protagonista de la radio musical de la España de los sesenta; no como locutor, sino como productor y creador de *Los 40 Principales*, un hito de la radio musical de nuestro país que comenzó como un programa de Radio Madrid (Cadena SER) para convertirse con el paso de los años en una emisora propia de radio fórmula musical.

Se crió escuchando la radio en una época en la que solo se podían oír coplas, zarzuelas, baladas y tonadillas. Todo esto cambió a mediados de los años cincuenta cuando descubrió el programa *Boîte* de Ernesto Lacalle. Ritmos más modernos empezaron a llegar a sus oídos: *jazz*, *swing*... Su hermano y él aprovechaban los sábados por la noche, en los que sus padres iban al cine, para escuchar estos nuevos sonidos por la radio.

Estudiante de Peritaje Mercantil, fue alertado por un compañero suyo, Wenceslao Pérez Gómez (que años más tarde presentaría *Musical 66*), de la existencia de un programa nuevo: *Caravana Musical* de Ángel Álvarez. Y allí fueron los dos compañeros dispuestos a echar una mano. Ángel Álvarez traía de Nueva York todas las semanas discos que jamás habrían llegado a nuestro país, y al igual que el resto de los oyentes disfrutaban de esos nuevos sonidos musicales en La Voz de Madrid.

Esta colaboración en *Caravana Musical* fue clave para la formación musical de Rafael Revert que aprendió a distinguir qué sonidos podían tener éxito, y cuáles no, cuáles podrían gustar a los jóvenes y cuáles serían rápidamente rechazados. A partir de ahí empezó a escribir guiones, listas de canciones, etc., siempre tutelado por Ángel Álvarez.

Con la intención de ganar un tocadiscos, se introdujo en el concurso de *El Gran Musical* de Tomás Martín Blanco, en el que él y otra joven llamada Isabrina Jiménez permanecieron varias semanas, hasta que finalmente fue derrotado. Perdió el tocadiscos pero ganó un puesto como colaborador de Martín Blanco (quien al principio, como hemos comentado, lo consideró un “infiltrado” de Ángel Álvarez para espiarle), que le prometió que si trabajaba con él le regalaría algún disco como pago.

Abandonó *Caravana Musical* para entrar en *El Gran Musical* y en la Cadena SER, una decisión que le catapultó a otros programas como *Los Superventas* u *Olimpiada Musical*.

También en Radio Madrid de la Cadena SER dirigió *Los ídolos presentan*, en el que cada martes alrededor de las once de la noche comentaba sus discos favoritos de las estrellas emergentes del *rock* y el pop español: Massiel, Mike Ríos, Micky, Alfonso Sáinz...

Su momento llegó en julio de 1966, cuando Andrés Moret, Director de Radio Madrid y responsable de las nuevas emisiones en FM de la Cadena SER, le propuso la creación de un programa de música yeyé en la nueva frecuencia modulada que por aquel entonces apenas tenía oyentes. Sin ir más lejos, casi nadie tenía receptores de FM, pero por ley se obligó a todas las emisoras de onda media a realizar emisiones en frecuencia modulada. Por supuesto aceptó y al poco tiempo estaba escribiendo el primer guion para ese nuevo programa de música pop, con sumo cuidado para eludir la censura, y que fuera autorizado.

Como Revert era corresponsal de *Billboard* en España en aquel momento, se le ocurrió traducir el nombre de la lista de éxitos *American Top 40* como *Los 40 Principales*.

Envió el guion a la censura, la censura lo aprobó y así comenzaron las emisiones de *Los 40 Principales* con un número uno de Mamas & The Papas, su éxito *Monday, Monday*.

El programa consistía en dos horas ininterrumpidas de música que empezó presentando un veterano locutor de la casa, que apenas podía pronunciar los nombres de bandas extranjeras como los Beatles o los Rolling Stones, hasta que al cabo de unos meses Rafael Revert consiguió que se pusiera al frente del programa una chica joven de tan solo dieciocho años, Olimpia Torres, a la que Revert le hacía las indicaciones necesarias para convertirla, según el propio Revert, en la primera *disc-jockey* española (Historia de la radio, 2016).

En definitiva, Olimpia Torres creó el estilo de Los 40 Principales, y poco a poco pasó la emisión de dos horas a ocho horas, para finalmente convertirse en las 24 horas de música ininterrumpida que es ahora esta emisora.

La clave del éxito de *Los 40 Principales* fue la preocupación de Rafael Revert y sus compañeros por emitir la música que quería escuchar la gente. Para poder llevar a cabo esto se reunían todos los martes los *disc-jockeys* de todas las provincias con las compañías discográficas, les explicaban lo que iban a lanzar, si había campañas de publicidad... y ellos, en conjunto, decidían finalmente si radiar esa música o no. Esto conllevaba que cuando un locutor ponía la canción lo hacía con la emoción de haber sido él mismo el que había elegido ese tema en concreto. Una emoción que se transmitía fácilmente a los oyentes de la época.

Una anécdota que siempre cuenta Rafael Revert es que, cuando Adriano Celentano (del cual era un grandísimo fan) fue a grabar a Madrid en los años sesenta (un Celentano que salía muy poco de su país debido a su miedo a los aviones), Revert fue invitado al estudio a ver la grabación de la canción que para él fue un gran acontecimiento, e incluso ayudó a traducir algunas palabras al propio Celentano para que sonaran mejor en la canción. Tras varias repeticiones de la grabación, cuando quedó perfecta, Rafael Revert salió entusiasmado del estudio y llegó a la reunión semanal de *disc-jockeys*, empeñado de manera unilateral en que esa canción sonara en *Los 40 Principales*. Tan solo cincuenta copias se vendieron de esa canción de Adriano Celentano, lo que le ayudó



a entender que en la radio musical no hay que tener favoritismos ni intentar imponer los gustos personales, sino que la prioridad es ofrecer al público lo que quiere escuchar (Historia de la radio, 2016).

La distribución horaria de las canciones se hacía en función de la posición que ocupaban en la lista, y siempre a las cuatro de la tarde se radiaban las que eran susceptibles de alcanzar el *top* de éxitos. Una vez puestas las canciones, los oyentes llamaban por teléfono para seleccionar las que habían escuchado y alterar así el orden de la lista que volvería a sonar. Este proceso de conexión con el oyente tenía su culminación en la compra del disco, puesto que cuantos más oyentes habían adquirido ya el disco, menos pedían esas canciones, y más demandaban las nuevas que aún no habían obtenido.

Así comenzó la leyenda de *Los 40 Principales*, creada por Rafael Revert, una de las piezas clave de la radio musical española de los años sesenta, que al contrario que alguno de sus predecesores, que optaban por poner los discos que a ellos más les gustaban de manera personal, tuvo una visión más comercial desde el momento en que entendió que había que radiar las canciones que demandaban los oyentes.

### ***Luis Arribas Castro***

Nacido en Barcelona en 1934, fue locutor radiofónico durante cuarenta años (comenzó cuando tenía tan solo diecisiete años) y otro de los destacados pioneros de la radio musical en la España de los sesenta.

En esos años fue muy conocido su programa de Arribas Castro *Europa Musical*, un compendio en el que se daban cita tanto boleros y tonadillas de Lucho Gatica y Concha Piquer, hasta conjuntos musicales más modernos como Luis Aguilé, Françoise Hardy, Salvatore Adamo, Tom Jones, Elvis Presley o Frank Sinatra. En definitiva, todo lo que estuviera de moda en esos años.

También se centró mucho en promocionar a grupos españoles como Los Sírex o Los Brincos y presentó a iconos nacionales e internacionales como The Beatles y el Dúo Dinámico en sus primeras apariciones en Barcelona.

En esos años sesenta y hasta los años setenta, fue el organizador en Barcelona de algunos de los más grandes festivales de *rock* nacional de la época, con bandas de la altura de los Mustang o los Sírex, tremendamente populares por aquel entonces.

Su éxito más notorio como locutor radiofónico lo alcanzó con el programa *La ciudad es un millón de cosas*. Puesto que el mismo Arribas Castro no paraba de repetir esa frase durante el programa, quedó en el imaginario colectivo como un lema que (en palabras de Manuel Vázquez Montalbán) se repetía en Barcelona y había dado lugar a una “memoria auditiva”.

La clave del éxito de Arribas Castro fue su gran capacidad de conectar con el oyente con un trato muy humano y personal, y su curiosa manera de lanzar los mensajes publicitarios. Tenía muy buena relación con los músicos de Barcelona, y con Los Salvajes colaboró muy estrechamente escribiendo la letra de algunas de sus canciones, destacando el poema del tema Rosa de Papel donde intervenía en la introducción recitada (Luis Arribas Castro, s.f.).

En el año 2005, unos meses antes de fallecer en Hospitalet de Llobregat, cerró su larguísima trayectoria en la radio con un programa musical en Radio Litoral, *Mirant enrere*, dando fin a uno de los protagonistas más recordados de la radio musical de los sesenta en España y, más concretamente, en Barcelona.

### ***Joaquín Soler Serrano***

Nacido en Murcia, en 1919, Joaquín Soler Serrano tuvo vocación periodística desde muy joven y con veinte años, en 1939, empezó su actividad profesional en Radio Nacional de España en Barcelona, donde comenzó como locutor de radio y, más tarde, como redactor jefe.

Más tarde proseguiría su carrera en Radio España de Barcelona donde realizó varios programas históricos en la radio de nuestro país como: *La samba, ¡caramba!*, *Feria de canciones*, *Peseta por palabra*, *¡Qué rico mambo!*, *Busque, corra y llegue usted primero*, *Desayune usted con nosotros...*

En 1956 se fue a trabajar a la televisión venezolana durante dos años, y a su vuelta comenzó a trabajar ya en la Cadena SER, en Radio Barcelona, donde dirigió diversos programas como: *Esto es radio*, *Avecrem llama a su puerta*, o *El gran show de las dos*.

Su etapa en *El gran show de las dos*, es por la que debemos hacerle una especial mención, ya que en este programa (que no era única y estrictamente musical), acercó al gran público a numerosos cantantes y bandas, que posteriormente se convirtieron en iconos de la música pop y *rock* española, como el Dúo Dinámico, Los Sírex, Kurt Savoy... Especial mención merece el Dúo Dinámico al que Soler Serrano se preocupó en llevar al éxito en detrimento de José Guardiola, que era un cantante de música “moderna” orientado a un público mucho más adulto que el del Dúo Dinámico.

Joaquín Soler Serrano falleció en 2010 como uno de los más importantes locutores clásicos españoles, no como un gran especialista en música, pero sí como director de *El Gran Show de las dos*, un espacio radiofónico de excelente contenido musical que ha permanecido en la memoria de los oyentes de la época.

### ***José María Pallardó***

Probablemente el más grande referente de la radio musical barcelonesa de los años sesenta en especial con sus programas *La hora de los conjuntos*, *Al mil por mil* y *El Clan de la una*. Todos ellos desde Radio Juventud, emisora que dedicaba gran parte de su programación a los programas musicales y desde la cual, Pallardó supo ganarse a la audiencia catalano-balear.

Empezó estudiando en la escuela de radiofonismo para muy pronto empezar a trabajar en espacios radiofónicos como *Show Matinal*, y a dirigir concursos como *La escalera de la suerte* (concurso itinerante que recorría las calles de Barcelona). Junto a Rafael Turia hicieron un novedoso programa de humor titulado *Revoluciones*, hasta que finalmente llegó su gran éxito: *La hora de los conjuntos*.

Se realizaba desde el San Carlos Club (más tarde se trasladaría al Romano di Capri), situado en la calle Mayor del barrio de Gracia en Barcelona. Este club, era lo más parecido que podíamos encontrar en nuestro país a los *pubs* británicos donde, tras bajar unas oscuras escaleras te encontrabas con toda la juventud *mod* de la época con sus

mejores galas para disfrutar de la música en directo. Llegó a ser tan popular entre los jóvenes de la ciudad condal que el grupo barcelonés Los Sírex le dedicó una canción en 1964 de título homónimo: San Carlos Club.

A mediados de los años sesenta el ocio de los jóvenes se fue trasladando de los *guateques*, celebrados en las casas de sus propios padres, a las grandes discotecas en las que podían socializar con muchos más chicos y chicas. Pallardó vio claramente esta transformación en la forma de divertirse de la juventud y quiso emitir su programa desde un club/discoteca, un programa musical que diera a conocer a las jóvenes promesas que surgían de todas partes en Barcelona, en una eclosión de entusiasmo musical. Este era, pues, el principal objetivo de *La hora de los conjuntos*.

En cuanto a su estilo radiofónico, existen ciertas discrepancias. Algunos autores, como Jordi Puigdomènech, afirman que: “Ya desde sus inicios en el mundo de la radio una de las señas de identidad de los programas de Pallardó ha sido la de saber combinar la buena música con la ironía y un refinado sentido del humor” (Puigdomènech, 2014).

Otros oyentes lo recuerdan con cariño pese a su “estilo desgarrado, sus agudos dardos verbales, su secretismo y su flojera intermitente” (Violán, 2008).

En 1967, el que fuera director de Radio Juventud, José Luis Surroca, propuso a Pallardó presentar y dirigir un programa llamada *El clan de la una*. Quería que fuera un programa musical moderno, acorde a los nuevos gustos de los jóvenes. Tan solo le impuso el título, la franja horaria y los anunciantes, pero le dejó completa libertad para elegir tanto las canciones que iban a sonar como los contenidos del programa.

Esto supuso el inicio de su estilo personal de hacer radio, y de su empeño por diferenciarse de las otras emisoras y espacios musicales. Para ello apostó por nuevos sonidos en aquellos momentos, que eran una evolución del viejo *rock & roll* y *rhythm & blues* de finales de los cincuenta y comienzos de los sesenta, como el nuevo *rhythm & blues* de los años sesenta, o el *soul*. Todos estos nuevos estilos musicales podían escucharse en *El clan de la una*, a partir de la una de la tarde todos los días de la semana excepto el domingo.

Al contrario de lo que sucedía con Los 40 Principales, que tenía una estrecha relación con las discográficas que el oyente pudiera demandar y comprar, José María Pallardó y su emisora querían desvincularse de las modas comerciales e informarse por

su cuenta de los sonidos nacionales e internacionales que fluctuaban al margen de la industria. Para ello, Pallardó y otros dos locutores de ese momento en Radio Juventud, Ángel Casas y Constantino Romero, viajaron en 1969 a la isla de Wight, a un festival en el que actuaron, entre otros, Joe Cocker, The Who, The Nice y Bob Dylan.

A finales de los años sesenta comenzó su andadura en su tercer gran éxito radiofónico *Al mil por mil*, un programa dedicado a otro tipo de público y con secciones específicas de humor.

La clave podría estar en el sexto sentido de Pallardó a la hora de seleccionar las canciones y los intérpretes; en su personal manera de presentarlos; en el seguimiento de la actividad que desarrollaban por medio de los conciertos en directo; en no centrar la atención únicamente en la trayectoria de los intérpretes, sino también en la de los compositores y los músicos de la banda... Y en que José María Pallardó dejaba sonar los temas musicales prácticamente de principio a fin, sin pisarlos indiscriminadamente, haciendo oídos sordos a la tácita –cuando no ‘explícita’- ‘sugerencia’ de las compañías discográficas a algunos profesionales del medio acerca de la conveniencia de que los presentadores favorecieran la compra de tal o cual disco y trataran, además de evitar la grabación por parte de los oyentes de las canciones íntegras por medio de los populares “radiocasetes” de la época. (Puigdomènech, 2014, p. 46).

Como para otros locutores de la época, las emisiones en FM (en un principio despreciadas por las grandes emisoras) supusieron para Pallardó una oportunidad para el desarrollo de sus programas musicales. Tanto él como otros comunicadores que apostaban por el *rock* y el *pop* tuvieron una gran ventaja en la frecuencia modulada ya que, tras una normativa de 1964 que obligaba a tener una programación diferenciada en cada una de las bandas, los directores de las emisoras dejaron en manos de los locutores de música yeyé muchas horas de radio.

Sin duda los programas de Pallardó fueron una fuente de inspiración musical y una influencia incuestionable entre muchos jóvenes estudiantes y universitarios ávidos de novedades musicales. Fijándose en el estilo de hacer radio más internacional que tenía Radio Luxemburgo *Al mil por mil* supuso una ruptura con el lenguaje anticuado y el estilo engolado imperante, para transmitir de una forma coloquial, juvenil, y adaptarse al pensamiento y las inquietudes de una generación. Muchos jóvenes salían del instituto y regresaban a casa a toda prisa para poder escuchar *El clan de la una*, para ellos el mejor

momento del día. Por la noche y a escondidas encendían la radio y oían *Al mil por mil* hasta altas horas de la madrugada. Sin duda, la radio musical era una influencia constante en su vida y alteraba su día a día, su ocio y sus gustos.

Pese a que muchos de los locutores de radio trasladaron su actividad a la televisión a finales de los años sesenta, y en especial en los años setenta, Jose María Pallardó se mantuvo en la radio, donde su éxito se mantuvo durante décadas hasta finalizar en un cierto ostracismo. Lo que no se puede negar es que, aún a día de hoy, los que fueron jóvenes en esos años (especialmente en Barcelona) lo recuerdan como a un grandísimo ídolo y se denominan a ellos mismos “pops”, debido al peculiar saludo de sus programas “¡Hola pops!”.

### ***Pepe Domingo Castaño***

Celeberrimo locutor radiofónico ganador de cuatro premios Ondas y, en el momento de escribir estas líneas, copresentador y animador de *Tiempo de Juego* de la Cadena COPE.

Nacido en Padrón, La Coruña, en 1942 empezó su actividad radiofónica en Radio Galicia (perteneciente a la Cadena SER), con tan solo veintidós años. En 1966 decidió trasladarse a Madrid para intentar ganarse la vida como artista. Finalmente, en ese mismo año 1966, fue contratado por La Voz de Madrid (de la Red de Emisoras del Movimiento), para realizar su primer programa musical: *Club Musical*.

Dos años más tarde, en 1968, recaló en Radio Centro y ahí fue donde verdaderamente empezó a ser conocido, a nivel nacional, por todo el público español con otro programa musical: *Discoparada*. En poco tiempo consiguió hacerse con la audiencia para convertirse en una de las voces conocidas de la radio musical española de finales de los años sesenta.

La primera oportunidad me la dio Radio Centro, me reuní con el Director, y me dijo que, aunque en ese momento no tenía nada que ofrecerme, pasara por allí de vez en cuando por si hubiera un hueco. No hizo falta que me dijera más. Llegaba a las nueve de la mañana y me marchaba a las siete de la tarde hasta que un día, Miguel Aquino, el director del programa de tarde, tuvo un

percance y no pudo venir. ‘Eh tú gallego, a las cinco empiezas un programa hasta las siete’, eso fui lo único que me dijeron y así monté un programa con la música como protagonista. *Discoparada* nació en Radio Centro, ocupando el hueco de la tarde, y no fue fácil. Pero en menos de dos meses, el programa empezó a sonar muy fuerte y comenzaron a venir todos los grandes cantantes de la época a presentar sus discos. Camilo Sesto, Víctor Manuel, Serrat... si tú trabajas por una idea, consigues hacerte un hueco. (Pepe Domingo Castaño, 2015)

Una de las características importantes del estilo de radio musical ciertamente innovador (y que sigue manteniendo a día de hoy) impuesto por Pepe Domingo Castaño, era la forma chillona y estrambótica que tenía de presentar las canciones, las cuales cortaba e interrumpía a su antojo para introducir publicidad o hablar del artista. Un estilo totalmente opuesto al de otros locutores musicales consagrados como Ángel Álvarez que preferían seducir a la audiencia con un discurso más sosegado y de carácter casi intelectual, en comparación con el estilo hiperactivo y de *show* de Pepe Domingo Castaño.

Su mayor éxito radiofónico musical llegó un poco más tarde con *El Gran Musical*, el programa de la SER (el gran sueño de Pepe Domingo era recalar en la Cadena SER) que inició Tomás Martín Blanco en 1963 y que años más tarde tuvo diferentes presentadores entre los que se encontraba el propio Pepe Domingo Castaño. Gracias a *El Gran Musical* recibió su primer Premio Ondas en 1975.

Para finalizar, hay que destacar que Pepe Domingo Castaño fue profesional de las dos vertientes en las que se sustenta este trabajo de investigación: la radio y la música. Empezó su carrera musical en los años sesenta cantando en algunas bandas como Los Ibéricos o los Blue Sky para después realizar su carrera en solitario.

Siempre me ha gustado cantar, pero no quería que me pasara lo que a otros como Miguel de los Santos o Joaquín Prat, que no tuvieron ningún éxito. Esperé a tener una buena canción como ‘Ne Niña’ y la saqué. Fue Número uno. Pensé que ahí terminaba mi carrera como cantante, pero me reclamaron en México, me embarqué en la aventura y conseguí, con ‘Motivos’, vender dos millones y medio de discos. (Pepe Domingo Castaño, 2015)

Pepe Domingo Castaño es a día de hoy una estrella consagrada de la radiodifusión española, pero su éxito como locutor comenzó en los años sesenta con programas musicales de gran audiencia, *Discoparada* y *El Gran Musical*, dos referentes de la música

moderna y el inicio de una peculiar forma de hacer radio en la que la animación prevalece frente a la información.



### **10.1.3. Otros programas y locutores dignos de mención**

#### ***Carlos Tena: Para vosotros jóvenes***

Programa creado por José María Quero (creador de otros programas en Radio Nacional, como *Fiesta*) en 1963, que fue uno de los pioneros de la vanguardia musical y la música moderna sin ceñirse a cuestiones comerciales. Además de Carlos Tena tuvo otros presentadores como: Adrian Vogel, Jorge de Antón, José Manuel Rodríguez “Rodri” o Gonzalo García Pelayo.

#### ***José María Íñigo: El Musiquero***

Otro de los grandes nombres de la radio y la televisión de este país que comenzó haciendo radio musical en los años sesenta.

Nacido en 1942, con tan solo dieciocho años ya trabajaba en el *Servicio de Reportajes Especiales* de la Agencia EFE. Estuvo en la BBC y fue corresponsal musical en Londres, desde donde trabajaba para varios programas: *El Musiquero* (1967), *El Gran Musical* y *Los 40 Principales*.

Un auténtico especialista en música pop que también escribía para revistas especializadas como *Mundo Joven* o la homónima de *El Musiquero*.

#### ***Mariano de la Banda: La Incubadora***

Nacido en 1939 y habiendo estudiado ingeniería industrial, terminó trabajando en la radio cuando en 1959 comenzó en Radio Peninsular “la más musical”, dónde él mismo puso en práctica una especie de embrión de lo que sería la radio fórmula musical actual. Poco después recaló en Radio Madrid de la Cadena SER.

El mayor éxito de la carrera radiofónica musical de Mariano de la Banda fue *La incubadora*, un peculiar programa musical que presentaba junto a su propia hija Beatriz, conocida en el programa y por los oyentes como la “cuchi cuchi”, y que tras cada éxito musical que ponía su padre ella hacía su rúbrica con algún comentario entrañable.

El programa fue un verdadero fenómeno que le permitió competir con los grandes nombres de la SER y que es recordado con mucho cariño por aquellos que fueron jóvenes durante su emisión.

### ***José “Pepe” Antequera: La vuelta al mundo en 80 discos***

Conviene mencionarlo ya que fue elegido el mejor programa musical, según una votación de los lectores de la revista *El correo de la radio*, en 1963.

Fue en ese mismo año 1963 cuando el programa se hizo tremendamente famoso y uno de los más notorios de la década de los sesenta, llegando a tener una auténtica legión de fans (en especial de género femenino). El programa era retransmitido desde Radio Miramar de Barcelona y José “Pepe” Antequera lo presentaba junto a Dorita Huerta.

De esta forma se cierra la relación de protagonistas de la radio y programas musicales, una aproximación a los nombres más importantes que marcaron la vida y los gustos musicales de una generación. Los especialistas que definieron el fenómeno fan, no solo referido a las propias bandas musicales sino a los propios comunicadores que se encargaban de retransmitir esos discos.

Durante los años sesenta se produjo un fenómeno radiofónico nunca antes visto, y es que los propios locutores consiguieron tener una legión de seguidores que les esperaban a la salida del estudio de radio, les pedían autógrafos o retratos firmados, y les eran fieles frente a la competencia.

Programas emitidos desde estudios habilitados casi como teatros, con capacidad para cientos de asistentes, en su mayoría jóvenes entusiastas de nuevos movimientos musicales como el pop y el *rock*, que no tenían otra forma de expresarse ni de transgredir más que con la música y con sus apasionadas (y en ocasiones exacerbadas) opiniones

acerca de las canciones. Otros programas eran realizados directamente en las propias salas de conciertos en las que grupos noveles o consagrados aprovechaban para demostrarle al país que esa música yeyé era ya una realidad.

Unos protagonistas de la radio que lograron que toda una generación de jóvenes entusiastas modificara sus hábitos escolares, de ocio o de sueño, para poder escuchar sus programas favoritos; y también, sin duda, sus hábitos de consumo musical. La opinión de los locutores respecto a uno u otro disco era fundamental a la hora decidir si comprarlo o no.

Y, por supuesto, suponían para los grupos musicales un altavoz de gran alcance para que se escuchara su música, sus inquietudes mediante entrevistas, y para que conectaran con el público.

CUARTA PARTE  
RADIO MUSICAL. INFLUENCIA Y  
MODERNIZACIÓN



# 11. INFLUENCIA DE LA RADIO EN EL DESARROLLO DE LA MÚSICA POPULAR



### 11.1. Análisis del programa *Discomanía* de Raúl Matas

La llegada a España de la música pop y *rock* procedente de los países anglosajones, en especial de Estados Unidos, fue un proceso tardío con respecto a otros países europeos y latinoamericanos y no podría haberse producido sin la ayuda de los programas de radio musicales de comienzos de los años sesenta.

A continuación, se tratará de demostrar y cuantificar como el pop y la música moderna en general, fue desplazando de las listas de éxitos a comienzos de los años sesenta a otros estilos musicales tradicionales, de grandísimo arraigo en nuestro país, pero a los que la juventud de la época comenzaba a mirar ya con cierto recelo.

Para ello realizaremos un análisis mixto de las listas de éxitos del programa *Discomanía*, del locutor chileno afincando en España Raúl Matas, como hemos visto, uno de los mayores referentes radiofónicos de la época del periodo estudiado. La calidad de este programa y su éxito llevó a Raúl Matas a ser galardonado con el premio Ondas al mejor locutor en 1965, prueba concluyente de lo que supuso su legado en la radiodifusión musical española de los sesenta.

A través del blog del periodista Nicolás Ramos Pintado<sup>64</sup> (Ramos, s.f.), se han podido extraer las listas de éxitos del programa *Discomanía* de Raúl Matas. Los superventas que, con una periodicidad bimensual desde enero de 1960, y semanal a partir de febrero de 1961, Raúl Matas elaboraba combinando calidad, ventas y crítica personal.

Se han establecido tres fases o periodos correspondientes a los años 1960, 1961 y 1962<sup>65</sup> y, al no existir una excesiva variación entre listas consecutivas de cada mes - apenas había cambios de una semana a otra, o de dos en dos semanas-, se ha considerado más representativo elegir una de las listas de cada mes, en concreto la de finales de mes, para la elaboración de una base de datos que pueda reflejar el avance del pop en las listas de éxitos de este programa, referente de la música moderna española a comienzos de los años sesenta. Considerando que cada lista seleccionada por mes incluye las diez mejores

---

<sup>64</sup> Nicolás Ramos Pintado (n. 26 de mayo de 1955), es un director de radio y televisión, nacido en Ciudad Real, España. Ha pertenecido a Onda Cero Radio, cadena en la que ha ocupado cargos de dirección los años de 1989 a 2006. En 2007 puso en funcionamiento la Televisión Municipal de Valencia y en 2008 fue nombrado Jefe de Emisoras de Tele 7 en la Comunidad Valenciana (Nicolás Ramos Pintado, s.f.)

<sup>65</sup> Ver "Base de datos Análisis del programa *Discomanía* de Raúl Matas": Éxitos de *Discomanía* entre 1960 y 1962 en los anexos



canciones y artistas superventas, entre 1960 y 1962, obtenemos un total de trescientas sesenta canciones analizadas.

Para el estudio de estas listas de éxitos realizaremos un análisis de contenido de las mismas, que nos servirá para, atendiendo a la definición clásica de Kerlinger (1975), analizarlas y estudiarlas de una manera sistemática, objetiva y cuantitativa, tal que nos permita medir las variables, que en este caso han sido las siguientes<sup>66</sup>:

- Puesto de la canción (posición en la lista de éxitos)
- Título de la canción
- Nombre del artista
- Nacionalidad del artista
- Género musical de la canción (estilo)
- Preponderancia del ritmo frente a la melodía en las canciones
- Temática de la canción
- Estilo musical atribuido al artista (género por el que el artista o cantante era más conocido)

La cuantificación de estas variables nos permitirá conocer exactamente qué tipo de canciones se escucharon en cada uno de esos tres años, de dónde procedían esas canciones (Estados Unidos, Latinoamérica, España o resto de Europa), de qué hablaban las canciones que demandaban los jóvenes de la época, si el público prefería el ritmo y el baile frente a las melodías, y las preferencias de Raúl Matas a la hora de elaborar las listas que imaginaba que más podían gustar a su audiencia.

Un análisis exclusivamente cuantitativo sería insuficiente para analizar un fenómeno tan complejo como la modernización de la música española a comienzos de la década de los sesenta, con lo que se completará el análisis mixto con unos criterios cualitativos que puedan dar explicación a esos datos.

Por lo tanto, además de realizar un estudio sistemático y objetivo de los datos, deberemos tener cierta capacidad de generalización (Espín, 2002) que nos permita tener

---

<sup>66</sup> Ver "Base de datos Análisis del programa Discomanía de Raúl Matas": Éxitos de Discomanía entre 1960 y 1962 en los anexos

una perspectiva más amplia y profunda de lo que significó el fenómeno de la modernización de la música española.

Para ello, tendremos en cuenta el contexto político y económico de la España de finales de los años cincuenta y comienzos de los sesenta, y las resistencias que hemos visto (Capítulo 5) que se encontró la música moderna internacional a la hora de penetrar en una España que venía de veinte años de autarquía. Y, por otro lado, la contextualización de la fuente documental sin perder la perspectiva de que la elaboración de las listas de éxitos del programa *Discomanía* no solo dependían de la crítica y las ventas, sino también del gusto personal de su director y presentador Raúl Matas, que actuó como fuerza coadyuvante en la penetración de la música pop en nuestro país.

Durante la autárquica década de los cincuenta, todos los nombres eran de artistas españoles, asociados a la españolidad de nuestra música de raíces, e intentando evitar cualquier injerencia extranjera. No obstante, a partir de 1959, Paul Anka, a la sazón un joven artista proveniente del nuevo aliado español, Estados Unidos, consiguió hacerse con el número uno, y comenzó a derribar la autarquía musical tradicional española, que fue dejando paso al pop moderno. Su inmortal canción *Diana*, unida a su aspecto blando, dulce y sonriente (aunque con una sensacional voz, de calidad muy superior a sus contemporáneos cantantes americanos prefabricados de bello rostro y canto limitado), le hicieron ganarse el beneplácito del público español, en especial de los jóvenes.

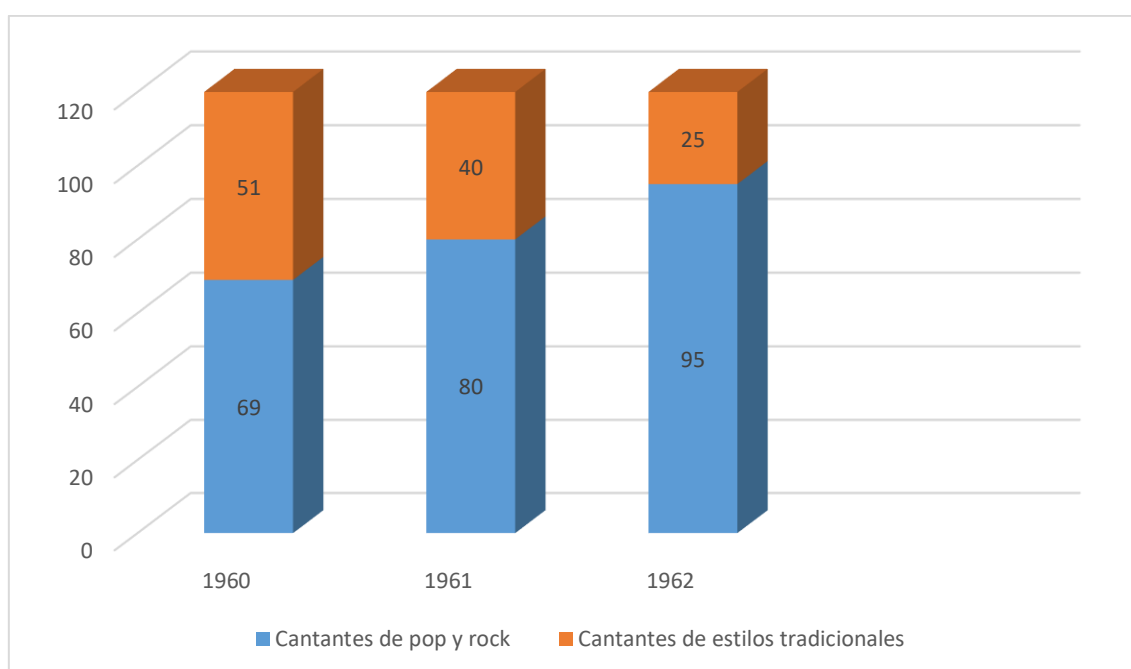
Otra clara demostración de la impermeabilidad musical de nuestras fronteras, es que la canción *Diana* fue grabada, lanzada, y número uno en las listas de Estados Unidos, Australia, Canadá o Bélgica en el año 1957 (Diana by Paul Anka, s.f.) mientras que no fue hasta 1959 cuando se hizo verdaderamente popular en una España, que apenas tenía medios para el seguimiento de artistas extranjeros.

Desde ese momento, a partir de 1960 la radio empezó a servir de catalizador de estos nuevos sonidos modernos, y poco a poco fue asimilándolos como podemos extraer de las listas de éxitos superventas de *Discomanía*.

### 11.1.1. Evolución musical de *Discomanía*

Si dividimos, dentro de los diferentes estilos musicales de los cantantes de la época<sup>67</sup>, por un lado, a cantantes de estilos asociados a la música pop y *rock* –como el pop, el *rock & roll*, el *doo wop*, el *swing*, el *rhythm & blues*...– y por el otro a cantantes de otros estilos no asociados a la música moderna –cantantes de baladas, de boleros, de canción española o *chanson française*...–, podemos establecer un primer gráfico que sirva de pre-análisis:

Gráfico 6: Evolución por estilos de los cantantes



Fuente: “Tabla: Evolución por estilos de cantantes” en los anexos

No debemos olvidar, que el programa *Discomanía* era un programa de música moderna, y que el propio Raúl Matas, era un chileno afincado en España, con mucha querencia por los sonidos americanos, con lo que no es de extrañar que, desde el inicio de la década, hubiera una nutrida representación en su programa de cantantes de *pop-rock*. No obstante, el público español, continuaba siendo tradicional, y el propio gusto de Raúl Matas hacia otras músicas latinoamericanas de corte tradicional como el bolero -que seguía teniendo una gran aceptación en España-, la música melódica, o la canción

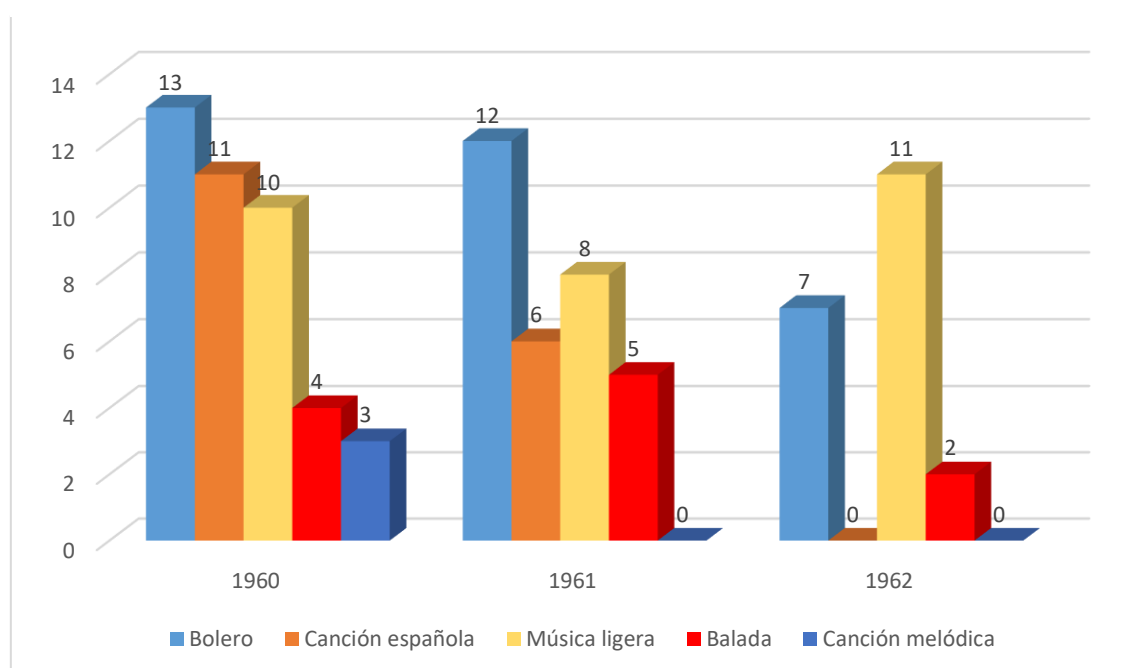
<sup>67</sup> Ver “Tabla: Evolución por estilos de cantantes” en los anexos

española, hacía que en 1960 prácticamente la mitad (42,5%) de las canciones elegidas entre las diez mejores de cada mes en su programa fueran realizadas por este tipo de cantantes de música más tradicional.

Se puede apreciar cómo, cada vez, el público demandaba más música moderna, asociada al pop y al rock de tal forma que en 1962 prácticamente el 80% de los artistas que copaban sus listas de éxitos fueron cantantes de pop y/o *rock & roll*.

### ***Los cantantes de estilos tradicionales***

Gráfico 7: Evolución por cantantes de estilos tradicionales



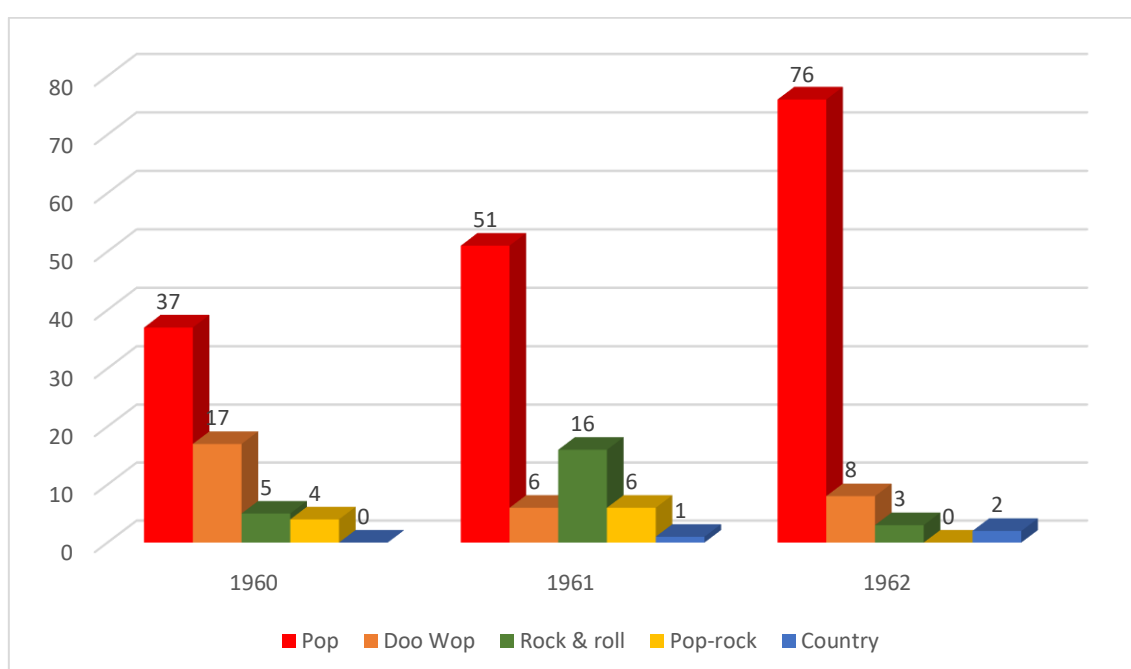
Fuente: “Tabla: Evolución por estilos de cantantes” en los anexos

Si desglosamos alguno de estos estilos tradicionales, podemos observar cómo los cantantes de estos disminuían, cada año, sus apariciones en las listas de éxitos. A excepción de los cantantes de música ligera, como podían ser Monna Bell, Torrebruno, o Rudy Ventura, que pudieron asimilar más fácilmente las canciones pop, al estilo que venían practicando.

Incluso los cantantes de boleros, que eran muy del gusto del presentador, se vieron reducidos a la mitad en sus apariciones en las listas. Los baladistas prácticamente desaparecieron en 1962, y los cantantes de canción española tradicional o canción melódica desaparecieron por completo.

### ***Cantantes de estilos modernos asociados al pop o al rock***

Gráfico 8: Evolución por cantantes de estilos asociados al pop y rock



Fuente: “Tabla: Evolución por estilos de cantantes” en los anexos

En el otro lado de la ecuación, podemos observar como de treinta y siete apariciones en las listas de cantantes de música pop, se pasa a setenta y seis, es decir más del doble en 1962.

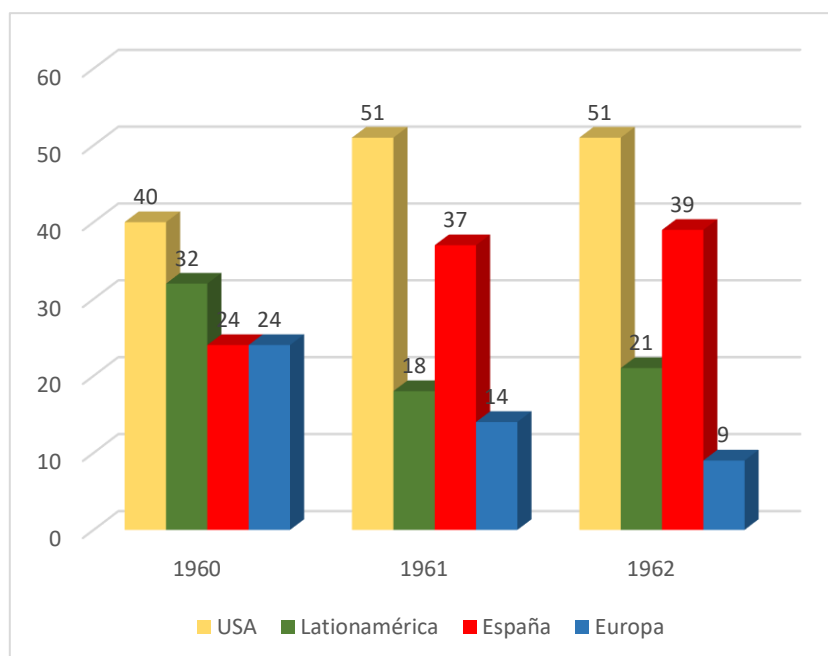
El mayor interés que nos presenta este gráfico, es poder observar cómo, en 1960 y 1961, aparecían en las listas de éxitos mayor variedad de cantantes de diferentes estilos de música moderna, que en 1963 habían sido prácticamente absorbidos por los cantantes de pop.

La gran representación del estilo *doo wop*<sup>68</sup> en 1960 es debida al gran número de apariciones en las listas de éxitos del grupo Los Cinco Latinos, máximos representantes de este estilo en castellano en la época. Un sonido tan puramente americano como el *doo wop*, consiguió penetrar en nuestras fronteras y listas de éxitos a través de un grupo sudamericano, y sin duda abrieron la veda del cambio<sup>69</sup> en favor de la música moderna.

Como vemos en 1962, el pop fue finalmente el estilo musical moderno que más éxito tuvo en nuestro país a comienzos de la década, absorbiendo al *doo wop* y también al *rock & roll* que, si bien en 1961 tuvo una amplia representación de cantantes –fue el año en España de Elvis Presley–, en 1962 había sido “vencido” por el pop.

### ***Evolución por nacionalidad de los cantantes***

Gráfico 9: Evolución por nacionalidad de los cantantes



Fuente: “Tabla: Evolución de cantantes por nacionalidad agrupada” en los anexos

<sup>68</sup> El *doo wop*, (conocido en español con el nombre onomatopéyico, du dúa) se desarrolló en comunidades afroamericanas de los Estados Unidos durante los años cuarenta y alcanzó su mayor popularidad entre los cincuenta y sesenta. Fue un estilo musical dirigido a una audiencia principalmente adulta y afroamericana, para posteriormente extenderse a un mercado adolescente y multirracial (Años 50 – Doo Wop, 2012)

<sup>69</sup> Los Cinco Latinos se formaron en Argentina en 1957 y, debido a su origen latinoamericano, y con ello “hispanico”, fueron tremendamente bien acogidos por el público español. En 1960 estuvieron de gira por nuestro país durante más de un año y llegaron a realizar una histórica actuación conjunta con The Platters (su banda de inspiración), el 29 de junio de 1960 en la plaza de toros de Valencia ante 35.000 personas.

Si atendemos a la nacionalidad de los cantantes que aparecieron en estas listas de éxitos, se puede ver la dominancia clara de los cantantes norteamericanos debido al nombre propio de Paul Anka. Entre los tres años estudiados, Paul Anka apareció ciento veintiséis veces entre los superventas de *Discomanía* de Raúl Matas. El joven cantante americano acaparó un tercio de todos los éxitos durante esos tres años. Entre sus compatriotas, los que más apariciones tuvieron (por detrás de él) fueron Elvis Presley, en veintiuna ocasiones, y The Brothers Four, con su particular estilo de folk americano, en once.

La tendencia fue clara a lo largo de estos tres años: un aumento de las apariciones de cantantes españoles y estadounidenses, y una disminución de la presencia de cantantes latinoamericanos y europeos.

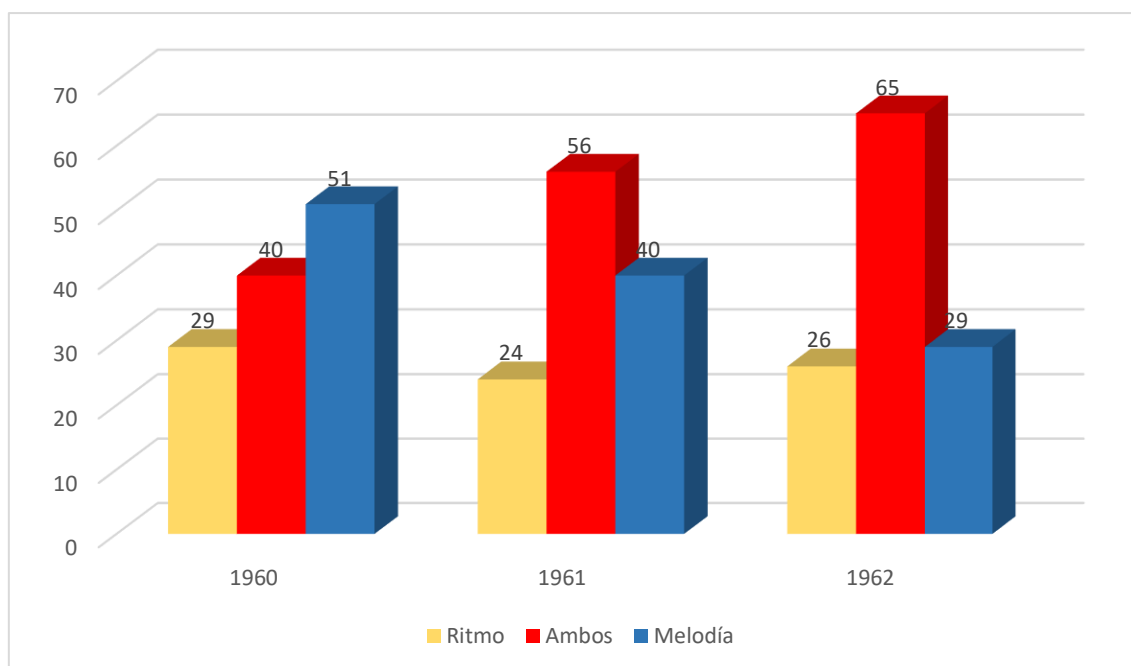
En cuanto a los latinoamericanos, no es de extrañar que, al comienzo de la década, los únicos grupos que realizaban música moderna fueran los latinoamericanos por su proximidad con Estados Unidos, pero al ir poco a poco los grupos españoles, y en especial el Dúo Dinámico, asimilando estos nuevos estilos musicales, el público español prefería escuchar y comprar discos de sus compatriotas, en especial del mencionado dúo que tuvo entre 1961 y 1962 hasta 59 apariciones en las listas de éxitos.

Al comenzar la invasión del pop, fue también muy claro el descenso de los cantantes europeos en las listas, asociados más a la canción melódica o *chanson française*, que al pop, un estilo musical que los españoles preferían escuchar en las voces de Paul Anka o del Dúo Dinámico antes que en las voces de franceses, italianos, etc.

### ***Evolución por preponderancia del ritmo sobre la melodía***

A finales de los años cincuenta en Estados Unidos e Inglaterra, empezó a popularizarse el *rock & roll*, una música eminentemente rítmica, en la que tanto la melodía como la letra de las canciones eran lo de menos, en favor del baile y el movimiento.

Gráfico 10: Evolución por preponderancia del ritmo sobre la melodía



Fuente: “Tabla: Evolución por ritmo VS melodía” en los anexos

El gusto por la “caja rítmica” de guitarra, bajo y batería, en sustitución de las grandes orquestas de *swing* y de *jive*, fue importada a nuestro país por el italiano Renato Carosone, con un estilo no tan agresivo como el *rock & roll* americano. España era un país en el que al público le seguía gustando saborear las melodías de las canciones, y el tradicionalismo musical español continuaba viendo como aberrante una música que solo se basara en el ritmo.

Es por ello que, en España, al margen de nuestra tardía entrada en el mercado musical moderno, el pop tuviera una mayor aceptación que el *rock & roll*, ya que el pop es una vertiente melódica del *rock & roll*.

En 1960, las canciones melódicas suponían una mayoría con respecto a las rítmicas, o a las que combinaban melodía y ritmo; aún no se había producido la invasión del pop. El descenso de las canciones melódicas en las listas de éxitos a lo largo de los tres años es totalmente claro, lo que no supuso tampoco un aumento de las canciones rítmicas (*rock & roll*), pero sí un tremendo incremento de las canciones que combinaban ritmo y melodía, es decir, del pop.

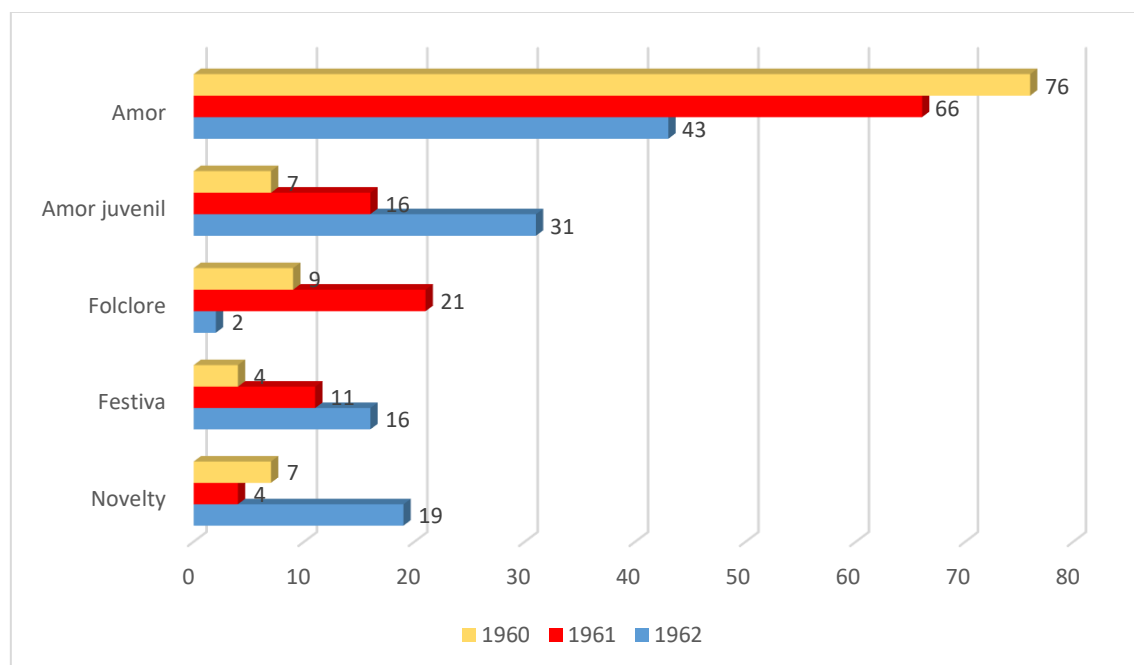


## ***Evolución por temática de las canciones***

El siguiente gráfico se ha elaborado eligiendo las temáticas que más veces aparecen representadas en las canciones que fueron éxito a comienzos de la década. Lo que los americanos definen como *novelty songs* son canciones de temática simpática o humorística dirigidas a adolescentes, muy ligadas al pop y al *rock & roll*.

Como vemos a lo largo de los tres años, se produce un descenso considerable de las canciones de temática amorosa y folclórica, en favor de las canciones de amor juvenil y adolescente, con una temática no tan trascendental como la de los clásicos boleros y baladas de amor.

Gráfico 11: Evolución por temática de las canciones



Fuente: “Tabla: Evolución por temática de canciones agrupadas” en los anexos

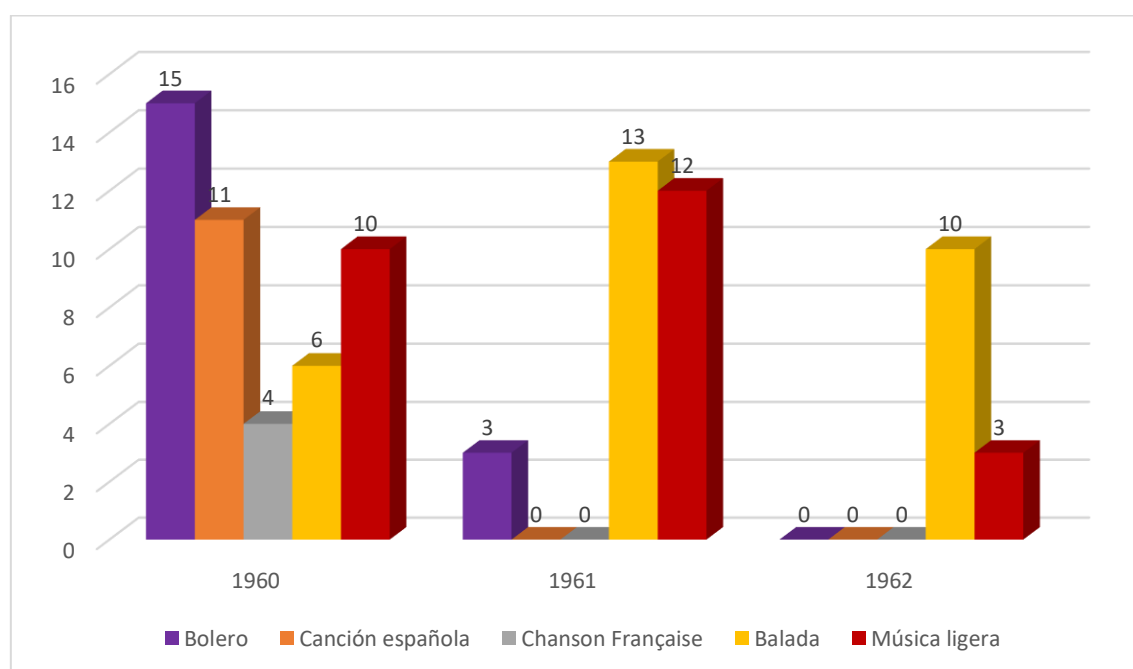
También aumentan de forma considerable, las canciones con temática festiva, y las *novelty songs* humorísticas, asociadas ambas con estilos de música moderna. Se puede observar, siguiendo la temática de las canciones de los superventas de *Discomanía*, un “rejuvenecimiento” de la audiencia de Raúl Matas. Los jóvenes comenzaban a consumir

radio musical, y demandaban canciones de temáticas alegres, de amor adolescente, alejadas de las tradiciones. Y lo que es más importante: el aumento del poder adquisitivo de los jóvenes de nuestro país, a comienzos de la década de los sesenta, se ve reflejado en que las canciones iban dirigidas a ellos como posibles compradores de esas canciones, adaptando sus letras a las inquietudes adolescentes más que a los dramas de la madurez.

### ***Evolución por género musical de las canciones***

Si bien antes hemos estudiado la evolución de los cantantes en función de su estilo, a continuación, analizaremos el género puro de las canciones. Es decir, que sobrevivieran en las listas de éxitos cantantes de, por ejemplo, boleros, no significa que se siguieran incluyendo boleros en la radio, puesto que cantantes tradicionalmente asociados al bolero o a la balada pudieron adaptarse y asimilar los nuevos estilos, abandonando los que les habían llevado al éxito años atrás. Los siguientes gráficos reflejan el género musical de las canciones, independientemente de cual fuera el estilo musical tradicionalmente asociado al cantante que las cantaba.

*Gráfico 12: Evolución por géneros musicales asociados a la música tradicional*



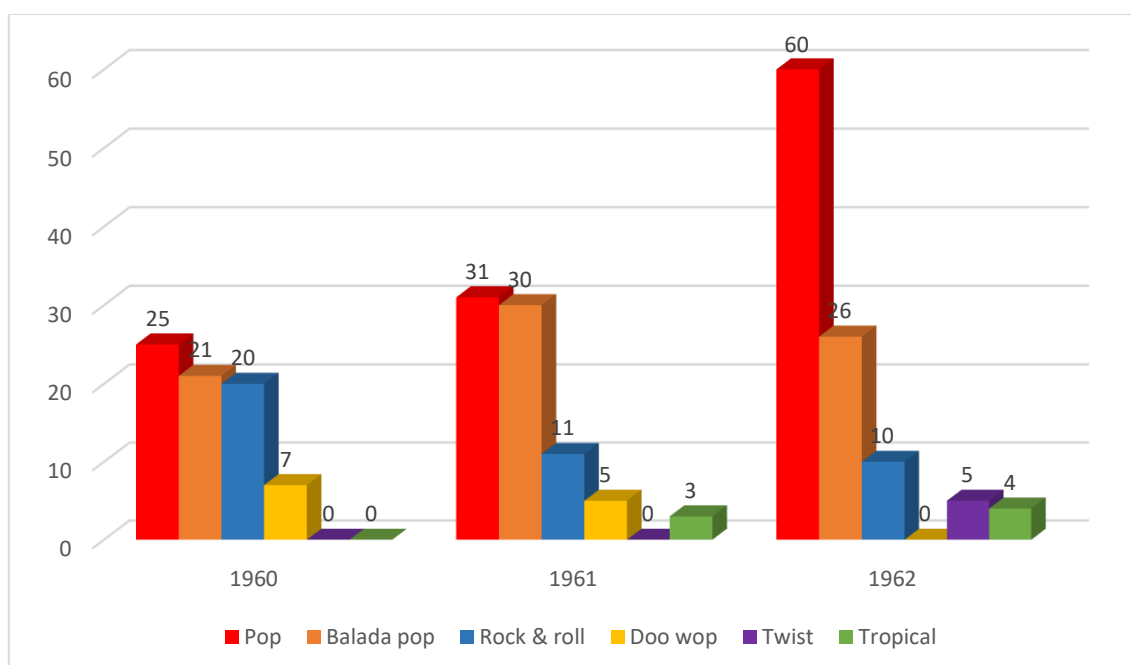
Fuente: “Tabla: Evolución por estilo de canción” en los anexos

Seleccionando los géneros musicales asociados a la música tradicional más representados, vemos como en 1960 existía una surtida representación de boleros, de canción española, de *chanson française*, de baladas y de canciones de música ligera.

Viendo su evolución a lo largo de los tres años, tanto los boleros como la canción española, como la *chanson française*, desaparecieron de las listas de éxitos de *Discomanía*. Comparándolo con el *Gráfico 2*, en el que se observa que, por ejemplo, seguían apareciendo cantantes de boleros, pero cantando otros estilos, como el tropical o las baladas que nunca pasaron de moda.

Las canciones de música ligera tradicional experimentaron un descenso muy brusco en 1962, ya que sus cantantes más representativos en las listas de éxitos durante este año como Mario Clavell o Rudy Ventura, supieron adaptarse a la nueva ola del pop, y hacer canciones de este nuevo estilo musical moderno.

Gráfico 13: Evolución por géneros musicales asociados a la música moderna



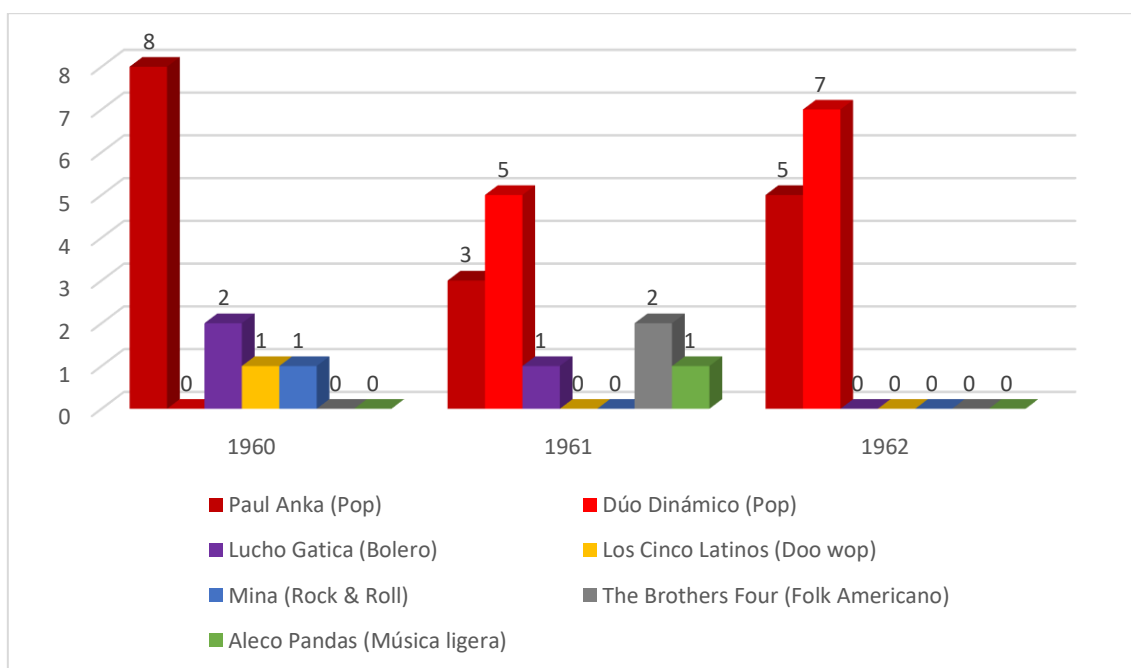
Fuente: “Tabla: Evolución por estilo de canción” en los anexos

En cuanto al género de las canciones asociadas a la música moderna, resulta muy interesante destacar –además del clarísimo incremento de canciones de pop en 1962 respecto a 1960– que las baladas pop menos rítmicas fueron bien asimiladas en 1960, y

se mantuvieron en igual proporción esos años. El *rock & roll* y el *doo wop* descendieron también con el paso de esos años para ser asimilados por el pop como combinación de ritmo y melodía. También conviene señalar el incipiente auge de la música tropical más rítmica, en sustitución de la música latinoamericana tradicional (como podía ser el bolero), y el surgimiento en 1962 del nuevo género musical moderno, el *twist*, que a partir de ese año se convertiría en el absoluto dominante en nuestro país.

### ***Artistas que alcanzaron el número uno en cada año***

Gráfico 14: Artistas números uno de cada año



Fuente: “Artistas número 1 entre 1960 y 1962” en los anexos

Finalmente, seleccionando las listas mensuales de cada año, se han elegido los cantantes que alcanzaron el número uno en cada mes. En 1960 Paul Anka se mantuvo durante ocho meses en el número uno, mientras que el cantante de boleros Lucho Gatica lo hizo durante dos meses. Los Cinco Latinos y la italiana Mina Mazzini consiguieron mantenerse un mes en lo más alto de las listas. Con lo cual, aunque el pop fuera el triunfador, en especial en las baladas pop de Paul Anka, se ven otros estilos representados en los números uno de cada mes como el bolero, o el *rock & roll*.

En 1961 la irrupción de The Brothers Four con su canción *Greenfields*, en español *Verde campiña*, muy versionada por cantantes españoles como José Guardiola, llevaron al folk americano a lo más alto de las listas de *Discomanía* durante dos meses. Durante un mes en las listas consiguió mantenerse Lucho Gatica y también el griego Aleco Pandas con su canción *Tus ojos grises*, que quedó en tercer lugar en el III Festival de la Canción Mediterránea de 1961. Los festivales, que tan de moda estaban en nuestro país, también tenían cierta repercusión en el programa de Raúl Matas.

Lo más destacable de 1961 fue la irrupción estelar del Dúo Dinámico, que se mantuvieron durante cinco meses en el número uno, relegando a Paul Anka como rey del pop (este conservó el número uno durante únicamente tres meses, en comparación con los ocho de 1960).

Finalmente, en 1962, todos los números unos de las listas de cada final de mes analizadas fueron para cantantes de pop que se repartieron entre el Dúo Dinámico y Paul Anka, nuevamente con victoria del grupo español con siete meses en lo más alto de las listas. Ambos artistas desplazaron por completo a cualquier otro cantante, y únicamente el pop alcanzó el número uno en cada mes de 1962.

### 11.1.2. 1960-1962. El inicio de una nueva era musical

Mediante el análisis de las listas de éxitos del programa *Discomanía*, se ha podido constatar el auge de la música moderna, eminentemente del pop, a comienzos de la década de los sesenta en España. El *rock & roll* de mediados de los años cincuenta que surgió en Estados Unidos y fue rápidamente asimilado por países latinoamericanos como Cuba o México, y también europeos como Inglaterra, Francia o incluso Italia, pasó absolutamente desapercibido en esa década en nuestro país, en el que fue más un periodo de intento de recuperación económica, y volver a unos mínimos de bienestar que no se alcanzaban desde antes de la Guerra Civil.

Una década de los cincuenta en la que se fomentaba la copla y la tonadilla, y se escuchaban por la radio seriales radiofónicos como el titulado *División 250* basado en la novela de Tomás Salvador, excombatiente de la División Azul. No obstante, a finales de la década, apareció un resquicio aperturista con el Plan de Estabilización de 1959, y la introducción en nuestro país de bases militares del nuevo aliado español, Estados Unidos, que tuvieron su reflejo en la popularidad que el cantante americano Paul Anka, tuvo a finales de la década.

La explosión de la radio musical, encabezada por una de sus más exitosas estrellas desde los micrófonos de la Cadena SER, Raúl Matas, sirvió como eje de la rueda del inicio de la comercialización del disco, de girar la mirada hacia un nuevo tipo de sector: los jóvenes.

Paul Anka fue el detonante, pero le siguieron otros como Elvis Presley o The Brothers Four, que empezaron lentamente a desplazar al bolero, a la canción española, y a la canción melódica, de entre las preferencias de los jóvenes españoles.

La nueva generación, cansada del sufrimiento de sus coetáneos durante las dos últimas décadas, que se veía reflejado también en canciones sentimentales, quiso pasar página y demandaba nuevas canciones de temática festiva, de ritmos rápidos, que hablaran de romances livianos e historias divertidas.

Los cantantes latinoamericanos como Los Cinco Latinos, que fueron pioneros en importar los nuevos sonidos de la música moderna, así como los y las cantantes europeas de música ligera fueron perdiendo terreno frente a los anglosajones, y también frente a

los nuevos grupos españoles como el Dúo Dinámico, que supieron entender el nuevo cambio musical, y reproducir los estilos de sus ídolos americanos.

Al no estar preparada la sociedad española en la década de los años cincuenta para el *rock & roll*, tampoco aceptó mucho esta música, tan excesivamente rítmica y salvaje, en un contexto que habría resultado incluso anacrónico; sin embargo, la combinación tan atractiva de ritmo y melodía que ofrecía el pop hizo que, cada vez más, los jóvenes prefirieran este nuevo estilo frente a las baladas, o a la música ligera que habían escuchado sus padres más “modernos” unos años atrás.

Cantantes de baladas como José Guardiola, boleristas como Arturo Millán, e incluso cantantes de canción española como Marisol, asimilaron este nuevo estilo del pop para poder seguir manteniéndose en las listas de éxitos de música moderna. Aunque mayoritariamente permanecieran fieles a sus estilos, sabía que la inclusión en sus EP's de alguna canción de música moderna era sinónimo de éxito en 1962.

No obstante, el público sabía diferenciar entre quienes cantaban pop de forma esporádica, y entre quienes habían surgido en nuestro país como conjuntos de pop y *rock & roll*, y de todos ellos el Dúo Dinámico fue el que experimentó un mayor éxito, habiendo estado durante siete meses en el puesto número uno de las listas de *Discomanía* en 1962.

Al comenzar la década, en la que Paul Anka se descubrió como el líder indiscutible del pop, nadie podía imaginar que un dúo de españoles le quitaran el reinado de la música pop. Pero la gente se sentía más identificada con las letras en castellano, con la simpatía de estos dos muchachos de Barcelona que se convirtieron, en cuestión de dos años, desde su creación en 1959, en el primer fenómeno musical de música moderna en nuestro país. La combinación de los ritmos de la música moderna anglosajona, y unas letras asimilables y cercanas para el público, fue lo que le lanzó al estrellato, y lo que permitió abrir la puerta a otros muchos grupos españoles de pop, de *rock* y del incipiente *twist* que se convertiría, junto a su característico baile, en el absoluto fenómeno musical a partir de 1962.

Por primera vez se pudo empezar a asociar la españolidad con la modernidad. Se podía ser español, cantar en castellano y ser a la vez moderno y no quedarse atrás musicalmente con respecto a lo que se estaba haciendo en otros países.

Estos tres primeros años fueron claves para el desarrollo de la música popular y de la radio musical, lo que se pudo ver reflejado en una consecuencia de tal repercusión

como fueron las matinales del Circo Price. No es casualidad que la primera de estas sesiones de conciertos de música pop y *rock* fuera el 18 de noviembre de 1962, a finales de un año en el que, como hemos visto, el pop copaba la mayoría de posiciones de las listas de éxitos.

Todo ello no habría resultado posible sin la labor de locutores como Raúl Matas, y su programa *Discomanía*, que fueron la plataforma y el altavoz de la nueva música moderna y popular, y permitieron su desarrollo dentro de la cultura juvenil durante los primeros años de la década.





## 12. LA RADIO EN LA MODERNIZACIÓN DE LA MÚSICA POPULAR



## 12.1. Los protagonistas entrevistados

Hemos analizado de forma cuantitativa la evolución de la música tradicional española y/o hispana hacia la música *pop-rock* moderna a comienzos de la década, por medio del estudio de las listas de éxitos de *Discomanía*.

Además de su incidencia sobre los propios géneros musicales, la radio musical española pudo tener, con toda probabilidad, un impacto significativo en el contexto social español de los años sesenta, en especial en la vida de los jóvenes.

A través del estudio de diez entrevistas en profundidad a personajes clave del mundo de la radio y la música de ese periodo, vamos a poder realizar un enfoque mixto (cuantitativo y cualitativo) de la incidencia de este medio en la sociedad, en la música, en el público, e incluso en los propios cimientos de la dictadura franquista.

Para las entrevistas, se han elegido cinco músicos y cinco locutores radiofónicos musicales de reconocido prestigio, figuras clave de la revolución musical que se produjo en la década de los sesenta. Algunos locutores ejercieron primero como músicos, con lo que pueden aportar una doble visión del mundo de la radio y de la música.

Algunas respuestas cobran más importancia en boca de los músicos por referirse a temas más específicamente musicales; otras serán más relevantes en boca de los locutores por referirse al propio medio radiofónico y su relación con los oyentes y la sociedad de la época.

Entre los músicos entrevistados se encuentran:

### ***“Leslie”***

Antonio Miquel Cervero “Leslie” es líder y vocalista (aún a día de hoy) de uno de los grupos musicales de pop y de rock más célebres de la década de los sesenta: Los Sírex. Los Sírex comenzaron su andadura en Barcelona en 1962, y un año después conseguían la fama en todo el territorio nacional con su *Muchacha bonita*, versión del *Be Bop A Lula* de Gene Vincent. En 1965, con su súper éxito *La Escoba*, consiguieron sonar en todas las

radios a nivel nacional, y aún se recuerdan canciones tuyas tan célebres como *Que se mueran los feos*. Sin duda es una voz autorizada para hablar en primera persona de cómo fueron la música y la radio de los años sesenta.

### ***Pepe Saborit***

Pepe Saborit fue uno de los líderes de Los Pokes, grupo que obtuvo un gran reconocimiento musical a lo largo de la década de los sesenta. La propia formación de la banda estuvo influida por el apoyo y los consejos de locutores como Miguel de los Santos y Ángel de Echenique. Su banda participó en muchos de los programas musicales radiofónicos y actuó en numerosos festivales internacionales, junto a otras estrellas del momento como Karina y Los Bravos. Su visión como músico del mundo de la radio es totalmente completa.

### ***Félix Arribas***

Félix Arribas es el batería más reconocido de la historia del pop español de los sesenta. Su trayectoria abarca grupos como Los Yadars, Los Silvers y, por supuesto, Los Pekenikes, el mejor grupo instrumental español de esa década, del que forma parte desde 1967 y con el que alcanzó la cumbre con la canción *Cerca de las estrellas*, a la que él mismo ponía la voz. Nunca dejó el mundo de la música y ha seguido tocando posteriormente la batería con diversas bandas; en la actualidad continúa militando con Los Pekenikes.

### ***Francis Cervera***

Francis Cervera es un músico, guitarrista, que empezó su carrera en los años sesenta tocando la guitarra en distintas bandas de gran éxito. Debutó en Los Pokes, pero pasó también por Los Continentales y Los Botines, hasta llegar a finales de los años

sesenta a formar parte del grupo Henry and the Seven, considerado a día de hoy como uno de los mejores grupos de *soul* español. En la actualidad puede decirse que ha alcanzado lo máximo como músico de aquella época, puesto que toca con Los Brincos, banda que sigue activa y que, junto a Los Bravos, fue probablemente la más mediática de aquella “década prodigiosa”.

### ***Joaquín Torres***

Joaquín Torres creó en 1966 el grupo Los Pasos como guitarra líder, vocalista y principal compositor. Los Pasos son un referente de la música pop española y permanecieron activos entre 1966 y 1972, con éxitos como *Tiempos felices* o *La moto*. Conocidos por sus complejos arreglos y armonías vocales, combinados con un sólido predominio instrumental, Joaquín Torres y su grupo son músicos de referencia de la década de los sesenta; un grupo mediático que llegó a protagonizar en 1968 la película *Long-Play*, de Javier Setó.

En cuanto a locutores, los entrevistados fueron los siguientes:

### ***José Ramón Pardo***

José Ramón Pardo es probablemente la persona más autorizada para hablar de música y radio de los años sesenta. Aunque su trayectoria como periodista musical empezara en prensa escrita, y no fuera hasta 1970 cuando empezó a trabajar en la radio como jefe de programas musicales de Radio España de Madrid, durante toda la década de los sesenta estuvo en contacto con este medio –incluso como músico, con el grupo Los Teleko, actuando en diversos programas radiofónicos–. Es coautor de la *Guía del pop español de los años 60 y 70* (1994), y autor de *Historia del pop español: 1959-1986* (2005) y *Aquellos años del guateque* (2015), en los que no solo demuestra ser un experto musical, sino también un experto en el medio radiofónico y un retratista de la sociedad de la década de los sesenta.

### ***Miguel de los Santos***

Conocido por su extensa trayectoria en Televisión Española en los setenta y ochenta, con diversos programas relacionados con la música, gozó también de mucho éxito en la década anterior, la de los sesenta, con varios programas musicales muy destacados. Entre ellos, se encuentran *Escala de la fama*, de Radio Intercontinental, *Carrera de éxitos* en la SER, y otros que aún son recordados por algunos oyentes de la época como *La Ronda* en Radio Juventud de España, o *El verano, la música y Terry* en la SER.

### ***Rafael Revert***

Rafael Revert pasará a la historia como el creador de *Los 40 Principales* en 1966, un programa musical que terminó transformándose en la más celebre emisora musical española y de la que fue su director durante veinticinco años. No obstante, su actividad radiofónica durante los años sesenta fue intensa, comenzando en *Caravana Musical* con Ángel Álvarez en La Voz de Madrid, *Los Superventas* en la SER, y también otros programas de muchísimo éxito como *El Gran Musical* y *Olimpiada Musical*.

### ***Pepe Domingo Castaño***

Pepe Domingo Castaño continúa siendo a día de hoy un referente de la locución radiofónica en su faceta de animador deportivo y locutor publicitario. No obstante, en los años sesenta pudo compaginar sus dos pasiones, la radio y la música, convirtiéndose en un locutor radiofónico musical de referencia en 1968 con *Discoparada*, en Radio Centro del CES, mientras actuaba con grupos como Los Ibéricos y los Blue Sky. Su sueño radiofónico musical se cumplió al presentar *El Gran Musical*, creado por Tomás Martín Blanco, probablemente uno de los mejores programas musicales que comenzaron su andadura en la década de los sesenta.

### ***José Manuel Rodríguez “Rodri”***

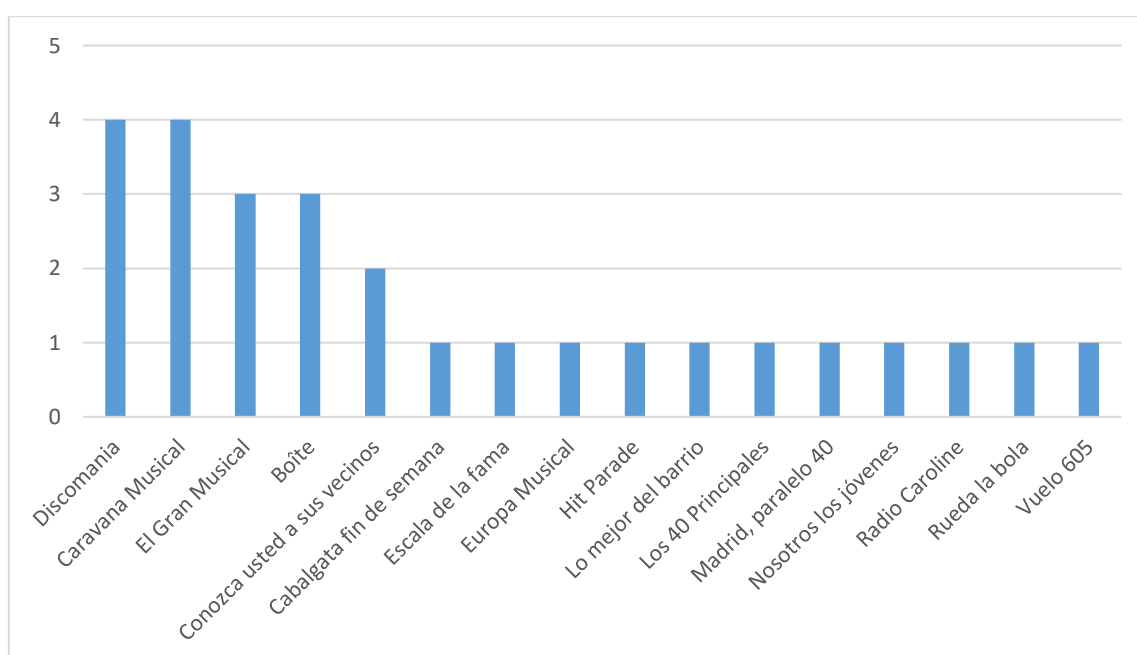
Comenzó su actividad musical en 1962 y, a lo largo de la década, militó en varias bandas como Los Fugitivos, Los Titanes y Los Continentales. En 1970 inició su actividad en Radio Peninsular como locutor radiofónico de programas nacidos en los años sesenta, como *Cinco para uno* y *Cantaverano*, y otros como *Musical Tutti-Frutti* y *Domingo Peninsular*. Su actividad mediática se prolongó durante cincuenta años y le convirtió en un referente del periodismo radiofónico musical. Su perfil principal es el de locutor radiofónico musical, pero su experiencia como músico de la época otorgan a sus respuestas un doble valor para la investigación.



## 12.2. El papel de la radio musical en el contexto social

La mejor manera de conocer la incidencia que tuvo la radio musical en los jóvenes oyentes de los años sesenta es preguntar directamente a los protagonistas de la radio y la música de esa época (que, por supuesto, fueron también oyentes) cuáles fueron los programas y locutores que les influyeron más y que más recuerdan. Esta pregunta, realizada a los diez entrevistados, arrojó los siguientes resultados divididos por programas y locutores.

Gráfico 15: Programas más influyentes para los protagonistas entrevistados



Fuente: Elaboración propia a través de las entrevistas incluidas en los anexos.

Tras el recorrido previamente realizado en esta investigación, no sorprende que *Caravana Musical* y *Discomanía* sean los dos programas más mencionados por los entrevistados y que sean descritos, no solo por los expertos sino por los propios protagonistas, como los que más penetraron en la sociedad de la época.

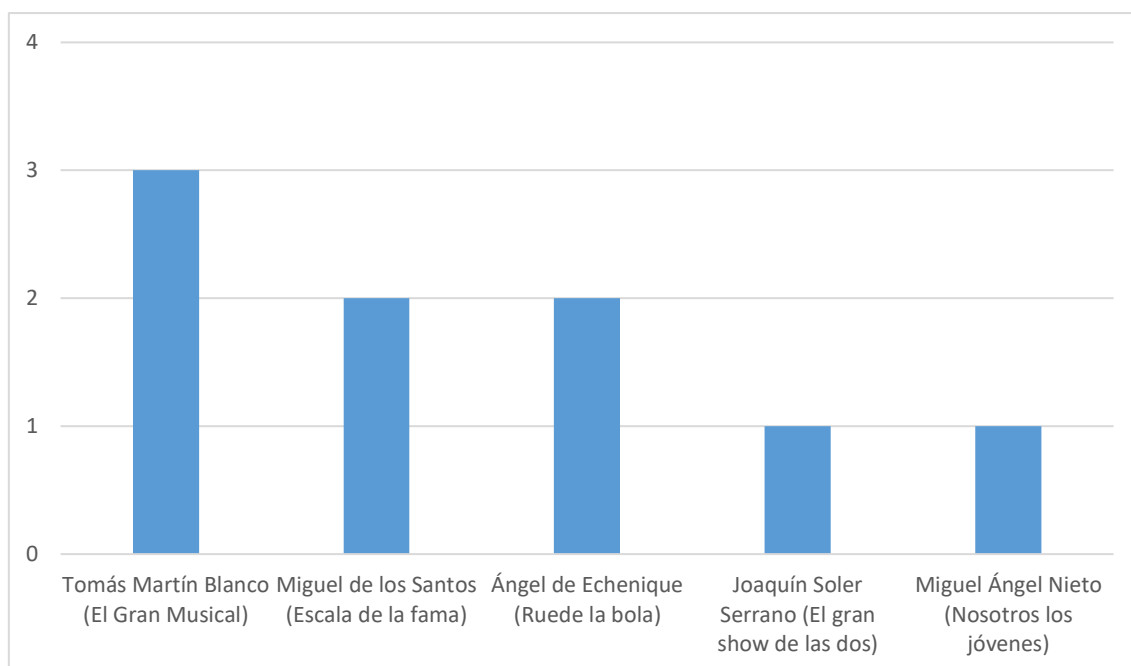
*El Gran Musical* obtiene, por derecho propio, la segunda posición en influencia; y no es de extrañar, siendo su presentador Tomás Martín Blanco, uno de los locutores con mayor número de fans del panorama radiofónico musical español.

El resultado más interesante que arrojan los datos es el segundo puesto (compartido con *El Gran Musical*) del programa *Boîte*, de Ernesto Lacalle, mencionado por los locutores Rafael Revert, José Ramón Pardo y Miguel de los Santos. Es evidente que Lacalle, uno de los pioneros en poner rock & roll en la radio de nuestro país a mediados de los cincuenta, sirvió de inspiración a los que luego serían los futuros locutores estrella de los años sesenta. Durante la década prodigiosa su programa fue retirado de la parrilla, aunque luego volviera por la presión de sus oyentes fieles (Pardo y Pardo, 2005). Esto indica que, en los sesenta, aquel programa de estilo clásico, a imagen de los programas de los años cuarenta y cincuenta, había quedado desfasado para una joven audiencia que demandaba música aún más moderna que los primigenios jazz o rock & roll; ya fuera pop, beat, soul, o los nuevos estilos que les ofrecían las nuevas estrellas de la radio como Raúl Matas, Ángel Álvarez o Rafael Revert.

No obstante, queda claro que para los que luego fueron protagonistas de la radio de música moderna, el programa *Boîte* fue el detonante para que se interesaran por una música anglosajona que, una década después, influiría de manera decisiva sobre la juventud.

En un contexto social en el que comenzaban a despuntar nuevas bandas de *pop-rock* por todo el territorio nacional, el altavoz de la radio se convirtió casi en una necesidad para dar voz a la generación pop. Para saber quiénes fueron los encargados de impulsar a esa nueva hornada de músicos, que representaban en sí mismos un cambio social y generacional, se preguntó a los músicos cómo eran sus apariciones radiofónicas y qué locutores les cedieron el espacio de sus programas para poder promocionarse.

Gráfico 16: Apariciones radiofónicas de los músicos entrevistados



Fuente: Elaboración propia a través de las entrevistas incluidas en los anexos.

Sin duda, resulta tremendamente relevante preguntar a los músicos de la época cuáles fueron los locutores que les ayudaron a difundir su música. No cabe duda de que los locutores más influyentes fueron Raúl Matas, Ángel Álvarez y, al final de la década, posiblemente Rafael Revert. Pero no debemos olvidar que el programa de Matas o *Los 40 Principales* eran programas de listas de éxitos, y los programas de Álvarez eran de corte erudito y radiaban los éxitos musicales extranjeros que él podía conseguir y que en España eran considerados rarezas. Pero ¿quién apoyaba a los músicos emergentes? ¿Qué programas daban la oportunidad a las nuevas bandas de esa música pop que empezó a calar tan fuerte en la sociedad juvenil?

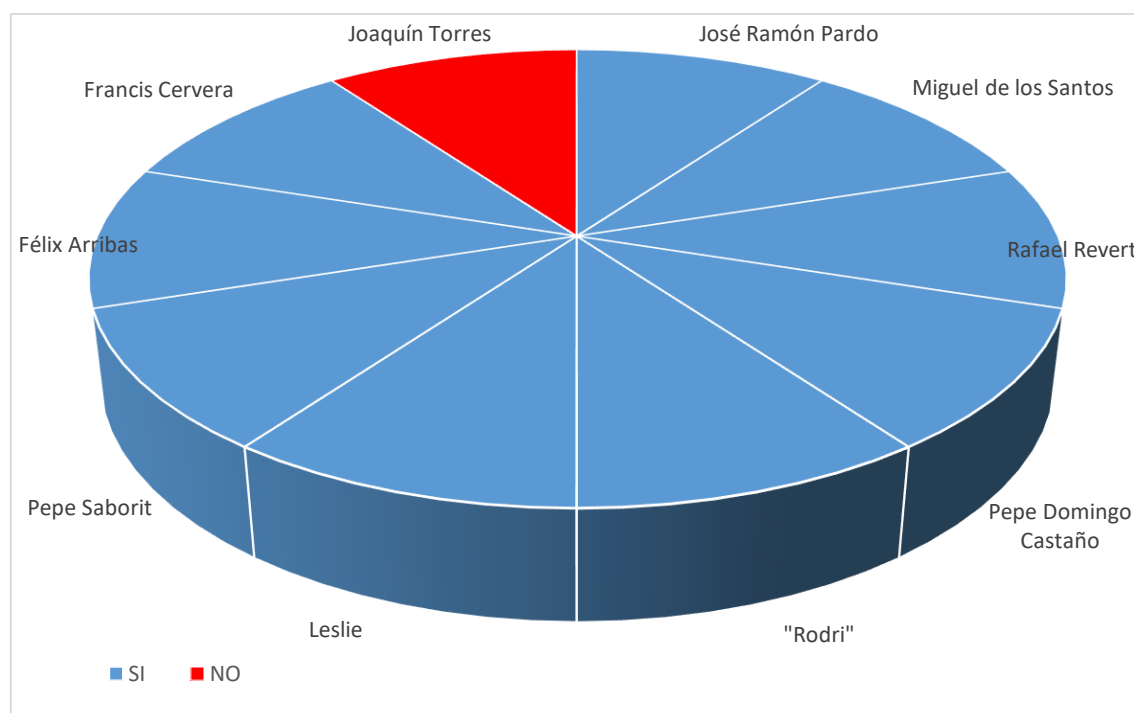
Parece evidente, por las respuestas de los cinco músicos entrevistados, que locutores como Tomás Martín Blanco, con *El Gran Musical*, Miguel de los Santos con *Escala de la fama*, o Ángel de Echenique con *Ruede la bola*, dedicaban más espacio en sus programas a dar a conocer a grupos como Los Sírex, Los Pokes, Los Pekenikes, Los Pasos, etc., que fueron aquellos que escribieron las primeras páginas del pop en nuestro país.

Para analizar en qué medida los programas radiofónicos, ya fueran de discos o de actuaciones en directo, influyeron en los gustos musicales de los jóvenes, se hizo la misma

pregunta a todos los entrevistados, aunque con un matiz diferente para músicos y locutores. A los locutores se les preguntó si los programas musicales influyeron directamente en el gusto musical de los jóvenes; a los músicos (que fueron aquellos mismos jóvenes que se empaparon de las nuevas tendencias), se les preguntó si los programas musicales tuvieron influencia en el estilo musical de sus bandas.

Gráfico 17: Pregunta a los entrevistados:

¿Los programas de los sesenta influyeron en el gusto musical de los jóvenes o en el estilo musical de tu banda?



Fuente: Elaboración propia a través de las entrevistas incluidas en los anexos.

La respuesta es clara: la radio musical ejerció una influencia directa en el gusto musical de los jóvenes y, por tanto, en el tipo de canciones que empezaron a tocar las nuevas bandas de la época. El propio Félix Arribas llega a afirmar que uno de los integrantes de su primera banda, Los Yadars, era tan fan de Ángel Álvarez que tomaba las canciones inglesas o americanas que él ponía por la radio y las arreglaba y montaba con su banda<sup>70</sup>.

<sup>70</sup> Ver entrevista a Félix Arribas en los anexos.

Francis Cervera asegura que, de no haber sido por la radio, podrían haber continuado con la copla otros veinte años más y que, gracias a los programas de radio, los jóvenes podían escuchar a grupos como Los Teen Tops o The Shadows, que en su caso les alentaron a tocar la guitarra<sup>71</sup>.

Solo uno de los músicos, Joaquín Torres de Los Pasos, afirma que la radio no influyó en sus gustos ni en el estilo de su banda, ya que en su caso fueron más relevantes los propios discos que compraba que la radio<sup>72</sup>.

Los locutores son aún más contundentes que los músicos en su respuesta afirmativa. Tanto José Ramón Pardo como José Manuel Rodríguez “Rodri” convienen en señalar, como no podía ser de otra manera, a Raúl Matas y Ángel Álvarez como los locutores más influyentes y los que configuraron los gustos de los oyentes<sup>73</sup>.

Miguel de los Santos, por su parte, cree que los programas que más directamente pudieron influir en los gustos de la población joven fueron los de listas de éxitos, como *El Gran Musical* de Tomás Martín Blanco, con su sección “Los Superventas”, o su propio programa *Carrera de éxitos*, con una lista de popularidad creada por votación abierta, que fue el germen de *Los 40 Principales*<sup>74</sup>.

El último aspecto a tratar, acerca del papel de la radio musical en el contexto social de los años sesenta, es determinar si la radio musical de la época pudo influir de forma directa en el comportamiento de los jóvenes y en su forma de ocio. Para ello, se planteó esa misma cuestión a los entrevistados:

<b>Entrevistado: “Leslie”</b>	
<b>¿Influyó la radio musical en el comportamiento de los jóvenes y su forma de ocio?</b>	Sí. A la hora de estar en casa para escuchar el programa, y para comentarlo con los amigos.
<b>Entrevistado: Pepe Saborit</b>	
<b>¿Influyó la radio musical en el comportamiento de los jóvenes y su forma de ocio?</b>	Sí. A la hora de estar en casa para escuchar el programa, y para ambientar musicalmente los guateques.

<sup>71</sup> Ver entrevista a Francis Cervera en los anexos.

<sup>72</sup> Ver entrevista a Joaquín Torres en los anexos.

<sup>73</sup> Ver entrevista a José Ramón y entrevista a José Manuel Rodríguez “Rodri” en los anexos.

<sup>74</sup> Ver entrevista a Miguel de los Santos en los anexos.

**Entrevistado: Félix Arribas**

¿Influyó la radio musical en el comportamiento de los jóvenes y su forma de ocio?	Sí. Imitando la música que se oía por la radio.
---	---

**Entrevistado: Francis Cervera**

¿Influyó la radio musical en el comportamiento de los jóvenes y su forma de ocio?	Sí. Se dejaban de hacer otras cosas para ir a escuchar la radio.
---	--

**Entrevistado: Joaquín Torres**

¿Influyó la radio musical en el comportamiento de los jóvenes y su forma de ocio?	Sí. Influyó en las tendencias y modas de la época.
---	--

**Entrevistado: José Ramón Pardo**

¿Influyó la radio musical en el comportamiento de los jóvenes y su forma de ocio?	Sí, los programas se ponían hábilmente en horarios en los que los jóvenes los podían escuchar.
---	--

**Entrevistado: Miguel de los Santos**

¿Influyó la radio musical en el comportamiento de los jóvenes y su forma de ocio?	Sí. Se llegaron a crear hasta programas específicos para bailar en los guateques.
---	---

**Entrevistado: Rafael Revert**

¿Influyó la radio musical en el comportamiento de los jóvenes y su forma de ocio?	Sí. La radio se ponía para bailar.
---	------------------------------------

**Entrevistado: Pepe Domingo Castaño**

¿Influyó la radio musical en el comportamiento de los jóvenes y su forma de ocio?	Sí. Surgió una nueva forma de ocio: acudir a los programas de radio en directo como fans.
---	---

**Entrevistado: José Manuel Rodríguez “Rodri”**

¿Influyó la radio musical en el comportamiento de los jóvenes y su forma de ocio?	Sí. Animaron a la gente a acudir a festivales de música moderna, como las matinales del Price.
---	--

Fuente: Elaboración propia a través de las entrevistas incluidas en los anexos.

Todos los músicos y locutores convienen en afirmar que la radio musical sí ejerció influencia en el comportamiento y la forma de ocio de los jóvenes, en diferentes aspectos. Por ejemplo, los jóvenes oyentes interesados se aseguraban de estar en casa a determinada hora para coincidir con la emisión de su programa favorito, dejando en ocasiones de hacer determinadas cosas para adaptarse a él.

También influyó, en opinión de Joaquín Torres y Félix Arribas, en las tendencias musicales que seguían aquellos jóvenes y, como afirma Pepe Domingo Castaño, se crearon nuevas formas de ocio como ir a ver las actuaciones que tenían lugar en los propios programas de radio.

Pero, sin duda, donde más impacto ejerció la radio fue en la ambientación musical los guateques. Pepe Saborit, Miguel de los Santos y Rafael Revert coinciden en que la radio se ponía para bailar en una de las pocas vías de expresión libre que tenían los jóvenes de los sesenta: los guateques.

### 12.3. El papel de la radio musical en el desarrollo de la música popular

Los músicos y los locutores son los mejores conocedores del impacto que tuvo la radio en el desarrollo de la música pop y moderna. Se les planteó la cuestión de cómo habían influido los programas musicales de los años sesenta en el desarrollo de la música pop en España, y cómo ayudaban al surgimiento de nuevas bandas musicales. Los resultados obtenidos se resumen en la siguiente tabla, en forma de esquema:

<b>Entrevistado: “Leslie”</b>	
¿Influyeron los programas musicales en el desarrollo de la música pop?	Totalmente. Gracias a la radio de las bases americanas podían escuchar lo que se hacía fuera. Y gracias a la radio española conocían a otras bandas españolas.
¿Influyeron los programas musicales en el surgimiento de nuevas bandas?	Los propios Sírex surgieron de un programa de radio: <i>El gran show de las dos</i> de Radio Barcelona.
<b>Entrevistado: Pepe Saborit</b>	
¿Influyeron los programas musicales en el desarrollo de la música pop?	Al cien por cien. A través de la radio empezaron a escuchar música pop y moderna.
¿Influyeron los programas musicales en el surgimiento de nuevas bandas?	Sin la radio, no hubiera habido grupos. No sabían de música, pero imitaban lo que escuchaban que venía de fuera.
<b>Entrevistado: Félix Arribas</b>	
¿Influyeron los programas musicales en el desarrollo de la música pop?	Muchísimo. Los temas de su primera banda, Los Yadars, estaban basados en los que escuchaban en <i>Caravana Musical</i> de Ángel Álvarez.
¿Influyeron los programas musicales en el surgimiento de nuevas bandas?	Músicos que oían emisoras de las bases americanas cogían las canciones que escuchaban para imitarlas.
<b>Entrevistado: Francis Cervera</b>	
¿Influyeron los programas musicales en el desarrollo de la música pop?	De forma total y absoluta. Los medios como la radio les abrían los ojos a los nuevos estilos.



¿Influyeron los programas musicales en el surgimiento de nuevas bandas?	La radio fue fundamental para unirles a todos.
<b>Entrevistado: Joaquín Torres</b>	
¿Influyeron los programas musicales en el desarrollo de la música pop?	Influyeron porque era lo que escuchaba la gente joven. La difusión de la música moderna hizo que el movimiento fuera a más.
¿Influyeron los programas musicales en el surgimiento de nuevas bandas?	Sin la radio hubieran surgido las bandas igualmente, pero la radio ayudó a su difusión.
<b>Entrevistado: José Ramón Pardo</b>	
¿Influyeron los programas musicales en el desarrollo de la música pop?	Totalmente. Las bandas y los primeros conjuntos se alimentaban de la radio.
¿Influyeron los programas musicales en el surgimiento de nuevas bandas?	Fue fundamental para crear los gustos de los nuevos músicos. Intentaban hacer lo mismo que oían por la radio.
<b>Entrevistado: Miguel de los Santos</b>	
¿Influyeron los programas musicales en el desarrollo de la música pop?	La radio es fundamental en la historia de la música pop y de la música ligera en general.
¿Influyeron los programas musicales en el surgimiento de nuevas bandas?	Sí, y más tarde la televisión, presentando a nuevas bandas al público.
<b>Entrevistado: Rafael Revert</b>	
¿Influyeron los programas musicales en el desarrollo de la música pop?	Totalmente. La radio ayudó a desarrollar la industria del disco. Influyó en la creación de montones de artistas y de discos.
¿Influyeron los programas musicales en el surgimiento de nuevas bandas?	Absolutamente. Surgieron porque había programas como <i>Los 40 Principales</i> , que emitían música en continuo, y se desarrolló el mundo discográfico.
<b>Entrevistado: Pepe Domingo Castaño</b>	
¿Influyeron los programas musicales en el desarrollo de la música pop?	Sí que influyó. Los artistas se fijaban en las canciones que triunfaban en la radio para componer las suyas propias.
¿Influyeron los programas musicales en el surgimiento de nuevas bandas?	Tuvo que influir, porque no había mucha televisión musical, y lo que había era una radio muy musical.

<b>Entrevistado: José Manuel Rodríguez “Rodri”</b>	
¿Influyeron los programas musicales en el desarrollo de la música pop?	Sí. Se desarrolló la industria del disco gracias a la radio; los jóvenes pedían dinero a sus padres para comprar discos previamente escuchados en la radio.
¿Influyeron los programas musicales en el surgimiento de nuevas bandas?	No habrían surgido o habrían tardado mucho en surgir, de no ser por la radio.

Fuente: Elaboración propia a través de las entrevistas incluidas en los anexos.

Todos los entrevistados afirmaron, con mayor o menor grado de énfasis, que efectivamente los programas musicales ayudaron a desarrollar la música pop, ya fuera a través de los músicos que imitaban lo que escuchaban, o de la explosión de la industria discográfica que fue desarrollándose gracias a este medio.

Respecto al surgimiento de nuevas bandas musicales gracias a la radio musical, todos los entrevistados coinciden en que no habrían podido surgir tantas bandas si no fuera por este medio de difusión. En todo caso, como señalan Joaquín Torres y José Manuel Rodríguez “Rodri”, habrían tardado mucho más tiempo en aparecer bandas nacionales si no hubieran contado con el apoyo del medio radiofónico.

Para estudiar el impacto de difusión y discográfico que suponía aparecer como músico en los programas musicales, se preguntó a los entrevistados si veían una relación de causalidad entre la aparición en programas de radio de las bandas musicales y su notoriedad y sus ventas. Los resultados obtenidos fueron los siguientes:

<b>Entrevistado: “Leslie”</b>	
¿Influía en la notoriedad y las ventas de una banda el aparecer en la radio?	Totalmente. Gracias a la radio, hasta las casas discográficas se enteraban de la publicación de sus propios discos. De no ser por la radio, Los Sírex aún seguirían en el anonimato.
<b>Entrevistado: Pepe Saborit</b>	
¿Influía en la notoriedad y las ventas de una banda el aparecer en la radio?	Sí. Si no salías en la radio, no existías. Los Pokes, a raíz de aparecer en la radio, les surgían actuaciones en directo. No había otra forma de darse a conocer.

<b>Entrevistado: Félix Arribas</b>	
¿Influía en la notoriedad y las ventas de una banda el aparecer en la radio?	Sí. Era fundamental que tus discos se oyeran en la radio, porque todo el mundo tenía un aparato de radio. En la radio se fabricaban los éxitos.
<b>Entrevistado: Francis Cervera</b>	
¿Influía en la notoriedad y las ventas de una banda el aparecer en la radio?	Sí. Y por ejemplo, de bandas como The Beatles se vendieron diez veces más discos que tocadiscos había en España.
<b>Entrevistado: Joaquín Torres</b>	
¿Influía en la notoriedad y las ventas de una banda el aparecer en la radio?	Sí, siempre ha ido de la mano.
<b>Entrevistado: José Ramón Pardo</b>	
¿Influía en la notoriedad y las ventas de una banda el aparecer en la radio?	Sí, en especial apareciendo en programas de éxitos más comerciales como el de Raúl Matas; las listas de más vendidos coincidían con las de su programa. Era básico que tus discos sonaran por la radio.
<b>Entrevistado: Miguel de los Santos</b>	
¿Influía en la notoriedad y las ventas de una banda el aparecer en la radio?	Sí, porque era el único nicho que había hasta mediados de los sesenta, que empezó la televisión.
<b>Entrevistado: Rafael Revert</b>	
¿Influía en la notoriedad y las ventas de una banda el aparecer en la radio?	Sí, si no aparecías en la radio no vendías nada. Era fundamental, porque no había nada más que la radio. Si no estabas en la radio, no estabas.
<b>Entrevistado: Pepe Domingo Castaño</b>	
¿Influía en la notoriedad y las ventas de una banda el aparecer en la radio?	Sí, y si hablabas mal de un disco, el cantante y la discográfica se enfadaban. Era influyente la opinión del locutor.
<b>Entrevistado: José Manuel Rodríguez “Rodri”</b>	
¿Influía en la notoriedad y las ventas de una banda el aparecer en la radio?	Alguna influencia: la promoción de las casas discográficas era muy grande.

Fuente: Elaboración propia a través de las entrevistas incluidas en los anexos.

Nuevamente todos los entrevistados coinciden en sus respuestas, y convienen en señalar que aparecer por la radio como músico en los años sesenta era absolutamente fundamental para poder ser conocido y vender discos. Quizá el más escéptico en su respuesta fue José Manuel Rodríguez “Rodri”, que no pudo contestar de modo aseverativo a la cuestión pero sí suponía que había algún tipo de relación directa en el momento en el que explicaba cómo algunos trabajadores de las discográficas se personaban en las emisoras para pedir de forma insistente que radiaran un disco que acababan de sacar<sup>75</sup>.

La relación entre las emisoras y las casas discográficas podría parecer por tanto evidente. No obstante, para conocer de forma más exacta qué tipo de relación había entre ambas, se preguntó directamente a todos los locutores, que conocieron de primera mano ese mundo, en qué consistía esta simbiosis entre los programas musicales y las discográficas.

<b>Entrevistado: José Ramón Pardo</b>	
¿Existía relación entre los programas musicales y las discográficas?	Siempre hubo relación. A comienzos de los sesenta no había dinero de por medio, era un intercambio de favores. A partir del año 1964, empiezan las <i>payolas</i> en la radio española.
<b>Entrevistado: Miguel de los Santos</b>	
¿Existía relación entre los programas musicales y las discográficas?	Relación total. Se creó una mafia entre los “promocioneros” de las casas discográficas y los locutores, y más tarde entre los propios directivos de las radios y las casas de discos.
<b>Entrevistado: Rafael Revert</b>	
¿Existía relación entre los programas musicales y las discográficas?	Ninguna; como mucho, a finales de los sesenta.
<b>Entrevistado: Pepe Domingo Castaño</b>	

<sup>75</sup> Ver entrevista a José Manuel Rodríguez “Rodri” en los anexos.

¿Existía relación entre los programas musicales y las discográficas?	Sí. Las compañías de discos te ofrecían discos y artistas para radiar. A partir de 1968, las compañías ofrecían dinero a los locutores para que incluyeran sus canciones en las listas de éxitos.
<b>Entrevistado: José Manuel Rodríguez “Rodri”</b>	
¿Existía relación entre los programas musicales y las discográficas?	Total, absoluta y fortísima. Los locutores y críticos musicales no solo se venden por dinero, también por el trato de favor de las discográficas ofreciendo viajes, conciertos, entradas, primicias...

Fuente: Elaboración propia a través de las entrevistas incluidas en los anexos.

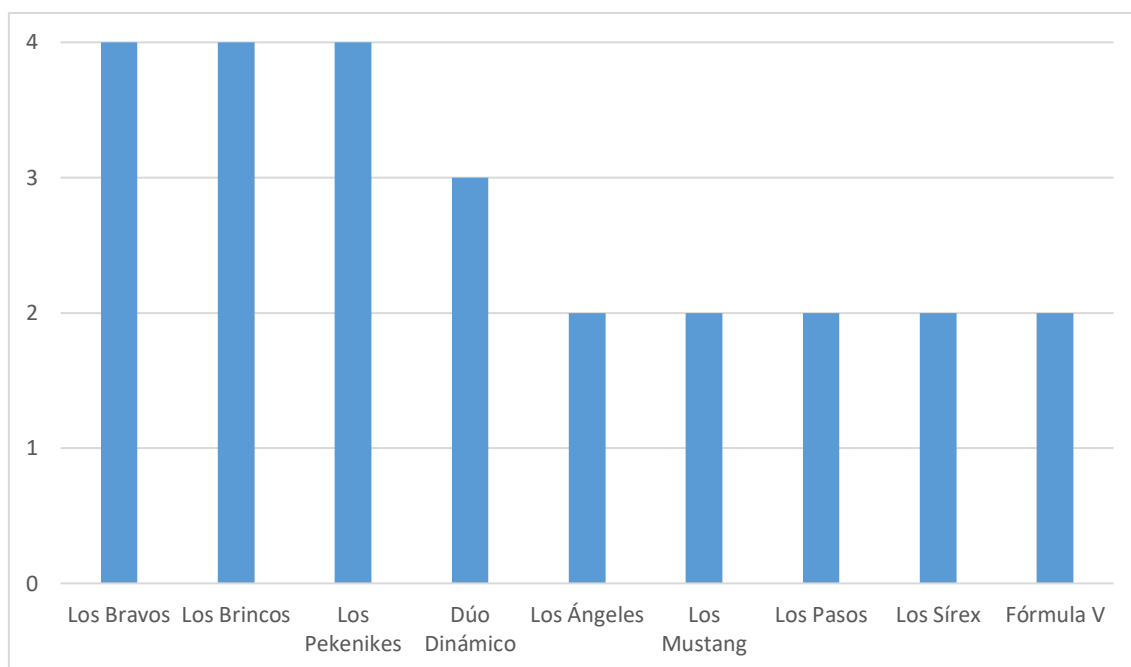
A la luz de las respuestas, es evidente la fuerte correlación que se estableció entre las casas discográficas y los programas de radio, locutores e incluso directivos, a partir de finales de los años sesenta. También Rafael Revert, que en un primer momento negó absolutamente esta relación, reconoce que, a finales de la década, un promotor de la Compañía del Gramófono Odeón (La Voz de su Amo) le trajo discos para que los pusiera por la radio.

Yo recuerdo cuando, por primera vez, entrando en la SER, vino un señor preguntando por mí y dijo: “Mire, he venido a traerle unos discos para que los pongan”. Era el delegado que había en Madrid de la Compañía del Gramófono Odeón, que fue el primer promotor. Que no era promotor, pero vino a traer los discos. Pero eso debió ser ya a finales de los sesenta. (Entrevista a Rafael Revert, 2020, p. 654)

Siendo la radio un posible elemento potenciador de desarrollo de la música pop en la década de los sesenta en España, consideré necesario preguntar a todos los protagonistas de la música y la radio qué bandas musicales tuvieron más importancia radiofónica, es decir, cuáles sonaron más por la radio en la década de los sesenta. La lista proporcionada por los entrevistados, entre nacionales e hispanos, suma veintiún nombres, de los cuales he seleccionado únicamente a los grupos españoles que fueron mencionados más de una vez entre las diez respuestas a esta pregunta, para representar los resultados de forma gráfica:

Gráfico 18: Pregunta a los entrevistados:

¿Qué grupos tuvieron más importancia radiofónica y sonaron más por la radio?



Fuente: Elaboración propia a través de las entrevistas incluidas en los anexos.

Como se puede observar, Los Bravos y Los Brincos junto a Los Pekenikes fueron los más radiados según recuerdan los cinco músicos y los cinco locutores, y fueron indudablemente las grandes estrellas del pop en nuestro país en la segunda mitad de la década de los sesenta.

Al incluir únicamente las bandas nacionales, no aparecen representados los mexicanos Los Teen Tops, que fueron mencionados en dos ocasiones por los entrevistados. Pese a no ser un grupo español, sí eran un grupo de rock & roll en castellano y fueron, como se puede deducir, muy radiados (en especial en la primera mitad de la época). De hecho, sirvieron de inspiración a otras bandas españolas, como hemos visto en el caso de Francis Cervera o en el caso de “Leslie”, que los considera un hito en la historia del rock en español.

Hay un grupo que marca la historia de la música pop cantando en castellano que son Los Teen Tops. ¿Qué es lo que pasó? Que todos empezamos a cantar *La plaga* y el *Popotitos*. Enrique Guzmán vino a España como un ídolo de masas, porque era el espejo que teníamos de rock & roll en castellano y ellos eran mexicanos. (Entrevista a “Leslie”, 2018, p. 581)

Entre los pioneros más radiados de la primera mitad de la década, encontramos indudablemente al Dúo Dinámico y Los Sírex. Cabe destacar que ninguno de los músicos entrevistados citó a su propia banda como una de las que más impacto radiofónico tuvo; ni “Leslie” a Los Sírex, ni Francis Cervera a Los Brincos, ni Félix Arribas a Los Pekenikes, ni Joaquín Torres a Los Pasos. Esto indudablemente da un sesgo más objetivo a esta pequeña lista de los grupos más radiados de los años sesenta, y concede más valor a los propios perfiles de los entrevistados como protagonistas indiscutibles del periodo estudiado.

## 12.4. La influencia de la radio musical sobre el público

Una de las principales señas de identidad de la década del nacimiento y explosión del pop en nuestro país fue el nacimiento del fenómeno fan, y su posterior impulso propiciado por los medios de comunicación, entre los que destacan la prensa y, sobre todo, la radio.

Los diez protagonistas indicaron de forma directa si consideraban que los programas radiofónicos musicales de la época habían influido en el desarrollo del fenómeno fan en nuestro país, dándose los siguientes resultados:

<b>Entrevistado: “Leslie”</b>	
¿Los programas musicales influyeron en el desarrollo del fenómeno fan?	Sí. La rivalidad de los fans salía de la radio; por ejemplo entre Los Sírex y Los Mustang, o Los Pekenikes y Los Relámpagos.
<b>Entrevistado: Pepe Saborit</b>	
¿Los programas musicales influyeron en el desarrollo del fenómeno fan?	Sí, la radio era la manera de promocionar. Al igual que los cantantes, los propios locutores eran considerados también como ídolos.
<b>Entrevistado: Félix Arribas</b>	
¿Los programas musicales influyeron en el desarrollo del fenómeno fan?	Ya existían grupos de fans previamente a la eclosión de los programas musicales, por ejemplo, de grupos italianos.
<b>Entrevistado: Francis Cervera</b>	
¿Los programas musicales influyeron en el desarrollo del fenómeno fan?	Sí, de forma definitiva y fundamental. La radio era el canal de comunicación, y los locutores estimularon el fenómeno de la creación de asociaciones de fans.
<b>Entrevistado: Joaquín Torres</b>	
¿Los programas musicales influyeron en el desarrollo del fenómeno fan?	Sí, la radio tenía el poder de la difusión y emitía más música que la televisión.



<b>Entrevistado: José Ramón Pardo</b>	
¿Los programas musicales influyeron en el desarrollo del fenómeno fan?	Sí, la radio fue fundamental en el enfrentamiento y provocación de las fans, en especial entre las “rafaelistas” (fans de Raphael) y las “dinámicas” (fans del Dúo Dinámico).
<b>Entrevistado: Miguel de los Santos</b>	
¿Los programas musicales influyeron en el desarrollo del fenómeno fan?	Sí, totalmente. Gracias a la radio nació el primer club de fans en España, dedicado a Paul Anka, y luego el del Dúo Dinámico. Las emisoras propiciaron los debates y confrontaciones entre clubes de fans.
<b>Entrevistado: Rafael Revert</b>	
¿Los programas musicales influyeron en el desarrollo del fenómeno fan?	Sí, absolutamente. Los disc-jockeys promovían la forma en la que había que admirar a unos músicos respecto a otros, y eso era lo que creaba los fans.
<b>Entrevistado: Pepe Domingo Castaño</b>	
¿Los programas musicales influyeron en el desarrollo del fenómeno fan?	Sí, lo recuperaron. Lo programas en directo propiciaban el fenómeno fan, como fue el caso de <i>El gran musical</i> de Tomás Martín Blanco.
<b>Entrevistado: José Manuel Rodríguez “Rodri”</b>	
¿Los programas musicales influyeron en el desarrollo del fenómeno fan?	Sí, indiscutiblemente. La radio reforzó el fenómeno fan con The Beatles y otros grupos españoles. La lucha del régimen franquista contra la nueva música pop moderna propició la unión de los fans.

Fuente: Elaboración propia a través de las entrevistas incluidas en los anexos.

Excepto Félix Arribas, todos los entrevistados dieron una respuesta claramente afirmativa a la cuestión. Sin la radio, el fenómeno fan no podría haberse desarrollado como lo hizo, ni podían haberse llevado a cabo los enfrentamientos entre clubes rivales que utilizaban los programas radiofónicos musicales como canales de comunicación.

A raíz de la respuesta de Pepe Saborit con respecto al fenómeno fan en la que afirmó que los locutores de la época eran considerados “dioses”<sup>76</sup>, se estableció una nueva

<sup>76</sup> Ver entrevista a Pepe Saborit en los anexos.

línea de investigación preguntando directamente a los locutores si ellos mismos, al igual que las bandas musicales, tuvieron también sus grupos de fans.

<b>Entrevistado: José Ramón Pardo</b>	
¿Tenían los locutores grupos de fans?	Sí, había locutores estrella. Ángel Álvarez no tenía fans sino discípulos, pero Raúl Matas sí era más de fans. También los tuvieron los locutores de <i>Los 40 Principales</i> y de <i>El Gran Musical</i> .
<b>Entrevistado: Miguel de los Santos</b>	
¿Tenían los locutores grupos de fans?	Sí, todos los de aquella época. Antes los locutores eran tan populares como las estrellas del fútbol, eran mucho más populares que los locutores de ahora.
<b>Entrevistado: Rafael Revert</b>	
¿Tenían los locutores grupos de fans?	En los sesenta no eran tan famosos, pero estaban Olimpia Torres, Pepe Fernández, Tomás Martín Blanco, Pepe Cañaveras...
<b>Entrevistado: Pepe Domingo Castaño</b>	
¿Tenían los locutores grupos de fans?	Sí, menos que los cantantes, pero los locutores tenían también grupos de fans.
<b>Entrevistado: José Manuel Rodríguez “Rodri”</b>	
¿Tenían los locutores grupos de fans?	Sí, la competencia era absoluta. Alguien importante en el mundo de la música fue Tomás Martín Blanco con <i>El Gran Musical</i> y, más tarde, <i>Los 40 Principales</i> .

Efectivamente, a excepción de Rafael Revert, que considera que en los sesenta los locutores no eran tan famosos como pudieron ser en las décadas posteriores: Joaquín Luqui, José Antonio Abellán o Fernandisco<sup>77</sup>, todos los demás coinciden en la fama y la relevancia de los locutores musicales de los años sesenta, hasta el punto de que efectivamente llegaron a tener sus propios grupos de fans.

<sup>77</sup> Ver entrevista a Rafael Revert en los anexos.

En este sentido, destaca Tomás Martín Blanco como el locutor más citado y al que se podría considerar el más mediático de mediados de la década, que contaba con sus grupos de fans. A finales de los sesenta, parece que el programa con más número de fans era, sin duda, *Los 40 Principales* con Rafael Revert y Olimpia Torres.

Importante también es mencionar al que fuera con seguridad el locutor más mediático de comienzos de los sesenta, Raúl Matas, que sí tenía lo que podríamos entender como fans –su rival Ángel Álvarez, con su erudito programa, tenía más bien discípulos o devotos de él y de su música<sup>78</sup>–.

El último eje de análisis de la incidencia que la radio musical tuvo sobre el público es conocer si la juventud de la época y los oyentes en general estaban realmente interesados en la música moderna o preferían estilos tradicionales. Es lógico pensar que nuestros protagonistas sí que eran, cuanto menos, del gusto de los nuevos ritmos modernos, pero ¿cómo percibían al resto de la audiencia? ¿Cómo veían a su público desde el lado de los músicos y desde el lado de los locutores?

Para saberlo, se les preguntó directamente si la audiencia de aquellos años sesenta estaba verdaderamente interesada en la música pop o el folclore español seguía predominando.

<b>Entrevistado: “Leslie”</b>	
¿Estaba la gente interesada en el pop o el folclore español predominaba?	Sí, en los sesenta empezó a cambiar: se pasó del <i>Campanera</i> de Joselito a <i>La plaga</i> y el <i>Popotitos</i> de Teen Tops.
<b>Entrevistado: Pepe Saborit</b>	
¿Estaba la gente interesada en el pop o el folclore español predominaba?	Sí, se produce un cambio radical del gusto musical gracias a la radio, los festivales y los concursos. La gente joven se sentía más liberada.
<b>Entrevistado: Félix Arribas</b>	
¿Estaba la gente interesada en el pop o el folclore español predominaba?	Poco a poco se hizo simbiosis entre música española y pop, como <i>Los cuatro muleros</i> , de Los Pekenikes, y

<sup>78</sup> Ver entrevista a José Ramón Pardo en los anexos.

	se fue abriendo el abanico hasta que no se le pudieron poner puertas al campo.
<b>Entrevistado: Francis Cervera</b>	
¿Estaba la gente interesada en el pop o el folclore español predominaba?	Fue la más fuerte brecha generacional musical de la historia. Se pasó de la copla al rock & roll, de la bandurria a la guitarra eléctrica.
<b>Entrevistado: Joaquín Torres</b>	
¿Estaba la gente interesada en el pop o el folclore español predominaba?	Sí, en aquella época no les gustaba nada lo anterior. La música pop nació para salir del folclore. Querían hacer algo distinto y con guitarras eléctricas.
<b>Entrevistado: José Ramón Pardo</b>	
¿Estaba la gente interesada en el pop o el folclore español predominaba?	La gente joven abandonó el folclore por completo. El nacimiento del rock fue una ruptura generacional. Hubo un seguimiento total de la nueva música.
<b>Entrevistado: Miguel de los Santos</b>	
¿Estaba la gente interesada en el pop o el folclore español predominaba?	Ahí se inicia el boom. Surgen infinidad de nombres de bandas de música moderna: Raphael, Masiel, Marisol, Los Pekenikes, Los Bravos, Los Brincos, El Dúo Dinámico...
<b>Entrevistado: Rafael Revert</b>	
¿Estaba la gente interesada en el pop o el folclore español predominaba?	La gente joven estaba con el pop. La “música española” pasó a un segundo plano y se quedó para la gente mayor.
<b>Entrevistado: Pepe Domingo Castaño</b>	
¿Estaba la gente interesada en el pop o el folclore español predominaba?	El folclore desapareció, era algo que se relacionaba con Franco y la posguerra.
<b>Entrevistado: José Manuel Rodríguez “Rodri”</b>	
¿Estaba la gente interesada en el pop o el folclore español predominaba?	Cuanto más subía el pop, más bajaba el folclore. Los festivales de la canción fueron la transición, porque eran ya de la llamada música ligera.

Fuente: Elaboración propia a través de las entrevistas incluidas en los anexos.

Todos los protagonistas coinciden en que el cambio de una década a otra fue radical. A la gente joven ya no le interesaba la música tradicional española, como la copla, que provenía de un periodo más gris y oscuro de posguerra, y rápidamente se adhirieron a la nueva y colorida era pop.

Pese a existir una cierta transición –como pudieron ser los festivales de la canción o incluso la fusión de la música tradicional española con ritmos nuevos, como el surf en *Los cuatro muleros* (Los Pekenikes, 1964)–, casi todos los entrevistados advierten un cisma generacional bastante radical y brutal.

José Ramón Pardo y Francis Cervera hablan de “ruptura generacional” y “brecha generacional” respectivamente, llegando Cervera a aseverar que, al menos musicalmente, fue la mayor de la historia. Pepe Saborit habla de “cambio radical” en el gusto musical, así como Joaquín Torres señala que “no les gustaba nada lo anterior”. Miguel de los Santos habla de un boom, un estallido en cuanto al cambio de gusto musical. Pepe Domingo Castaño va incluso más lejos y afirma contundentemente que el folclore desapareció.

Todas estas expresiones juntas nos proporcionan una visión sobresaliente, cargada de significación, de lo que pudo ser el mayor cambio en los gustos musicales de la población en la historia de nuestro país.

## 12.5. El impacto de la radio musical en los cimientos de la dictadura

Tras la primera entrevista, realizada a “Leslie” a principios de 2018, pensé en profundizar en una nueva vertiente que nunca se ha tratado a la hora de explicar lo que supuso la radio musical de los años sesenta en nuestro país, a saber: ¿pudieron actuar la radio y la música pop como un instrumento de debilitamiento de la dictadura?

Esta pregunta fue, por tanto, planteada a los siguientes nueve protagonistas, que respondieron de manera menos homogénea que en las anteriores cuestiones (en las que hubo, en general, una mayor coincidencia o incluso unanimidad). Los resultados están resumidos a continuación:

<b>Entrevistado: Pepe Saborit</b>	
¿Fueron la radio y el pop un instrumento debilitador de la dictadura?	Sí. La música de los sesenta fue el baluarte de un cambio político que se quería. Fueron años de expansión de una libertad que no quedó más remedio que aceptar.
<b>Entrevistado: Félix Arribas</b>	
¿Fueron la radio y el pop un instrumento debilitador de la dictadura?	Sí, la música influyó algo, pero también una serie de circunstancias que vinieron de fuera.
<b>Entrevistado: Francis Cervera</b>	
¿Fueron la radio y el pop un instrumento debilitador de la dictadura?	No especialmente. La dictadura cayó por su propio peso y a finales de los sesenta era ya una “dictablanda”. La música pop y rock era instrumental o en inglés y no afectaba a la dictadura.
<b>Entrevistado: Joaquín Torres</b>	
¿Fueron la radio y el pop un instrumento debilitador de la dictadura?	No. No había relación entre la música y la dictadura o el franquismo.
<b>Entrevistado: José Ramón Pardo</b>	

¿Fueron la radio y el pop un instrumento debilitador de la dictadura?	Sí, totalmente. Fue una época de rebeldía. La prensa oficial estaba alarmada con las matinales del Price. La música representó un enfrentamiento generacional y, al no poder expresarte mediante una película o un libro, quedaban la música y la radio.
<b>Entrevistado: Miguel de los Santos</b>	
¿Fueron la radio y el pop un instrumento debilitador de la dictadura?	No, una cosa fue de la mano de la otra. La dictadura era ya una “dictablanda”.
<b>Entrevistado: Rafael Revert</b>	
¿Fueron la radio y el pop un instrumento debilitador de la dictadura?	No. En los sesenta no estaban preocupados por la dictadura ni hacían canciones reivindicativas.
<b>Entrevistado: Pepe Domingo Castaño</b>	
¿Fueron la radio y el pop un instrumento debilitador de la dictadura?	Sí, pero más a través de los cantautores de finales de los sesenta como Lluís Llach o Raimon.
<b>Entrevistado: José Manuel Rodríguez “Rodri”</b>	
¿Fueron la radio y el pop un instrumento debilitador de la dictadura?	No, era muy difícil resquebrajar los vínculos de la dictadura y existía censura en la radio.

Fuente: Elaboración propia a través de las entrevistas incluidas en los anexos.

Como puede observarse, las respuestas de los entrevistados son totalmente dispares a la hora de responder a la difícil cuestión de si pudieron o no la música pop y la radio musical influir en el paulatino debilitamiento de la dictadura a lo largo de los años sesenta.

Por un lado, los músicos Francis Cervera y Joaquín Torres, y los locutores Miguel de los Santos, Rafael Revert y “Rodri”, creen que la música pop, y la radio musical como su instrumento difusor, no influyeron de ninguna manera a la hora de debilitar los cimientos de la dictadura.

Sin embargo, por otro lado, los músicos Pepe Saborit y Félix Arribas, y los locutores José Ramón Pardo y Pepe Domingo Castaño, sí creen que pudo existir una influencia directa. No obstante, Félix Arribas señala que fueron más bien otras injerencias

externas las que debilitaron la dictadura, y Pepe Domingo Castaño hace referencia a los cantautores más que a los cantantes de pop y rock.

Pepe Saborit se muestra especialmente tajante en su respuesta, y no duda en señalar a la música como el principal baluarte de la lucha contra la dictadura y como la expresión de una libertad que los jóvenes querían y necesitaban. José Ramón Pardo es igual de contundente al afirmar que la música y la radio eran los únicos medios de expresión que tenía a su alcance la juventud rebelde y deseosa de cambio.

José Ramón Pardo, recuerda también en su libro *Aquellos años de guateque* (2015), que otro locutor de prestigio como Iñaki Gabilondo también es partidario de esta teoría, ya que en su prólogo para una colección de discos de *El País* titulado “Impulso para un tiempo nuevo”, afirma que Los Pekenikes, Los Relámpagos, los sábados del Price, los programas musicales *Caravana Musical*, *Vuelo 605*, *Los 40 Principales*, o el propio José Ramón Pardo “no figuran en ninguna relación de combatientes contra la dictadura, pero le hicieron un verdadero destrozo” (Pardo, 2015).

Además de indagar, a través de las respuestas, si pudieron la radio musical y el pop tener algún impacto sobre la dictadura, es necesario conocer el otro lado de la moneda, es decir, el impacto que tuvo la dictadura sobre la radio y la música. Para ello, se preguntó a los músicos cómo se vivía la censura en la música de los sesenta y, a los locutores, cómo se vivía la censura en los programas musicales.

<b>Entrevistado: Pepe Saborit</b>	
¿Se vivía la censura en la música de los sesenta?	Sí. Por ejemplo, en los conciertos no dejaban levantarse de los asientos y gritar.
<b>Entrevistado: Félix Arribas</b>	
¿Se vivía la censura en la música de los sesenta?	Sí, se censuraban hasta los títulos de canciones instrumentales.
<b>Entrevistado: Francis Cervera</b>	
¿Se vivía la censura en la música de los sesenta?	No. Cantaban canciones en inglés, instrumentales o de grupos como Los Teen Tops, Los Brincos o el Dúo Dinámico.



<b>Entrevistado: Joaquín Torres</b>	
¿Se vivía la censura en la música de los sesenta?	No. Con Los Pasos nunca tuvieron ningún tipo de censura, ni les hicieron nada por llevar el pelo largo, más allá de mirarles “raro”.
<b>Entrevistado: José Ramón Pardo</b>	
¿Se vivía la censura en la radio musical de los sesenta?	Sí, el gobierno franquista tenía marcadas las líneas, pero se vivió menos que en la televisión. Al haber más radios, eran más difíciles de teledirigir.
<b>Entrevistado: Miguel de los Santos</b>	
¿Se vivía la censura en la radio musical de los sesenta?	Sí, pero la censura era previa en el caso de la música, pues lo que se censuraban eran las letras antes de ser grabadas.
<b>Entrevistado: Rafael Revert</b>	
¿Se vivía la censura en la radio musical de los sesenta?	Sí, se vivía como una cosa habitual. Recibías papeles en los que informaban de qué canciones se habían prohibido.
<b>Entrevistado: Pepe Domingo Castaño</b>	
¿Se vivía la censura en la radio musical de los sesenta?	No, no vivió la censura nunca. Igual había algún tipo de “precensura” o venían ya censuradas por el mercado, pero nunca tuvo ningún tipo de prohibición.
<b>Entrevistado: José Manuel Rodríguez “Rodri”</b>	
¿Se vivía la censura en la radio musical de los sesenta?	Sí, la censura en la radio es tan vieja como la propia radio. En el caso de la música, no se censuraban los discos sino las letras previamente.

Fuente: Elaboración propia a través de las entrevistas incluidas en los anexos.

En este caso en concreto sí existe una mayor unanimidad; solo dos músicos, Francis Cervera y Joaquín Torres, y un locutor, Pepe Domingo Castaño, afirman no haber conocido de primera mano la censura. Si bien es cierto que la pregunta está dirigida a su experiencia personal, considero que precisamente esto puede aportar una información más honesta y valiosa que una pregunta genérica sobre la censura y sus mecanismos específicos.

Miguel de los Santos, José Manuel Rodríguez “Rodri” y Félix Arribas comentan la censura previa que sufrían las canciones a través de las letras, y que lógicamente afectaban más a los propios músicos que a los locutores de radio, a los que las canciones les llegaban ya previamente filtradas.

José Ramón Pardo y Rafael Revert coinciden en señalar a la radio como un medio rotundamente afectado por la censura. Revert explica con claridad la incidencia de la censura en el medio radiofónico, con la llegada semanal de un papel que contenía las canciones que habían sido prohibidas. No obstante, señala que durante la década de los sesenta los músicos y locutores no eran especialmente activos políticamente, ni se preocupaban demasiado de esas cuestiones. José Ramón Pardo especifica, eso sí, que la censura vivida en la radio era mucho menor que la que se vivía en televisión ya que, al haber en ese momento un único canal, era mucho más fácil de modelar por parte del régimen.

El músico que pone más énfasis en la represión franquista contra la música, especialmente con relación a los conciertos, es Pepe Saborit. Cuenta cómo, durante una gira con Los Bravos en Jaén, en 1968, la policía intentó impedir, sin éxito, que el público se levantara o gritara durante el concierto, hasta que finalmente los antidisturbios cargaron contra los asistentes.

El comisario subió al escenario y suspendió la actuación. Y eso fue... ¡la revolución! Eso fue como la guerra en Rusia del 17, las sillas empezaron a volar... Les habían cortado lo que a la gente más les gustaba en ese momento que era la música. Entonces entró la policía, entraron los antidisturbios y entonces no había más que la porra... empezaron a machacar... ¡bueno, bueno, fue un escándalo!. (Ver entrevista a Pepe Saborit en los anexos)

Él mismo fue también testigo de las cargas policiales que tuvieron lugar en las matinales del Price, y del intento de la Dictadura de reprimir esas manifestaciones juveniles espontáneas que habían surgido de la mano de los nuevos estilos musicales, el pop y el rock.



# QUINTA PARTE

## EVOLUCIÓN Y CONCLUSIONES



# 13. EVOLUCIÓN POSTERIOR



### **13.1. La radio en democracia: de la radio de los locutores a la radio de los periodistas**

Tras la muerte de Franco, el 20 de noviembre de 1975, la radio comenzó a sufrir un proceso de transformación no solo en su propia estructura sino también en los contenidos.

La radio de entretenimiento basada en la radio musical y en los seriales, propia del periodo franquista, en el que se quería tener entretenida y distraída a la población, comenzó a sufrir una crisis que fue dando paso a una radio más informativa en la que el locutor ya no era únicamente una voz bonita, sino que debía ser un periodista totalmente informado que trabajase sus propios contenidos.

Los distintos Planes técnicos de radiodifusión de finales de los años setenta comenzaron a dibujar un nuevo mapa radiofónico que terminó con el oligopolio imperante durante el franquismo entre RNE y la Cadena SER, dando paso a nuevos actores que tardaron poco tiempo en hacerse protagonistas como la Cadena COPE o Antena 3 Radio.

La radio –que por aquel entonces era un medio en crisis, debido en parte a la lenta pero implacable implantación de la televisión en los hogares españoles en la década de los años setenta y a su labor de comparsa de la dictadura–, vivió una revolución informativa como no se había visto desde los años treinta, retransmitiendo en directo tres grandes hitos de la transición española: la muerte del dictador Francisco Franco, el regreso a España del *Guernica* de Pablo Picasso, y el fallido intento de golpe de Estado del 23-F que produjo la llamada “noche de los transistores”.

Al ser decretada de forma oficial el 6 de octubre de 1977 “la libertad de información general para las emisoras de radiodifusión” (*El País*, 1977), los programas informativos comenzaron a expandirse por las distintas emisoras al margen de RNE, y comenzaron a fraguarse las grandes figuras periodísticas y líderes de opinión, de la altura de Luis del Olmo o Iñaki Gabilondo.

Los locutores musicales y publicitarios que ejercían en ocasiones casi de hombre anuncio en la radio de los años sesenta, fueron paulatinamente dando paso a profesionales más preocupados por el contenido informativo, por ejercer de cronistas de la realidad



efervescente de información que atravesaba el país, que por la forma artística y expresiva del medio radiofónico.

El oyente de la radio española que había permanecido aletargado por los programas musicales y los interminables seriales estaba, tras la muerte de Franco, ávido de información y de conocer que es lo que estaba pasando en cada momento. Una demanda de información inmediata que la televisión y los diarios impresos no podían cubrir.

### **13.1.1. La radio durante la transición**

Se avecinaba una época de gran convulsión informativa para la radio ya dos años antes de la muerte de Franco, cuando por primera vez en la historia de la dictadura Franco cede la presidencia del Gobierno a Luis Carrero Blanco el 9 de junio de 1973. Seis meses después, en diciembre de ese mismo año, la banda terrorista ETA hizo estallar con una bomba el automóvil del presidente Carrero Blanco.

Lo que inicialmente se vendió como una explosión de gas entre la confusión y la censura, mientras la radio oficial RNE retransmitía música clásica (Gabilondo, 1999), fue finalmente confirmado cuatro horas después por esa misma emisora, transmitiendo su pésame a la viuda y agradeciendo los servicios prestados a la patria.

La radio fue nuevamente el medio difusor en 1974 del programa tímidamente reformista conocido como el “espíritu del 12 de febrero” llevado a cabo por el recientemente elegido nuevo presidente del Gobierno Arias Navarro, en el que se presentaba una nueva Ley sobre Asociaciones Políticas, que no se concretó hasta más tarde.

Las diferentes crisis de salud del dictador otorgaron la jefatura del Estado en funciones a Juan Carlos de Borbón durante el verano de ese mismo año 1974, y durante el siguiente año surgió un nuevo fenómeno radiofónico: los comunicados, durante el Diario Hablado, del “equipo médico habitual” de Franco, que ponía a los ciudadanos al tanto de su salud.

Tras los fusilamientos, el 27 de septiembre, de dos miembros de ETA y tres del FRAP, varios embajadores se retiraron de Madrid, y el 1 de octubre los partidarios del régimen se manifestaron en contra de “las injerencias de los países extranjeros en los asuntos internos de España”. El general Franco, en muy deteriorado estado de salud, se dirige a la población española a través de la radio aludiendo al “contubernio comunista” (Gabilondo, 1999).

El 20 de noviembre de 1975 la población seguía con atención por la radio los informes del equipo médico habitual sobre la agonía de Franco, que murió a las tres y veinte de la mañana del conocido como 20-N. Pese a que Europa Press transmitió a RNE, a las cinco de la mañana, que el dictador había muerto, el anuncio por RNE fue aplazado

por cuestiones políticas durante cuarenta minutos. Además de televisadas fueron, por supuesto, también radiadas las célebres palabras del presidente Arias Navarro: “Españoles, Franco ha muerto”.

Durante los siguientes tres días, la radio comenzó una programación especial sobre la figura de Francisco Franco y los episodios del funeral. También, sirvió como altavoz del juramento del príncipe Juan Carlos como nuevo rey de España, en cuyo primer discurso se pudo atisbar lo que sería la transición: “Que todos entiendan con generosidad y altura de miras que nuestro futuro se basará en un efectivo consenso de concordia nacional”.

El 3 de julio de 1976, el rey Juan Carlos nombra presidente a Adolfo Suárez en detrimento de Arias Navarro, que a los pocos días firmó una ley de amnistía mediante la cual cuatrocientos presos políticos salieron de las cárceles. Los micrófonos de RNE también recibieron el discurso de Adolfo Suárez, tras el referéndum de la reforma política del 15 de diciembre, en el que reconocía las dificultades de la transición política y otorgaba el protagonismo a los ciudadanos.

Se avecinaban las primeras elecciones legislativas en España, tras la muerte de Franco, el 15 de junio de 1977 y la radio se convirtió en un verdadero objeto de estudio. Desde la muerte del dictador hasta las primeras elecciones, pasaron casi dos años en los que la radio supo adaptarse a ese periodo convulso, aún respetuosa con los poderes del régimen, pero postulándose como un agente imprescindible de la transición política.

La radio española de ese periodo se convirtió en una amalgama que aglutinaba emisoras aún temerosas de la administración, siempre esperando recibir la autorización para la emisión de noticias, y otras que comenzaron a transmitir las primeras emisiones informativas en libertad vigilada, las primeras tertulias políticas, las primeras informaciones de expertos sobre los posibles distintos sistemas electorales que podía adoptar la España democrática, y las voces de los líderes políticos como el propio Adolfo Suárez desde el centro, Manuel Fraga desde la derecha, o desde la izquierda el retornado del exilio Santiago Carrillo, líder del PCE. Y es que en el Diario Hablado de RNE, en la voz del director de su edición nocturna Alejo García, retransmitió el 9 de abril de 1977 con la voz sensiblemente emocionada, la legalización del PCE.

La radio, en la previa de las elecciones, vivió un fenómeno totalmente insólito ya que la verdadera libertad informativa en la radio, no llegó hasta el 6 de octubre de 1977

cuando el ya presidente electo Adolfo Suárez, por Real Decreto, instauró la “libertad de información general para las emisoras de radiodifusión”, suprimiendo la Orden todavía vigente del también 6 de octubre pero de 1939, que había decretado el por entonces ministro de la gobernación Serrano Suñer, mediante la cual todas las emisoras que quisieran transmitir información debían conectarse obligatoriamente con los Diarios Hablados de Radio Nacional de España.

Sin embargo, y con esa orden aún vigente, la radio tuvo durante la campaña electoral la libertad de dar voz a todas las formaciones políticas que participarían en las elecciones del 15 de junio.

La radio organizó con plena libertad el acceso a sus micrófonos de las formaciones políticas, programando durante la campaña debates y emisiones monográficas dedicadas a orientar a la audiencia no solo sobre el sentido del voto, sino también sobre cuestiones básicas de cultura política: ¿qué es un sistema parlamentario?, ¿qué es el socialismo?, ¿qué es el comunismo?, ¿qué funciones tiene el parlamento?, etcétera. (Gabilondo, 1999, p.135)

En el radiodiario de la Cadena SER *Plaza de España*, se pondría voz a la campaña electoral a través de Manuel Martín Ferrand gracias al mecenazgo del Banco de Bilbao, y por sus micrófonos pasaron por primera vez los líderes de todos los partidos políticos, incluidos los recientemente legalizados PSOE, de carácter marxista en aquel entonces, y PCE, de corte marxista-leninista.

Tras el Real Decreto del 6 de octubre de 1977 y con la libertad informativa, este radiodiario se convertiría en el llamado *El informativo de las 8*, y surgieron en las diferentes emisoras nuevos “diarios hablados” que comenzaron a luchar contra la hegemonía informativa que durante el franquismo habían tenido la Cadena SER y RNE.

Se viviría a partir de entonces una auténtica explosión de radio informativa que fue relegando a un segundo plano a la radio de entretenimiento.

## ***El boom de la radio informativa***

A partir del primer gobierno democrático de Adolfo Suárez, la labor del redactor-periodista que elabora sus propios contenidos a la vez que los locuta se hizo más importante que nunca, y los oyentes empezaron a ver a las nuevas figuras de la radio como profesionales de la información en vez de profesionales del entretenimiento.

Una nueva hornada de jóvenes periodistas formados a finales de los años setenta, que no estaban condicionados por las rutinas del franquismo, trajeron un nuevo sonido fresco a la información radiofónica intentando satisfacer la ingente demanda de actualidad de los ciudadanos españoles, a los que durante décadas se les había dicho lo que tenían que escuchar a través de la manipulación informativa franquista.

El Plan Técnico Nacional de Radiodifusión Sonora del 27 de octubre de 1978 creó un nuevo mapa de emisoras en España (Balsebre, 2002). La cadena con más emisoras en la onda media seguía siendo Radio Nacional, y el territorio de la radiodifusión privada comienzan a repartírselo entre la Cadena SER y la COPE.

Un año después, y a través del Plan Técnico Transitorio del Servicio Público de Radiodifusión Sonora en Ondas Métricas con Modulación de Frecuencia del 8 de junio de 1979, se sacaron a concurso público trescientas nuevas emisoras de FM entre los años 1980 y 1982, lo que propició el nacimiento de una nueva emisora privada, Antena 3 Radio, que haría competencia a la SER y favoreció el crecimiento de otras emisoras privadas que ya existían, como Cadena Rato o la propia Cadena COPE.

No es de extrañar que el nuevo giro informativo que tomó la radio a comienzos de los años ochenta produjera el desembarco de grandes empresas informativas de prensa escrita, como el grupo Zeta y el grupo Prisa, en el panorama de radiodifusión español.

Los enormes beneficios obtenidos por la prensa y la radio durante la efervescencia informativa de la transición política, y el afán por influir en el electorado hicieron que el grupo Godó (*La Vanguardia*) y el Grupo Z (*Interviú, El Periódico*) propiciaran la creación de la cadena Antena 3 Radio, el 4 de mayo de 1982, con grandes estrellas radiofónicas como José María García, Jesús Hermida, Mayra Gómez-Kemp, Carlos Pumares o Miguel Ángel Nieto (Balsebre, 2002).

### 13.1.2. Los nuevos dirigentes de la opinión

En 1973, el *magazine* musical-informativo *Protagonistas* de Radio Nacional de España, creado en 1969 por José Ferrer, pasa a ser presentado por Luis del Olmo (Ponferrada, 1937).

A mediados de los años setenta, las grandes voces engoladas de la radio estaban empezando a jubilarse o a dedicarse a otros menesteres más rentables como el doblaje o la locución publicitaria. No obstante, la voz de Luis del Olmo, que tenía ese estilo clásico de impostar la voz, fue bien aceptada por la audiencia y le dotaba de una gran credibilidad.

Puede parecer que su figura tiene poco que ver en el contexto de esta investigación, pero no hay que olvidar que Luis del Olmo fue un locutor de radio musical, desde sus inicios en la adolescencia en los años cincuenta, en Radio Juventud, en su Ponferrada natal, y posteriormente a partir de 1962, tras su desembarco en Madrid donde competía por el micrófono con Miguel de los Santos, Luis Uribarri y otros profesionales (Perfil de Luis del Olmo, 2001).

Por lo tanto, es una figura que personifica en sí misma la propia transición de la radio española de una radio más musical a una radio más informativa. Luis del Olmo fue uno de tantos locutores que, sin formación periodística y provenientes de la radio musical, supieron adaptarse al nuevo cariz informativo que demandaba la sociedad española, en los años previos a la transición y durante la misma.

Entre 1973 y 1977, el programa *Protagonistas* fue elaborando determinadas técnicas radiofónicas para amplificar su credibilidad periodística e informativa. Entre ellas, por ejemplo, una reducción significativa de los espacios dedicados a la música y un nuevo tratamiento de la publicidad.

La radio de finales de los años sesenta se había ido convirtiendo por momentos en una suerte de programas musicales cuyos presentadores, como hemos comentado anteriormente, eran en ocasiones prácticamente hombres anuncio.

Durante este periodo, muchos locutores que presentaban *magazines* comenzaron a separar muy bien la publicidad de la información, bien grabando cuñas publicitarias separadas por cortinillas, o bien dejando las locuciones publicitarias a otras voces que no fueran las suyas propias. Todo esto, unido a una mayor presencia en los magazines, y en

concreto en *Protagonistas*, de los géneros periodísticos clásicos como la noticia, las entrevistas o los reportajes, en una emisora que no emitía publicidad como era Radio Nacional de España, fue la combinación perfecta para que Luis del Olmo se convirtiera en “la voz emblemática del cambio democrático” (Balsebre, 2002).

Radio Nacional de España pasó de ser la radio del régimen dictatorial de Franco a la radio de la nueva democracia, y Luis del Olmo se convirtió en adalid del nuevo sistema político encabezado por Adolfo Suárez. Siempre desde un punto de vista objetivo y equidistante, pero no por ello dejó de convertirse en un líder de opinión.

Pese a estas cuestiones meramente de contenido, el estrellato de Luis del Olmo no puede entenderse sin la gran cobertura técnica de frecuencias y emisoras de la que gozaba Radio Nacional, en cuya primera etapa su programa se llamó *Protagonistas de Costa a Costa*. Al llevarse *Protagonistas* a la Cadena COPE en 1983, Luis del Olmo perdió toda esta cobertura técnica y, pese a las mejoras y a la ampliación del espectro radiofónico que experimentó la COPE a lo largo de los años ochenta, y Onda Cero a partir de 1991 (año en el que comienza a transmitir *Protagonistas*), nunca llegó a tener tanta cobertura como la que poseía en Radio Nacional.

Los espacios musicales en los *magazines* fueron viéndose reducidos en favor de otros nuevos géneros periodísticos como las tertulias, que fueron adquiriendo cada vez más importancia. Tertulias tan recordadas como las de Miguel Ángel Nieto en Antena 3, y posteriormente Antonio Herrero, consolidaron al género, y por supuesto también gracias al programa *Protagonistas* puede decirse que durante los comienzos de los años ochenta se vivió una auténtica edad de oro de las tertulias.

Con “Protagonistas” las tertulias adquieren un estatus solvente, una legitimidad que sirve para que excelentes profesionales de la prensa adquieran credibilidad. La radio les confiere un baño de legitimidad y popularidad como nunca habían soñado personajes que llevaban en el oficio largas décadas. (Díaz, 1997, p. 525)

Con todo ello, podemos afirmar que Luis del Olmo personifica en su figura el cambio de una radio musical a una radio informativa, y su programa *Protagonistas* fue el reflejo claro del tipo de *magazine* que demandaba la sociedad española en los años convulsos de la transición y a comienzos de los años ochenta.

El caso del otro gran líder de opinión de los años ochenta, junto a Luis del Olmo, Iñaki Gabilondo (San Sebastián, 1942), es bien distinto. Gabilondo no era el estereotipo de locutor musical y publicitario sin formación periodística, sino que se licenció en Periodismo en la Universidad de Navarra y empezó su carrera radiofónica con veintiún años, en 1963 en Radio Popular (COPE), en su ciudad natal de San Sebastián.

De 1972 a 1976, en plena transición y en un momento de enorme trascendencia informativa, Iñaki Gabilondo fue director de Radio Sevilla de la Cadena SER. En 1978 llega a Madrid, y Tomás Martín Blanco -el que fuera gran locutor musical en la década de los sesenta y por aquel entonces Jefe de Programas de la SER- le encargó la dirección de *Hora 25*, para finalmente convertirse en 1980 en director de los Servicios Informativos de la Cadena SER.

La aportación, en cuanto a contenidos, en la radio española por parte de Iñaki Gabilondo durante estos años de radio en democracia tuvo su apogeo con la creación del espacio *Pido la palabra*, que incluía un sistema de consulta de opinión por teléfono llamado *El Sermómetro*, en el que miles de oyentes podía expresar su opinión por los temas de actualidad y que ganó el Premio Ondas en 1986.

En ese mismo año 1986, fue cuando comenzó a dirigir el programa radiofónico que definió su carrera: *Hoy por hoy*, que fue la gran competencia del *magazine Protagonistas* de Luis del Olmo durante sus primeros años de emisión, y en el que estuvo como locutor hasta el año 2005.

Los primeros años de la democracia en España supusieron la transición de los locutores musicales publicitarios a los periodistas radiofónicos tal y como los conocemos hoy en día. Sin duda los más claros ejemplos de este cambio significativo en la radio española fueron Luis del Olmo e Iñaki Gabilondo. El primero vivió en su propia persona esta mutación de locutor a periodista; el segundo ya fue producto de una nueva hornada de profesionales convertidos en una figura hasta entonces inédita, la de líder radiofónico de opinión.



### 13.1.3. El fin de los seriales y la nueva radio musical

Los seriales radiofónicos y representaciones dramáticas radiadas, que habían tenido su apogeo entre 1964 y 1966, comienzan a sufrir una paulatina decadencia en los años setenta hasta su desaparición.

Paulatinamente la audiencia fue perdiendo interés en la radio de entretenimiento en favor de la informativa, y esto afectó a las ficciones radiofónicas que tanta importancia habían tenido algunas décadas antes.

Los grandes anunciantes que a partir de los años cincuenta habían apostado por los seriales para sus patrocinios, como la mejor forma de fidelizar al oyente no solo en sus historias sino en sus marcas, comienzan a desvincularse a comienzos de los años setenta de estos mecenazgos. Este hecho coincide con la desaparición de los cuadros de actores en las emisoras a partir de 1969, ante la falta de presupuesto y al empezar a considerarse poco rentables las ficciones radiofónicas.

Además, la calidad de los mismos durante los últimos años había descendido notablemente, grabándose de prisa y corriendo en ocasiones, sin ensayos previos y por actores más preocupados por su trabajo como dobladores de cine que como actores de ficción radiofónica. Muchas veces se abusaba de las reposiciones o acababan por convertirse en interminables “culebrones” radiados a mediados de los años setenta como *Simplemente María*, emitida entre 1971 y 1973 por la Red de Emisoras del Movimiento, o *Lucecita* en la Cadena SER en 1974 (Ramos, 2015).

Con todo ello, se inicia el periodo democrático en la segunda mitad de los años setenta, en pleno auge de la radio informativa, y con una mejora en la calidad de los seriales televisivos. Con la paulatina adquisición de televisores por parte de la población española, se empiezan a asimilar a los seriales y las novelas como un producto ya más televisivo que puramente radiofónico. Podemos afirmar que la llegada de la democracia, o el fin de la dictadura en España, coincidieron con el ocaso del serial radiofónico.

Por otro lado, la radio musical tuvo que adaptarse y especializarse en este nuevo periodo de gran efervescencia informativa. A continuación, veremos cómo afectó la llegada de la democracia a la radio musical en una comparativa con su predecesora y nuestro objeto de estudio, la radio musical de los años sesenta.

## *La radio musical en democracia*

Durante la década de los años sesenta la radio musical no era un producto diferenciado de la radio generalista como lo es a día de hoy. Hablar de radio musical en los años sesenta es hablar de programas musicales que cada emisora contenía en mayor o menor medida para completar sus parrillas. La Cadena SER con programas musicales como *Discomanía* o *El Gran Musical*, Radio Peninsular con *Vuelo 605*, La Voz de Madrid con *Caravana Musical*, o Radio Nacional de España con *Para vosotros, jóvenes*, no eran ni mucho menos lo que hoy día conocemos como emisoras musicales.

Las emisoras generalistas albergaban numerosos espacios de radio musical, pero no existían las emisoras específicamente musicales: la radio especializada que sí llegó con la democracia.

La figura de Tomás Martín Blanco resulta clave en esta transformación de la radio musical, no solo en su emisora la Cadena SER, sino en todo el panorama radiofónico musical español.

Tomás Martín Blanco que ya había presentado programas musicales como *Trotarritmos* u *Olimpiada musical*, se alzó como uno de los líderes de la radio musical española de los años sesenta con *El Gran Musical*, a partir de 1963 desde la onda media de la Cadena SER.

Hasta los años setenta, la frecuencia modulada o FM, había sido algo experimental, y a lo que había quedado relegado el programa de Radio Madrid de la SER, *Los 40 principales*, nacido en 1966. A mediados de los años setenta, entre 1975 y 1976, estas emisiones de *Los 40 principales*, en sus distintas variaciones locales, en las diez emisoras en FM de la SER, comenzaron a tener un éxito y un seguimiento inusitados.

Al inicio de la transición, Tomás Martín Blanco se convirtió en Jefe de Programas y Emisiones de la SER, y habiendo sido un hombre vinculado principalmente a la radio musical, unido al éxito que en ese momento estaba teniendo la emisión de *Los 40 principales* en FM, no es de extrañar que se generara el caldo de cultivo necesario para una transformación de la radio musical.

No hay que olvidar que a, mediados de los años setenta, las principales emisiones de las grandes cadenas radiofónicas se hacían por la onda media, y la FM quedaba

relegada para asuntos experimentales o programaciones a las que se les quería dar algún tipo de salida minoritaria. Como hemos señalado a lo largo de este capítulo, las emisoras generalistas y, por tanto, las emisiones en onda media, demandaban cada vez más espacios informativos especialmente a partir de la transición. Es lógico pensar que poco a poco, la radio de entretenimiento, y en concreto, la radio musical se fueron desplazando lenta y progresivamente hacia la FM que además tenía una mejor calidad de sonido.

La FM empezó a disfrutar de una progresiva expansión por zonas de la geografía española donde nunca antes había llegado, dotándola de una mejor cobertura, y mientras, el mercado discográfico gozaba de buena salud. En 1975, casi el 40% de los hogares españoles tenía un tocadiscos entre sus electrodomésticos, frente al 3% del año 1960 (Castillo, 1980), y el formato de disco LP (*Long Play*) se expandía como la pólvora frente al formato *single*.

Con el nuevo puesto directivo de Tomás Martín Blanco, fue Pepe Domingo Castaño el encargado de coger el relevo de *El Gran Musical*, que le valió un Premio Ondas en 1975 (Pepe Domingo Castaño, s.f.). Martín Blanco, en 1976, aprovechó la emisora en FM de la Cadena SER para captar oyentes jóvenes, de menos de treinta y cinco años, ampliando en dos horas más la emisión en FM (de ocho de la mañana a una de la madrugada) hasta desembocar, en 1979, en la unificación de los contenidos del formato de *Los 40 Principales* (Balsebre, 2002). Este formato segmentaría la franja horaria en distintos bloques, divididos por géneros musicales o por los acuerdos que se tuvieran con las discográficas, y supondría el germen de las radio fórmulas musicales de los años ochenta en la FM española.

En Barcelona, también durante los años setenta, una nueva hornada de locutores musicales imitaba el estilo de los locutores de Radio Luxemburgo y Radio Montecarlo, adaptándolos a Radio Juventud y Radio Barcelona.

Constantino Romero (Alcalá de Henares, 1947-Barcelona, 2013) fue uno de estos jóvenes locutores que trajeron ese nuevo estilo en programas como *Tino's Show* o *Trotadiscos*, el programa que había presentado Ángel Casas (R. Díaz, 2014) y por el que recibió el Premio Ondas en 1972. Junto a ellos estaban otros como José M<sup>a</sup> Pallardó (*Al mil por mil*), Rafel Turia, Jordi Estadella... promocionando la música, ya fuera a través de las ondas o en conciertos, durante los momentos previos a la muerte de Franco y en los inicios de la transición.

Con los cambios introducidos en la FM por Tomás Martín Blanco y el nuevo cariz que toman *Los 40 Principales*, lo que al principio se veía como un producto deficitario, como eran las emisiones musicales en FM, empezó a convertirse, en el inicio de la década de los ochenta, en un engranaje comercial perfecto.

Los pinchadiscos locutores, amparados por la industria discográfica, comenzaron a tener una libertad de expresión y de creatividad nunca antes vista y se encontraban a las puertas de lo que iba a ser una verdadera radio en color, tras el blanco y negro de la dictadura.

Bien es cierto que, desde nuestro punto de vista, los locutores radiofónicos vivieron en libertad únicamente durante el periodo de transición ya que, a comienzos de los años ochenta, pasaron casi directamente de una dictadura a otra. Y nos referimos a la “dictadura” de la industria musical, que ya no dejaba a los locutores pinchadiscos una gran capacidad de maniobra. La cada vez más boyante industria musical dirigía la programación, casi sin querer, en las emisoras comerciales, a través de planes de *marketing* que podían repetir una canción hasta la saciedad, creando las radio fórmulas comerciales que tanto éxito han tenido durante décadas.

La creación de emisoras puramente musicales, lo que a día de hoy se conocen como radios musicales, son un icono de los años ochenta: la emisión ininterrumpida por parte de una emisora de un mismo género musical.

Durante finales de los años setenta y comienzos de los ochenta, la “invasión” de las emisoras musicales en la FM española hizo que se asociara a la frecuencia modulada, como la frecuencia exclusiva para la música. Sin embargo, entre 1980 y 1982 se implantaron trescientas nuevas emisoras en FM dirigidas a emisoras y programas asociados a las radios generalistas. Los *magazines* y programas informativos llegaron para quedarse en la FM, empezando ya a integrarse de manera holística a la frecuencia modulada todos los estilos radiofónicos.

## ***La radio de “La Movida”***

La llamada “Movida madrileña” fue un movimiento contracultural que empezó a tomar forma en los primeros años de la transición española postfranquista, y tuvo su apogeo en la década de los ochenta.

Este movimiento cultural y artístico englobó a artistas de distintas disciplinas, como el cine, con Pedro Almodóvar; el diseño, con Oscar Mariné entre otros; la fotografía, con Ouka Lele o Alberto García Alix; y por supuesto la música, con infinidad de bandas musicales que surgieron no solo en Madrid, sino que poblaron la geografía española con nuevas tendencias musicales coloridas.

Así como en los años sesenta la radio había servido de catalizador de los nuevos movimientos musicales como el pop y el *rock*, no fue menos importante su papel como altavoz de La Movida en todas sus vertientes.

El germen de esta radio vinculada a La Movida fue la conocida por entonces como Onda Dos, en la frecuencia modulada de la emisora Radio España. En palabras de Jesús Ordovás, esta emisora era un “pequeño cuarto destartado de tres metros cuadrados equipado con dos platos, un magnetofón de bobina abierta de los años cincuenta, tres micrófonos y una mesa de mezclas antediluviana” (Ordovás, 2000), por la que pasaron no solo la mayoría de grupos pioneros de este nuevo movimiento, sino todos los que quisieran dar a conocer su “movida”: escritores, pintores, dibujantes de cómics, fotógrafos, cineastas...

Con la llegada de la democracia, fueron legión los grupos de *rock* y punk contestatarios que surgieron, como Leño, Burning, Ñu, Coz, Asfalto, Kaka de Luxe... que pasaron por los micrófonos y los altavoces de Onda Dos, convirtiendo a esta emisora músico-cultural en el centro neurálgico de La Movida.

Con toda esta efervescencia musical, Onda Dos comenzó a organizar sus primeros pequeños festivales musicales en salones de actos de colegios, que poco a poco se fueron quedando pequeños, hasta llegar a organizar un gran festival en la Universidad Complutense con diez mil personas viendo tocar a Nacha Pop, Mamá o Rubi y los Casinos.

El que es considerado como el pistoletazo real de salida y origen de La Movida, tuvo, como no podía ser de otra manera, a Radio Dos como su principal protagonista. La nochevieja de 1979, fallecía en un accidente de tráfico José Enrique Cano “Canito”, batería del grupo Tos. Tos fue el germen del mítico grupo de La Movida Los Secretos, que aún continúan en activo desde 1978-1980. La muerte de “Canito” provocó una gran conmoción y desde Radio Dos se le quiso organizar un concierto de homenaje.

El conocido como “Concierto Homenaje a Canito” organizado desde los micrófonos de Radio Dos, se celebró el 9 de febrero de 1980 en la Escuela de Caminos de Madrid, y en él participaron grupos como los citados Tos, Mermelada, Nacha Pop, Paraíso, Alaska y los Pegamoides, Trastos, Mario Tenia y los Solitarios y Los Bólidos (Gómez, 2020).

De forma casi contemporánea, Radio Nacional de España, con el lavado de imagen de nueva radio pública, quiso reconvertir el llamado Tercer Programa en una suerte de reflejo radiofónico de lo que era Radio Dos. En julio de 1979 se creó Radio 3, como una sección nocturna dentro del Tercer Programa, dirigida por Alfonso Gallego, que quiso reunir a trabajadores especializados en música que ya estaban dentro de La Movida y que se desplazaban allí donde hubiera un concierto o actuación.

Otro de los momentos cumbre de la Movida Madrileña tuvo lugar el 23 de mayo de 1981, cuando los alumnos de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid de la Universidad Politécnica de Madrid, organizaron "El Concierto de Primavera". Allí se dieron cita quince mil personas en un festival que duró más de ocho horas, en el que tocaron Alaska y los Pegamoides, Los Modelos, Rubi y los Casinos, Mamá, Los Secretos y Nacha Pop, entre otros.

Precisamente ese año de 1981, se crea ya la emisora Radio 3 de ámbito nacional con veinte horas de programación propia, y con el espíritu rebelde y contestatario que fue durante años su seña de identidad.

La libertad de expresión en Radio 3 era total. Los grupos venían a la emisora con sus maquetas o sus discos y se expresaban con naturalidad, sin cortapisas. Y hasta tal punto era esto cierto que en los días en que se puso de moda el *punk*, uno de los estilos más fuertes y provocadores que ha surgido en el mundo del pop, sus canciones más agresivas o procaces – prohibidas en otras emisoras- sonaban sin ningún tipo de censura en la emisora pública. (Ordovás, 2000, p. 66)

Desde sus orígenes, Radio 3 contó entre sus filas con un gran elenco de expertos musicales y críticos de la talla de Carlos Tena, Manuel Rodríguez “Rodri”, Jesús Ordovás, Federico Volpini, Diego A. Manrique, Ramón Trecet o Paco Montes, entre otros muchos.

Los programas originarios tenían una hora de duración y se dividían por estilos musicales. Se podían escuchar *Canela 3* de Diego A. Manrique, *Ídolos 3* que presentaba Ramón Trecet, *Discrofrenia* de Carlos Tena y José Manuel “Rodri”, o *Flor de Pasión* de Juan de Pablos, vigente hasta el año 2019 (Manrique, 2019).

En 1981, la emisora ya conocida como Radio 3, fue dirigida por Fernando G. Delgado, que diseñó el patrón que seguiría la emisora a lo largo de la década. Su objetivo principal fue el de acabar con la idea del aburrimiento asociado a la cultura, y a la música como parte del espectro cultural, realizando una radio juvenil y progresista.

Aunque Radio 3 sea considerada como una de las radios musicales por excelencia en España, en sus inicios era una radio que se podía llamar cultural. Aunque la música era su piedra angular, entre su programación original se encontraban *mornings* como *La jornada* de José Luis Leal, que contaba con entrevistas y noticias además de música; o *Tiempo de universidad*, de Fernando Segundo Moya, que servía como enlace entre la audiencia y el mundo académico. *Diario Pop* de Jesús Ordovás, Tomás Fernando Flores y José M<sup>a</sup> Rey también combinaba música con información, y *Rock 3* era el informativo musical que presentó Rafael Abitbol a lo largo de toda la década de los ochenta.

Radio 3 fue la amalgama entre música y cultura que sirvió de referencia durante la época de La Movida, y en general durante la década de los ochenta, con una libertad de expresión de la que no gozaron los verdaderos pioneros de la radio musical en los años sesenta.

Alejada del estilo de las emisoras comerciales como Los 40 Principales y de la dictadura de las casas discográficas, Radio 3 cumplía su vocación de servicio público dando a conocer la infinidad de grupos y bandas musicales surgidas en esa época de agitación cultural.

En 1986, la dirección pasó a manos de Fernando Argenta, lo que situó a José Manuel Rodríguez “Rodri” de Jefe de Programas, quienes quisieron destacar aún más la faceta musical de la emisora, época en la que José Miguel López presentaba *Discópolis*,

donde todos los estilos musicales y ritmos étnicos tenían cabida, pero también potenciar los contenidos culturales imitando el Canal 3 de la BBC Inglesa (Pedrero, 2000).

Llegando al ocaso de la época de “La Movida” y de la década de los ochenta, el inicio de los años noventa trajo consigo una época oscura para Radio 3. Importantes recortes en la plantilla perpetrados en 1989, en especial en los programas de índole cultural, llevaron a la Dirección de RNE y al Consejo de RTVE a llevar a cabo la idea de competir de forma directa con las radio fórmulas comerciales, creando un programa de música ininterrumpida llamado *Música x tres* que emitía de nueve de la mañana a ocho de la tarde, una selección de temas elegidos por voces autorizadas de la emisora como Tomas Fernando Flores, Jesús Ordovás, Rafael Abitbol, José María Rey o Luis Izar entre otros profesionales (Radio 3, s.f.).

Durante años se pudo comprobar que este nuevo viraje de Radio 3, hacia la competencia con las radio fórmulas musicales comerciales, fue un fracaso y una decisión nefasta. Todo esto llevó, en 1996 y ya entrando en el periodo digital, a la eliminación de *Música x 3* bajo el mandato del, por aquel entonces, nuevo director José Luis Ramos, que dio cabida de nuevo a espacios que combinaban la música con los contenidos culturales, recuperando así el estilo de Radio 3.

### ***Las emisoras comerciales de los años ochenta: Los 40 Principales***

Si hubo un momento propicio para la proliferación y el auge de las emisoras musicales comerciales en España, sin duda fue la década de los años ochenta.

La radio musical se consolida como un producto radiofónico diferenciado e independiente de la radio generalista, pues desde el nacimiento de los programas musicales de música pop a comienzos de los años sesenta, nunca habían podido emanciparse de la radio tradicional informativa.

La floreciente industria discográfica puso su punto de mira en las nuevas emisoras musicales, en especial en Los 40 Principales, que llegó a convertirse en la segunda emisora más escuchada en España, solo por detrás de la SER generalista, generándose así una suerte de monopolio musical, radiofónico y discográfico en el que la industria del



disco tenía poder sobre la radio, pero también la radio sobre la propia industria discográfica.

Como en cualquier ámbito del mundo empresarial, el pionero siempre tiene una ventaja con respecto a sus competidores, y en este caso *Los 40 Principales*, que había surgido como un programa musical de Radio Madrid de la Cadena SER en 1966, se convirtió en pionero de las radio fórmulas musicales en 1979, al inaugurarse las primeras emisoras exclusivas de Los 40 Principales bajo la dirección de Rafael Revert.

Cuando la industria del disco en España editaba diez *singles* nuevos a la semana, era fácil incluirlos en la lista de *Los 40 principales* de ese mismo periodo. Pero con el *boom* de la industria discográfica, en el que se editaban cincuenta nuevos discos cada semana, las presiones por parte de las discográficas por incluir las canciones estrella de sus álbumes en dicha lista fueron cada vez más grandes.

Para poder soportar este nuevo fenómeno, *Los 40 Principales* optaron por el sistema americano de radio llamado *hot clock*, que establece un periodo de tiempo, normalmente de una hora, en el que se repiten las mismas canciones en diferente frecuencia. Es decir, en un periodo de por ejemplo seis horas, habría canciones que se han repetido seis veces, otras tres veces, otras dos veces y otras una vez.

*Los 40 Principales* se convirtió así en pionero de lo que a día de hoy se conoce como radio fórmula musical, basada en la repetición de temas musicales en función de distintos criterios fijados por cada estación radiodifusora (Saura, 2008).

Durante la década de los ochenta, nombres como los de Joaquín Luqui, o José Antonio Abellán dan un giro al estilo tradicional de los *disc-jockeys* radiofónicos, dejando atrás el estilo de sus “padres” radiofónicos de los años sesenta.

En el caso de Abellán, él comenzó su andadura radiofónica en 1979 con tan solo diecinueve años de edad, y su pasión por el *rock & roll* y las presentaciones de discos en la radio le convirtieron en uno de los principales pinchadiscos de *Los 40 Principales*, y uno de los pioneros de una nueva hornada de jóvenes locutores, como Fernandisco (que recaló en “Los cuarenta” en 1985), que no siendo voces consagradas consiguieron llevar a las radio fórmulas musicales la frescura que necesitaban para conectar con la audiencia.

Joaquín Luqui, por el contrario, sí tenía ya una dilatada experiencia en radio musical desde finales de los años sesenta con el propio viejo programa de *Los 40*

*Principales*, o *El Gran Musical*, y encontró en la radio comercial musical que le ofrecía la filial de La SER, la mejor manera de expresar sus gustos musicales, que él mismo siempre consideraba como conectados con los del pueblo.

Cuando había alguna canción que me gustaba más escuchaba la sección de *Discos dedicados* (el auténtico *hit parade* real de la época) para comprobar si mi gusto coincidía con el del público, si mi canción favorita era la que tenía más dedicatorias. Por fortuna, acertaba en la mayoría. Eso fue un presagio del valor que siempre he concedido a la decisión final y terminante del público, supremo juez en todo, y desde luego, en la radio y en los éxitos musicales. De ahí mi frase “Tú y yo lo sabíamos”. Porque ahora, como entonces, en mi infancia, el conectar con los gustos musicales populares ha sido lo más importante porque creo en eso como valor principal en la comunicación. (Luqui, 2000, p. 81)

Esta conexión de Joaquín Luqui con el pueblo, no solo se reduce a sus famosas coletillas y frases hechas. El también locutor y productor musical Julián Ruiz, que fue su compañero en *El Gran Musical*, explica cómo a Luqui se le atribuye el invento del término *gay power*, encabezado por David Bowie, que en Inglaterra se conocía como *glam rock*.

Joaquín Luqui y Nacho Artime eran mis compañeros de “El Gran Musical” en aquellos días. Les conté grano a grano de sal lo que había visto y sociológicamente lo que arrastraban Bowie y Roxy Music. Chicos vestidos como mujeres, pintados con lápiz de labios, con “glitter” plateado. Era el “Glam Rock”. Luqui le puso el diabólico nombre de “Gay power”, ya que a continuación Bowie producía a Lou Reed y “Walk on the wild side” se traducía en un éxito de orgullo gay. (Ruiz, 2019)

En 1988, Los 40 Principales alcanzaron el hito de ser la emisora más escuchada de España, llegando a superar a las emisoras convencionales con casi cinco millones de oyentes diarios, y alcanzando así el cénit al que toda radio musical comercial aspira.

En 1992 Rafael Revert, creador y único director hasta entonces de Los 40 principales, abandonó la emisora dando paso como nuevo director a Luis Merino, que recondujo a la emisora para dirigirla a un público menor de veinticinco años y

monopolizar a la audiencia de entre dieciséis y veinte años, coincidiendo con la emisión del sonido digital.

Si Radio 3 fue la emisora de La Movida, la cultura y los grupos desconocidos y alternativos, Los 40 Principales fue, a lo largo de la década de los ochenta, la emisora musical comercial y de éxitos por excelencia. Estableciendo una tímida analogía con los programas musicales de los años sesenta, podría decirse que Los 40 Principales de la era de la radio en democracia era lo que fue *Discomanía* de Raúl Matas en los años sesenta, emitiendo los mayores éxitos comerciales de música moderna, nacionales e internacionales. Por otra parte, Radio 3 se podría identificar más con las emisiones más culturales y alternativas de Ángel Álvarez y su *Caravana Musical*, con canciones desconocidas para el gran público de los años sesenta.

Por un lado, el estilo comercial y desenfadado; por otro, el estilo cultural y erudito: las dos grandes maneras de hacer radio musical, a veces enfrentadas pero, en mi opinión, ciertamente complementarias.

#### **13.1.4. El *boom* de la radio musical: el nacimiento de nuevas emisoras musicales**

Los años ochenta y noventa fueron los del máximo esplendor de la radio musical. Antes de la llegada de internet y de las nuevas tecnologías de la información y de la comunicación, los jóvenes encontraban en la radio musical la única vía de conexión con las novedades musicales en una época (en especial los años ochenta) de verdadera agitación cultural.

En ese sentido, el oyente de radio musical no distaba mucho del de los años sesenta que dependía de la radio musical para conocer las novedades, aunque algunas mejoras tecnológicas sí influyeron en la forma de consumo de radio musical.

Por ejemplo, la radio musical de los años ochenta y comienzos de los noventa, coincidió con la edad de oro del casete musical, que fue el verdadero democratizador de la música en una era previa a la digital. Los oyentes de radio musical preparaban sus grabadoras de casete para cuando sonase por la radio esa canción que no sabían quién cantaba pero que necesitaban en su vida (Los 40 Classic, 2019), y rezaban para que el locutor de radio musical no hablara en mitad de la canción.

Paradójicamente, coincidiendo con la explosión de la creación de nuevas emisoras musicales, las voces de los locutores se iban haciendo más prescindibles en la dictadura de las radio fórmulas, lo que iba a comenzar a ser una prueba de que el oyente de radio musical prefiere escuchar música a escuchar voces, hasta llegar a la era digital en la que la música en *streaming* llegaría a matar a los formatos clásicos.

Durante los años ochenta y noventa surgieron muchas estaciones radiofónicas musicales en España, en especial al calor y sencillez que ofrecían las radio fórmulas que popularizaron *Los 40 Principales*. Cada emisora de radio generalista quería tener su propia filial musical, y el abaratamiento de los medios técnicos de producción hizo que florecieran muchas emisoras locales piratas o pseudo-piratas musicales.

Destacamos a continuación algunas de las más significativas y que en su mayoría siguen vigentes al momento de escribir estas líneas.

## ***Radio 80 y Radio 80 Serie Oro***

Radio 80 nació como emisora generalista en 1982 bajo el lema de “La radiorradio”. Tenía diecinueve emisoras repartidas por toda la geografía española y era propiedad de la Editorial Católica (Radio 80, s.f.).

Más tarde adoptó el eslogan “La radio musical bien hecha”, y entrando en una época en la que comenzaban a importar más los conocimientos de los locutores que las voces perfectamente moduladas, no es de extrañar que se convirtiera en director de programas y emisiones el célebre periodista y crítico musical José Ramón Pardo, que por fin pudo explayarse en su propio programa radiofónico musical, *Barbacoa*, tras más de una década ligado al medio.

En 1984, el gigante mediático Antena 3 empezó la progresiva absorción de Radio 80, intercalando la programación de ambas emisoras. En Radio 80 se incluían programas como *Supergarcía*, y en Antena 3 emitían programas musicales clásicos como el *Barbacoa* de José Ramón Pardo.

Al poco tiempo, en enero de 1985, la emisora bajo la tutela de José Ramón Pardo, se convirtió en Radio 80 Serie Oro, especializándose en música de los años cincuenta y sesenta, los llamados *oldies*. Y es que, pese a que el director de la nueva recién nacida Radio 80 Serie Oro fuera el célebre Jesús Hermida (*La Vanguardia*, 1985), la mayor parte de la música que se emitía en la emisora provenía de la colección privada de vinilos de José Ramón Pardo, que con el tiempo pasó de jefe de programación a director.

Por un lado, tuve la fortuna y la discoteca suficientemente nutrida, como para organizar la programación de esa nueva emisora que se llamó Radio 80 Serie Oro. Eran canciones inolvidables de todos los tiempos que salieron de mi colección de vinilos, porque entonces, 1984, tan solo se empezaba a hablar del CD como de una novedad tecnológica que estaba al alcance de muy pocos. (Pardo, 2000, p. 87)

Por los micrófonos de Radio 80 pasaron expertos musicales de la talla de José María Íñigo, y algunas caras posteriormente muy conocidas de la televisión como José Ángel de la Casa o Ana Rosa Quintana.

Uno de los elementos más novedosos de Radio 80 cuando se transformó en 1985 en Radio 80 Serie Oro, fue la inclusión de un matinal musical y de noticias en lengua inglesa, idioma por excelencia de la música pop (*La Vanguardia*, 1985).

En 1993, el Grupo Prisa entró en el capital de Antena 3 Radio, fusionando Radio 80 Serie Oro con Radio Minuto, para el nacimiento de M80 Serie Oro que contó con la dirección de José Ramón Pardo antes de convertirse en 1994 en la célebre M80 Radio.

### ***M80 Radio***

Ya con la propiedad del grupo PRISA en 1994, con la dirección de Javier Pons, M80 nació como una radio fórmula musical dirigida a un público adulto.

Heredó programas míticos de M80 Serie Oro que se convirtieron en clásicos de M80 como el *morning* de Alfonso Arús, *Arús con leche*, o el mítico *Vuelo 605* de Ángel Álvarez, que continuaba vigente desde que comenzara sus emisiones en 1963.

Durante la década de los noventa, musicalmente hablando, se especializó en clásicos de los anteriores treinta años, tanto españoles como extranjeros, llegando a convertirse en la cuarta emisora musical en importancia en España a finales de siglo.

Programas como *Plásticos y decibelios* de Julián Ruiz pasaron de emitirse en Los 40 Principales a aterrizar en los micrófonos de M80 (*Plásticos y decibelios*, 25 años en antena, 2002) y sin duda uno de los programas estrellas de la emisora fue *La Gramola* de Joaquín Guzmán.

*La Gramola* nació en 1995 y se mantuvo en la voz de Joaquín Guzmán durante casi una década. El programa fue un éxito debido a la gran participación con la que contaba el oyente, convirtiéndose en un prototipo de lo que serían los futuros programas de Radio 3.0 en la era digital. En aquellos años noventa, la participación era a través del teléfono o del fax, pero también se empezó a incluir el correo electrónico con la llegada de internet. El programa reinventó los espacios musicales de participación de los oyentes hasta el punto de ganar el primer Premio de la Música concedido a un espacio radiofónico en 1999.

Al margen de la música, llenaron la parrilla de M80 otras voces mediáticas, tales como el popular dúo cómico radiofónico Gomaespuma, formado por Juan Luis Cano y Guillermo Fesser, o el ahora célebre presentador televisivo Pablo Motos.

M80 desaparece en noviembre de 2018 tras veinticinco años de emisión ininterrumpida, tras no saber reinventarse como producto radiofónico musical, cediendo sus emisoras a Los 40Classic (*Las últimas horas de M80*, 2018).

### ***Radiolé***

Otro producto radiofónico musical con el sello de José Ramón Pardo, que comenzó con la producción de Antena 3 Radio y terminó en las manos de PRISA.

Diversos estudios realizados por Antena 3 Radio en 1991 demostraron que existía una demanda de música tradicional española como coplas, sevillanas, pasodobles, flamenco, etc., con la que una generación entera había crecido escuchándolas en las antiguas radios de sus padres, y a la que ninguna emisora musical daba cobertura en una época en la que esa música era considerada más bien trasnochada.

Una vez más, la mente brillante para la música y la radio de José Ramón Pardo imaginó una radio que contuviera toda esa música tradicional pero presentada con un estilo fresco y moderno de hacer radio, convirtiéndose en una de las emisoras líderes de música en la capital.

El objetivo de José Ramón Pardo fue el de lavar la imagen que tenía en esa época la copla española y en su primera temporada elaboró una parrilla que contenía copla clásica, copla actual, sevillanas y pasodobles, que se intercalaban cada media hora con una serie de poesías populares de autores como Antonio Machado (Pedrero, 2000).

Para celebrar el primer año de Radiolé se organizó un festival en el que participaron cantantes del género tan importantes como Lola Flores, Rafael Farina o Los del Río.

Finalmente, en 1992, con la absorción por parte del grupo PRISA, Radiolé pasó a formar parte de las radio fórmulas de Unión Radio que, de la mano de Paco Herrera, a la

sazón director de Cadena Dial, comenzaron a combinar las emisiones de esta música tradicional española con algunos clásicos internacionales.

En el año 2000, se creó desde Canarias Radiolé Tropical, especializada en música latina.

### ***Cadena Dial***

Cadena Dial es otra radio fórmula que el grupo PRISA creó entre 1989 y 1990, cuyo germen fue la conocida como Radio Corazón, de cierta inclinación femenina con espacios de belleza, psicología o trucos de cocina, que dirigía Lola Barranco y que emitía siempre música en español.

Y es que lo que impulsaba a Radio Corazón y a la posterior Cadena Dial era la promoción de la música en español ante la creciente amenaza de invasión del mercado musical anglosajón.

Lola Barranco viajó a México, Venezuela, Colombia y Miami buscando el apoyo de medios y discográficas latinas (Cadena Dial, s.f.) para impulsar la música en español. Contando con ese apoyo, en septiembre de 1990 Radio Corazón pasó a denominarse Cadena Dial, como un nexo de unión musical entre España y América Latina.

Cadena Dial contó también con el apoyo y el trabajo de Paco Herrera, que unos cuantos años antes, desde la emisora Radio Minuto-Costa del Sol, había apostado por hacer una radio musical exclusiva de música española, lo que le valió convertirse en director de Cadena Dial en 1993 y de Radiolé en 1994 (Francisco Herrera, director de desarrollo musical de la SER, 2005).

A excepción de la música *heavy*, Cadena Dial emitía prácticamente todo tipo de música en español, aunque se centraba más en el pop suave y la canción melódica, así como en ritmos latinos como la salsa, el bolero y el merengue.

Como idiomas de España, en las comunidades en las que se habla gallego, euskera o catalán se emitía música en esos idiomas en Cadena Dial para promocionar a artistas locales a las que otras radio fórmulas no daban cobertura.



A día de hoy, Cadena Dial es la segunda emisora musical más escuchada con casi dos millones de oyentes, solo por detrás de Los 40 Principales (EGM, 2018).

### ***Cadena 100***

El que fuera creador de *Los 40 Principales*, Rafael Revert, donde permaneció hasta 1991, comenzó en ese año a trabajar para la COPE para crear Cadena 100 a través de su empresa RFM, Radio Fórmulas Musicales (Vera, 2012).

Con cierto recelo hacia su antigua creación, Rafael Revert quiso con Cadena 100 dirigirse a un público más maduro que el de *Los 40 Principales*, aunque no tan mayor como el que podía tener M80.

Comenzó siendo conocida como Los 100 de la COPE, y su programa piloto de emisión fue el concierto que se realizó a modo de homenaje al fallecido Freddie Mercury, el 20 de abril de 1992 desde el estadio de Wembley en Londres.

Cadena 100 debía convertirse en la evolución natural del oyente de radio musical que, aún joven (entre veinticinco y treinta y cinco años), ya no asimilaba bien los contenidos musicales y el estilo de hacer radio de Los 40 Principales y quería centrarse especialmente en el gran abanico de la música *rock*. Y es por ello que por sus micrófonos pasaron programas que abarcaban *country*, como el *Nashville* de Luis Cuevas; *jazz*, con *Jazz porque sí* de Juan Claudio Cifuentes “Cifu”; *rock y heavy*, con el programa *Emisión Pirata*, de Juan Pablo Ordúñez “El Pirata” (hoy en Rock FM, perteneciente también a la Cadena COPE), activo desde los años setenta, etc.

A mediados de los años noventa, Cadena 100 ya era la tercera radio musical más escuchada del panorama musical radiofónico español, en parte gracias al éxito de su programa matinal *Bienvenido a la Jungla*, de José Antonio Abellán. Aquel niño, que comenzara en 1979 con diecinueve años en *Los 40 Principales*, volvía a juntarse con su padre radiofónico Rafael Revert en Cadena 100, para realizar uno de los más recordados *mornings* de la radio musical española.

No obstante, la relación entre ambos se fue deteriorando con el paso de las temporadas y, de la mano de COPE, la Cadena 100 fue perdiendo cierta parte de la

identidad musical con la que nació, lo que hizo que en 1997 Rafael Revert dejara su dirección en manos de Carlos Finaly.

En la actualidad Cadena 100 sigue como la tercera radio musical en importancia en España, según la segunda oleada del EGM de 2019 (Cadena 100, s.f.).

### ***Onda 10 (Onda Cero Música)***

A comienzos de los noventa, cuando Onda Cero aún era propiedad de la ONCE, antes de pasar a manos del grupo de comunicación liderado por Antena 3, esta emisora creó su filial musical llamada Onda Cero Música en 1991.

La cadena tuvo que rebautizarse como Onda 10, debido a la confusión que se producía entre los oyentes entre Onda Cero Música y Onda Cero, a efectos de ser encuestados por el EGM.

El *target* al que se dirigía, en origen, era el de un público culto de entre veinte y cuarenta años. Dirigida por Santiago Alcanda, creó una nueva radio fórmula que no se ceñía a las señales horarias, emitiendo los discos en ocasiones prácticamente completos y sin pausas para los locutores o la publicidad.

El que fuera el mítico *morning* de Cadena 100 de José Antonio Abellán, *Bienvenidos a la Jungla*, comenzó su andadura en esta emisora musical de Onda Cero hasta su marcha a la filial de la COPE.

La dura competencia que mantenía con *Los 40 Principales* y la recientemente creada Cadena 100 hizo que girara su temática, dirigida en principio a un público más culto y adulto, a una radio más juvenil y con locutores que abarcaban muy distintos estilos musicales, como Kike Supermix, especializado en música negra, o el “Mariskal” Romero, que fue el encargado de asumir la competencia de los *morning* de Cadena 100 y Los 40 Principales con su *Matinal Romero Show*.

El “Mariskal” Romero provenía de una cuna de locutores de música *heavy* y realizaba un *show* matinal con ciertos tintes sociales y reivindicativos, además de ser el único que hacía sonar a grupos *heavys* como Extremoduro o Helloween desde tempranas

horas de la mañana. Romero hizo célebres algunas frases como “prefiero un oyente mío a mil de *Los Cuarenta Criminales*”.

A aquel *show* incendiario le llamaron *Matinal Romero Show* y fue la primera vez que la radio-rock jugó en la primera división de las ondas españolas. Personalmente no comparto la filosofía de matinal cargado de dinamita, pero lo cierto es que Romero le dio la vuelta a lo que hasta el momento se hacía en la radio de este país a primeras horas de la mañana. (Ordúñez, 2013, p.198)

Tras varios bandazos en cuanto a la orientación de su *target*, primero intentando volver a dirigirse a un público adulto, para más tarde intentar orientarse de nuevo al público juvenil, Onda Cero cambió de propiedad y quiso sustituir a Onda 10 por la que se convertiría en su gran emisora musical filial, Europa FM.

### ***Europa FM***

Europa FM es la emisora radiofónica musical del grupo Atresmedia cuyo origen es Onda Mini, una emisora de radio que nació en en 1993, dirigida por Francisco Gayá, con una programación infantil dirigida a niños de entre nueve y diecisiete años, que en 1995 quiso ampliar su *target* a jóvenes de hasta treinta años ampliando así su oferta musical.

Europa FM comenzó sus emisiones con ese nombre en abril de 1996, sobre las frecuencias de Onda Mini y asimilando alguno de sus programas juveniles, cuya idiosincrasia se mantuvo hasta su acuerdo con Onda Cero en 1999, que la transformó en una emisora plenamente musical especializada en *rock* melódico.

Onda Cero quiso con este acuerdo reemplazar su antigua emisora musical, Onda 10 (Onda Cero Música), con la nueva Europa FM como su radio musical de referencia.

La directora en ese momento era Anabel Padilla, quien creó una radio fórmula que incluía tanto novedades como clásicos de los años sesenta, setenta y ochenta. Se combinaba también con programas dirigidos a jóvenes, como uno titulado *Curso del...*

que era presentado por alumnos de la Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad Complutense de Madrid en cada año vigente (Pedrero, 2000).

En la temporada 1999/2000, Europa FM comenzó sus emisiones a nivel nacional y, además de música, enlazaba con los boletines informativos de Onda Cero (Nuevo pacto entre Onda Cero y Europa FM, 2000), que se hizo con la propiedad total de la emisora musical en el año 2002.

### 13.1.5. Conclusiones a la edad de oro de las emisoras musicales

Se puede afirmar, sin ninguna duda, que los años ochenta y noventa fueron la edad dorada de la radio música en nuestro país. Solo hemos mencionado las más relevantes de las emisoras musicales surgidas desde la llegada de la democracia a nuestro país, pero fueron infinidad de emisoras musicales las que brotaron por toda la geografía española con legiones de oyentes y seguidores.

La especialización musical de los años ochenta y comienzos de los noventa, que combinaba estilos novedosos como el *glam rock*, el *punk*, el *new wave*, la música disco, el crecimiento del *funky*, el *RnB*, el *heavy metal*... así como el revival de otros estilos musicales, como el *rockabilly*, el pop de los sesenta, el *jazz*, el *swing*... Hizo que hubiera un amplio espectro de oyentes, en una era en la que el consumo musical no había cambiado mucho con respecto a los años sesenta, es decir, comprar discos y escuchar la radio.

La radio fórmula importada de Estados Unidos por *Los 40 Principales* fue ampliamente difundida e imitada, hasta el punto de que su propio creador, Rafael Revert, quisiera hacer otro tipo diferente de radio musical.

Como veremos a continuación, la llegada de internet y de las nuevas tecnologías ha transformado radicalmente el consumo de música, y por tanto de radio musical; un cambio tal que muchas de las emisoras emblema de estos años no han sabido adaptarse y han llegado a desaparecer.

Muchas de las que antaño fueran grandes estrellas de la radio musical de los años ochenta y noventa navegan hoy en un profundo ostracismo, ciertamente olvidadas, y únicamente las voces radiofónicas de la radio pública, Radio 3, han conseguido mantenerse perennes sustentadas por la protección del dinero público.

El binomio formado por la industria musical discográfica y la radio musical gozó de buena salud hasta comienzos del siglo XXI, cuando la llegada de la radio digital y de las nuevas plataformas musicales *online* ha dado fin a la edad dorada de la radio musical en España.

## 13.2. La llegada de las nuevas tecnologías

La llegada de las nuevas TIC ha supuesto cambios sustanciales en el modo de consumir radio y, en especial, en el modo de consumir radio musical. El viejo paradigma de la radio como una emisión en continuo, que nunca se detenía y avanzaba de forma lineal en el tiempo sin posibilidad de retroceso, ha sido relegado en la actualidad por el fenómeno del *podcasting* con la consiguiente posibilidad de recuperar fácilmente aquellos programas y sonidos para ser escuchados en cualquier momento y, a día de hoy, en cualquier lugar.

Las barreras espacio-temporales de la radiofonía clásica impuestas por su propia naturaleza técnica, formada por la emisión de ondas de radio por antena y la recepción a través de transistores, han quedado obsoletas gracias a la emisión en *streaming*, que ha revolucionado todos los viejos conceptos asociados al medio radio durante más de sesenta años.

En este capítulo haremos un análisis de cómo ha afectado al medio radiofónico la llegada de las nuevas tecnologías en los últimos veinticinco años, hasta confeccionar la Radio 2.0 y, en la actualidad, la Radio 3.0 en la que los consumidores de radio han pasado a ser “prosumidores”<sup>79</sup>, es decir, productores de contenidos a la vez que consumidores. Se establecerá una diferencia entre radio vía *streaming* (también llamada radio *online*) y la radio digital, dos términos que en ocasiones se confunden y que, como veremos, presentan formas de emisión totalmente distintas.

A día de hoy, diversas plataformas de *streaming* musicales están poco a poco desplazando el concepto de radio musical hasta hacerlo difuso; la línea que separa las antiguas radio fórmulas de las nuevas aplicaciones de música a la carta se hacen cada vez más imprecisas. Estudiaremos también estas plataformas para definir hasta qué punto se las puede llamar “radio musical”, y analizaremos las semejanzas y diferencias que pueden tener estas aplicaciones musicales con nuestro objeto de estudio, la radio musical de los años sesenta y su influencia en la música popular.

---

<sup>79</sup> Término acuñado en 1980 por el escritor futurólogo Alvin Toffler al predecir el futuro rol de los consumidores productores, creando el acrónimo de la unión de las palabras *productor* y *consumidor*.

### 13.2.1. Los años noventa: de la radio vía *streaming* a la ciberradio

En 1995 llega a internet la tecnología del *streaming*, es decir, la distribución de una señal multimedia en tiempo real sin necesidad de ser descargada. Hasta entonces, solo podía producirse una transferencia completa de archivos, es decir, se podía enviar un texto, una imagen o un archivo de audio, pero no podía ser visto o reproducido hasta que no se completara la descarga completa del mismo.

El *streaming* permite que el archivo pueda reproducirse en tiempo real sin necesidad de descargarlo, almacenándolo en un búfer sin que haga falta enviar el archivo completo.

Esto conllevó que a mediados de los años noventa la radio se introdujera en internet ofreciendo el mismo producto sonoro que ofrecía mediante la emisión en FM (Pousa y Yaguana, 2013), mediante sencillos reproductores de *play* y *pause* que permitían escuchar, a través de los ordenadores personales, la emisión en directo de una determinada estación radiofónica.

Por lo tanto, se puede hablar de la existencia de radio *online*, o radio por vía *streaming*, desde hace casi veinticinco años. Sin embargo, como veremos, no pasó mucho tiempo hasta que los programadores se percataron de que internet ofrecía unas posibilidades mucho más avanzadas de almacenamiento de los contenidos y de intersección de medios dentro de las páginas web, mucho más allá de la limitación de escuchar la radio a través del ordenador.

Podemos dividir la radio *online* desde su nacimiento en dos productos diferenciados según la naturaleza del origen de su emisión:

*Radios de emisión inalámbrica:* Es simplemente la prolongación *online* de una emisora de radio convencional que emite, además de su emisión clásica inalámbrica (a través de la FM, o de algún sistema digital), vía *streaming* a través de la red. Es decir, una emisora tradicional que utiliza internet para tener otro medio de distribución de su señal. En España en la actualidad, las grandes emisoras generalistas Cadena COPE, Onda Cero, Cadena SER y Radio Nacional de España, así como sus filiales, emiten todas sus señales a través de internet y sus páginas web específicas.

*Radios exclusivamente online* (“bitcasters puras”): Son las emisoras directamente creadas para el medio *online*, sin provenir de una estación de radio tradicional. Para los pequeños productores radiofónicos, internet fue la manera de no tener que adquirir costosas licencias de emisión en FM extremadamente difíciles de conseguir, y les libró de la necesidad de obtener un gravoso equipo de emisión tradicional, en favor de las facilidades logísticas y económicas que ofrece la emisión por vía *streaming*. En España, una de las principales radios pioneras nacidas por y para internet fue Radiocable.com, que comenzó sus emisiones diarias el 14 de mayo de 1997 desde un domicilio particular. Con solo un mes de vida, Microsoft la clasificó entre los treinta mejores medios de comunicación del planeta junto al *Washington Post*, *Wall Street Journal* o *Time*, en el *ranking Best of web* (Radiocable.com, s.f.). Radiocable.com fue pionera no solo en utilizar internet como un nuevo sistema de radiodifusión, sino también en la forma de tratar los contenidos y en percatarse del potencial que podía tener un medio de comunicación exclusivamente *online*, al margen del mundo analógico.

Las emisiones diarias de Radiocable.com comenzaron el 14 de mayo de 1997 en un domicilio particular en Madrid -España-. Desde el primer día hicimos énfasis en que Internet no es un simple medio de difusión sino un medio de comunicación con características propias. Por eso Radiocable.com, -que en España fue la *primera emisora comercial de radio diseñada específicamente para Internet*-, desarrolla e impulsa contenidos de radio a la carta. Hoy todas las radios han asumido esta forma de difundir contenidos de audio, pero cuando nació Radiocable.com no era así. (Radiocable.com, s.f.)

El profesor Xose Ramón Pousa establece tres etapas de evolución de la radio *online* desde sus inicios (Pousa y Yaguana, 2013):

Una primera etapa de *redifusión*, que abarcaría entre 1995 y 1998, en la que las emisoras tradicionales de radio quisieron tener presencia en internet y se limitaron a crear páginas web extremadamente sencillas, con apenas el logotipo de la emisora y un botón de reproducción, que simplemente era un “espejo” de su emisión en FM. Las páginas web de este periodo resultarían absolutamente naifs vistas a día de hoy, con un sencillo



HTML<sup>80</sup>, con colores muy vivos, y recordarían más a un documento de *Word* que una página web actual. En el mejor de los casos, incluían un cuadro con la programación y/o fotografías y fichas de los locutores de la emisora.

La segunda etapa sería el inicio de la creación de emisoras exclusivamente *online*, como es el caso de la mencionada Radiocable.com, y abarcaría desde 1997 hasta los dos primeros años del siglo XXI. Las emisoras exclusivamente *online* demostraron a las emisoras tradicionales que un simple botón de reproducción no era suficiente ante las posibilidades que ofrecía internet. Fue el germen de la articulación de las páginas web de las emisoras actuales, con apartados dedicados a la “fonoteca” de la emisora, espacios dedicados a la publicidad en forma de *banners*, inclusión de imágenes, y arcaicos mecanismos de participación del oyente como eran los foros, los chats o el correo electrónico. Como en todos los demás ámbitos de la red, los colores chillones y exagerados textos de los noventa fueron dejando paso a unas líneas más sencillas y colores pastel que facilitaban la lectura y la navegación.

La tercera etapa de estos inicios de la radio *online* comenzaría en 2002 y se prolongaría hasta los años 2005 o 2006, cuando ya se puede hablar de una auténtica Radio 2.0. La generalización de la tecnología ADSL permitía una emisión de mayor calidad y una mayor rapidez de navegación a través de los diferentes contenidos de las páginas web de radio. La velocidad de bajada y subida fue en aumento, y los contenidos comenzaron a poder ser colgados en la web acto seguido a su emisión, lo que provocó a partir de 2005 la generalización del fenómeno del *podcasting*. Un *podcast* consiste en la distribución de archivos multimedia (normalmente audio, pero también vídeo) mediante un sistema de redifusión (RSS) que permite opcionalmente suscribirse y usar un programa que lo descarga para que el usuario lo pueda escuchar en cualquier momento (Podcasting, s.f.). En esta tercera etapa, comenzaron a subirse a las páginas web de las radios los programas completos de la emisora, así como fragmentos, entrevistas, reportajes, etc., para su consumo por separado, normalmente desde páginas con diversidad de medios que incluían (e incluyen) texto, fotografías... Un compendio multimedia que ha convenido en llamarse Radio 2.0.

---

<sup>80</sup> HTML es un lenguaje de programación que se utiliza para el desarrollo de las páginas web. Se trata de las siglas que corresponden a HyperText Markup Language, es decir, Lenguaje de Marcas de Hipertexto, y era el más sencillo y utilizado durante la década de los noventa.

Así como la llegada de la televisión y el vídeo doméstico relegó en su momento a la industria del cine a un segundo plano, e hizo que la radio tuviera que modificar sus contenidos para continuar siendo un medio de referencia, la llegada de internet ha perjudicado sustancialmente a medios como la televisión, el cine o los diarios impresos. La radio no solo no se ha visto afectada, sino que fenómenos como la emisión vía *streaming* y el *podcasting* la han favorecido en el proceso de actualización y renovación de sus contenidos.

### 13.2.2. La primera década de los 2000: la ciberradio o la Radio 2.0

Durante los años noventa, con los inicios de las emisiones de radio por vía *streaming*, se podía hablar de la radio “por internet”, es decir, de la utilización instrumentalista de internet como medio de difusión del sonido radiofónico (Cebrián, 2008). Desde nuestro punto de vista, la primera revolución que supuso la radio “por internet” fue la geográfica. Las barreras espaciales propias de la emisión por ondas de radio se eliminaron en favor de un acceso universal a cualquier radio del mundo, con una oferta ilimitada y una calidad de sonido aceptable y sin las interferencias provocadas por los accidentes geográficos y meteorológicos.

Durante la primera década del siglo XXI, asistimos a una segunda revolución que abarca tanto el tipo de producción, como el modelo de comunicación y los contenidos del propio medio, que dan lugar a la denominada como ciberradio o Radio 2.0. Un nuevo medio de comunicación como resultado de la fusión de dos medios existentes como son la radio tradicional e internet.

El proceso evolutivo de la radio en internet no dista mucho del de otros medios de comunicación tradicionales como la prensa, que vio en los inicios de internet, un simple canal en el que volcar sus contenidos del diario impreso sin modificación alguna, y que ha terminado adaptándose al entorno multimedia con la inclusión de imágenes, vídeos o incluso sonidos. En este sentido, la radio fue pionera en la conversión hacia un modelo 2.0, en especial y según mi criterio debido a dos aspectos fundamentales:

*Revolución multimedia en un medio “monomedia”*: La prensa escrita tradicional ya era en sí un medio multimedia al incluir entre sus páginas imágenes y texto. Su adaptación a internet no resultaba en exceso revolucionaria ya que fue (y en gran medida sigue siendo), un simple reflejo de la versión en papel en una pantalla, en la que al igual que en su formato tradicional podemos ver texto e imágenes. En el caso de la radio, al ser un medio exclusivamente “monomedia” en el que únicamente teníamos el sonido, fue tremendamente revolucionario el hecho de combinarlo con imágenes, texto, o incluso vídeos en algunos casos. Durante más de medio siglo, el oyente de radio muchas veces ni siquiera era capaz de poner cara a esas mágicas voces que sonaban por sus transistores, y ya no existe ninguna emisora en internet, que no incluya como mínimo fotografías, vídeos y descripción de sus protagonistas en las ondas.

*El fenómeno del podcasting:* A partir de 2005, la popularización de esta nueva forma de distribución de los contenidos es considerada como la primera innovación real de la radio por internet (González, 2011). En la actualidad vivimos en la era del llamado Video On Demand o VOD<sup>81</sup>, y en plataformas como Netflix o HBO, podemos ver los contenidos que queramos “a la carta”, es decir, seleccionamos lo que queremos ver en el momento en que queremos verlo, pero pocas veces se tiene en cuenta que la verdadera pionera de los contenidos a la carta o bajo demanda fue la Radio 2.0 a través del *podcasting*. De hecho, los *podcasts* son los culpables de que podamos hablar de una genuina ciberradio o Radio 2.0 al ser un producto totalmente nuevo y revolucionar el hábito de consumo de radio.

Cuando en los años sesenta un joven escuchaba entusiasmado *Caravana Musical* de Ángel Álvarez o *Discomania* de Raúl Matas, sabía que ese producto radiofónico se perdería para siempre en la continua línea temporal que era la radio. A partir del año 2005, cualquier oyente de radio que quisiera revivir su programa de radio favorito, o escuchar por primera vez un producto radiofónico, puede hacerlo en el momento que quiera, originándose así una nueva forma de consumir radio.

Otra de las características de la ciberradio es la de la creación de contenidos exclusivos para la web, que pueden ser de dos tipos:

*Emissiones en directo:* Durante algún tiempo las emisoras generalistas españolas que cuentan con emisión en FM y AM, realizaban emisiones simultáneas durante, por ejemplo, la retransmisión de un evento deportivo que coincidía con algún programa informativo. Se advertía a los oyentes de que en su dial en la FM la programación continuaría con su formato habitual, pero disponían de la posibilidad de sintonizar en su dial de onda media con la emisión en directo de algún evento deportivo o de otra índole. Lógicamente, hoy en día, esas emisiones simultáneas se realizan por internet. Es decir, en la emisión en FM se continúa con la programación habitual, pero a través de la web podemos conectar con la emisión en directo de algún evento en concreto.

*Podcast:* Desde que se popularizó el fenómeno del *podcasting* es habitual que las emisoras en internet no limiten el uso de los *podcasts* al simple almacenamiento de los programas ya emitidos por su emisora regular, sino que crean *podcasts* exclusivos para la

---

<sup>81</sup> Se llama VOD o televisión a la carta a un servicio online de televisión que permite al usuario acceder a un contenido concreto, en el momento que lo solicita, visualizándolo en línea desde algún dispositivo

web. Este fenómeno ocurre en especial con los programas temáticos, ya sean de temáticas tan variadas como pueden ser la taurina, la deportiva, los videojuegos, las nuevas tecnologías. Todos estos programas nunca han salido a la luz radiofónicamente, hablando de los diales habituales, pero sí tienen un espacio destacado en las páginas web de las emisoras.

Los *podcasts* han servido desde hace años como un complemento de las emisoras de radio *online*, pero ellos mismos constituyen un producto de ciberradio en sí mismo. El término *podcasting* fue utilizado por primera vez por el periodista y experto en nuevas tecnologías Ben Hammersley, en un artículo del diario *The Guardian* del 12 de febrero del año 2004. La palabra es un acrónimo entre el reproductor de música portátil de Apple iPod, y el término en inglés *broadcasting*, que hace referencia a la radiodifusión de la señal de radio o televisión.

En el artículo, Ben Hammersley habla de la revolución que suponía comienzos de 2004 la utilización de Ipods y otros reproductores de MP3 por parte de los radioaficionados, y al registro en páginas web para obtener archivos sonoros reproducibles en sus aparatos. Entre dudas sugería cómo deberíamos referirnos a este fenómeno y proponía la palabra *podcasting* entre otras como *audioblogging* (Audible Revolution, 2004). Este artículo no era más que la constatación del nacimiento de un nuevo medio floreciente alejado de los medios de comunicación tradicionales: la ciberradio o Radio 2.0.

Me gustaría referirme al *podcasting* como un producto radiofónico diferenciado que, aunque haya servido a las radios tradicionales para denominar la forma de almacenar sus programas ya emitidos para ser escuchados en cualquier momento, ha suscitado una nueva legión de comunicadores al margen de la radio tradicional, que dieron el salto directamente al *podcast*, sin haber pasado en la mayoría de ocasiones por la radio tradicional.

La democratización de la radio provocada por los *podcasts* permitió que cualquier persona con un micrófono, un sencillo reproductor musical y un *software* de grabación de audio pudiera fabricar su propio producto radiofónico y compartirlo con el mundo a través de internet.

La red coloca al mismo nivel de emisión, en cuanto al *podcasting*, a un radioaficionado y a una estrella de la radio. Lógicamente, la notoriedad adquirida por los

grandes periodistas radiofónicos influye positivamente en las descargas de los *podcasts*, pero ha habido también casos de creadores de contenidos nacidos por y para la red que han adquirido gran notoriedad.

A partir de 2005 y de la popularización de los *podcasts*, los usuarios de iPod (más adelante iPhone) y del *software* de gestión iTunes, del gigante de las tecnologías Apple, han podido disfrutar en sus dispositivos de una sección especializada en *podcast*, que permite encontrar los *podcasts* de programas más afines a sus gustos e intereses.

Siendo el *podcast* un producto “atemporal”, que puede ser escuchado en cualquier momento, podemos afirmar que el género informativo periódicamente hablando no es el más propicio para los *podcasts*, ya que busca la inmediatez. Los *podcasts* son el medio ideal para programas temáticos: deportivos, musicales, de ciencia... En España, por ejemplo, son muy populares los *podcasts* de historia y misterio.

En nuestro país, la plataforma de *podcasting* más utilizada es Ivoox, un inmenso servidor en el que se pueden publicar audios, escucharlos, compartirlos en redes sociales... Los oyentes pueden compartir recomendaciones acerca de los *podcasts* sin necesidad de una suscripción, y al estar agrupados en diferentes categorías permite seleccionarlos por gustos cómodamente. Una de las mayores ventajas de Ivoox para los creadores de contenidos es el acuerdo que mantiene con la Sociedad General de Autores de España (SGAE), mediante el que puede incluirse música comercial en los *podcasts* que estén alojados en sus servidores, similar al canon que tienen que pagar las emisoras tradicionales para retransmitir música protegida por derechos de autor (Podcasting-Ivoox, s.f.). En Ivoox se almacenan tanto programas de las emisoras comerciales que emiten en FM, como los programas de autores y creadores independientes.

Para demostrar que los oyentes de *podcast* prefieren el género temático al informativo, no tenemos más que analizar la lista de los *podcasts* más escuchados en Ivoox en nuestro país.

Desde Ivoox, basándose en las descargas e interacciones, realizan un *ranking* semanal actualizado cada lunes en función de la actividad generada de todos sus *podcasts*. Analizando los veinte primeros podemos hacernos una idea de cuáles son las preferencias de los oyentes:

Tabla 10: Ranking de Ivoox - Los 20 podcasts más escuchados

Puesto	Nombre	Género	Proviene de Medio Tradicional
1	Nadie sabe nada	Temático - Humor	SI (SER)
2	El Partidazo de COPE	Temático - Deportivo	SI (COPE)
3	DÍAS EXTRAÑOS	Temático - Misterio	NO (Ivoox Originals)
4	Cuarto Milenio	Temático - Misterio	SI (Cuatro)
5	Espacio en Blanco	Temático - Misterio	SI (RNE)
6	La Rosa de los Vientos	Temático - Misterio	SI (Onda Cero)
7	La Vida Moderna	Temático - Humor	SI (SER)
8	Documentales Sonoros	Temático - Cultural	NO
9	Momentos con Luis Rodríguez	Temático - Sociedad	SI (COPE)
10	Es la Mañana de Federico	Informativo	SI (Es Radio)
11	Humor en la Cadena Ser	Temático - Humor	SI (SER)
12	La Contracrónica	Informativo	NO (Ivoox Originals)
13	SER Historia	Temático - Historia	SI (SER)
14	Misterios de Ivoox	Temático - Misterio	NO
15	La Escómbula de la Brújula	Temático - Misterio	NO
16	El Transistor	Temático - Deportivo	SI (Onda Cero)
17	El Larguero	Temático - Deportivo	SI (SER)
18	Todopoderosos	Temático - Cultural	NO
19	La ContraHistoria	Temático - Historia	NO
20	Solo Documental	Temático - Historia	NO

Datos extraídos de Ivoox Top 100, 2019

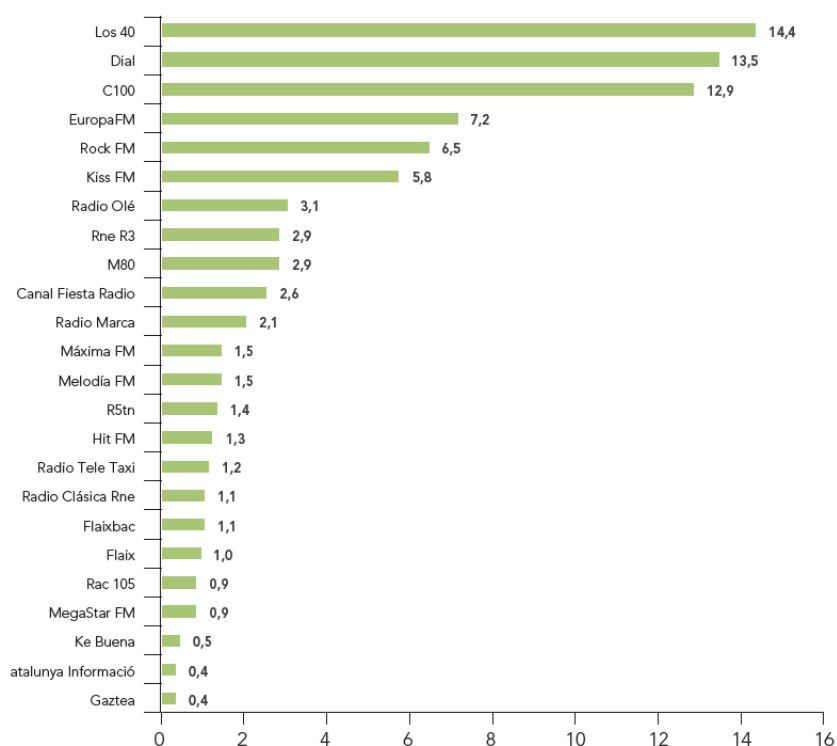
Analizando el *ranking* de los veinte *podcasts* más escuchados de Ivoox, podemos tener una referencia de las temáticas preferidas por los oyentes de este tipo de audios a la carta. De los veinte, únicamente dos (es decir, el 10%), son de temática informativa. Como habíamos anticipado, la información exige inmediatez, y el consumidor de información va a elegir otras vías que le puedan ofrecer esa instantaneidad como la propia radio tradicional en directo, los diarios *online*, las redes sociales y, a día de hoy en menor medida, la televisión. Pero nunca o casi nunca elegirán el *podcasting* como vía de mantenerse al tanto de la actualidad debido a su carácter ciertamente atemporal.

Entre los temáticos hallamos uno de temática social, dos de carácter cultural, tres de temática deportiva, de historia y de humor, y hasta seis relacionados con el misterio. Los programas de misterio siempre han sido relegados por los medios tradicionales a horarios intempestivos y parece que en el *podcasting* han podido adquirir el seguimiento deseado por los oyentes. Al tratar temas interesantes o curiosos que no están necesariamente ligados a la actualidad sus seguidores ven en las plataformas de *podcast* la vía perfecta para seguir estos programas.

Además de la lógica comodidad de horarios que permite el *podcast* para seguir estos programas, el perfil de oyente de los mismos siempre ha sido gente curiosa, que gusta de investigar por internet, y por lo tanto grandes usuarios del medio *online*. No es de extrañar pues, que estos programas tengan un gran seguimiento en la red, y se haya generado un hábito de *podcasting* entre su audiencia que probablemente no se vería alterado incluso si estos programas se emitieran en horario de máxima audiencia en sus respectivos medios.

En cuanto al tema que nos ocupa, la radio musical, es una de las favoritas temáticas si atendemos a la emisión tradicional. Según datos del EGM de febrero a noviembre de 2018, las diez emisoras temáticas tradicionales en FM más escuchadas son de categoría musical.

Tabla 11: Share % de radio temática de lunes a domingo



Fuente: EGM, 2018

Sin embargo, no vemos esta representación en cuanto a programas temáticos de categoría musical dentro de los más escuchados de la plataforma Ivoox. Como veremos más adelante, la llegada de nuevas aplicaciones vía *streaming*, unida a la idiosincrasia del



oyente de radio musical hacen que los *podcasts* no sean el medio más adecuado para la emisión y escucha de programas de radio musical.

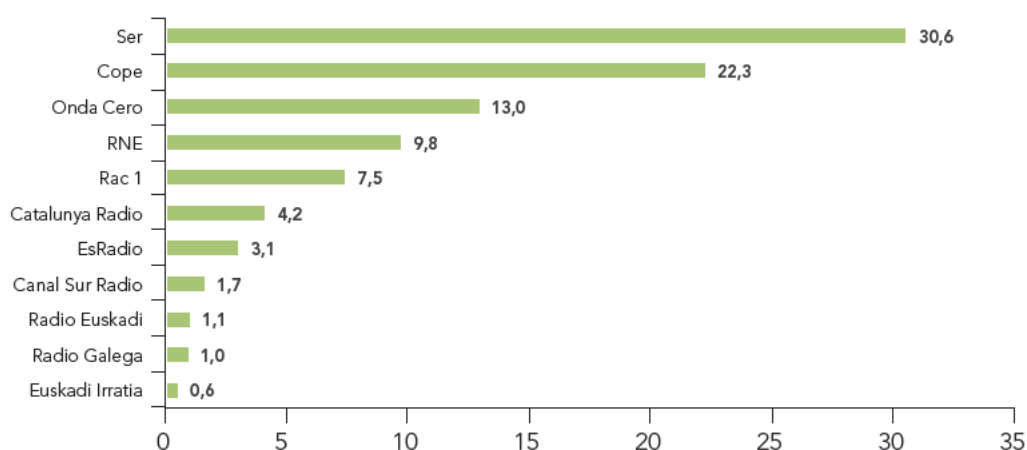
El último punto de estudio que merece mención del cuadro obtenido con el *ranking* de los veinte *podcasts* más escuchados en Ivoox tiene que ver con la originalidad de los mismos, en cuanto a si provienen o no de la emisión en algún medio tradicional.

Podemos observar que, de estos veinte *podcasts* más escuchados, ocho de ellos (es decir, el 40%), no provienen de la emisión en algún medio tradicional, sino que son contenido exclusivo creado para esta ciberradio y para el *podcasting*. De estos ocho, la mitad son de carácter histórico o cultural, y son los únicos de esta temática entre los *podcasts* más escuchados. Esto quiere decir, que si entre los veinte *podcasts* más escuchados, la quinta parte son de temática histórico-cultural es porque hay un gran número de oyentes interesados en dichas temáticas que a la postre, son *podcasts* de emisiones independientes no provenientes de emisoras tradicionales. Esto deja en evidencia que, las emisoras tradicionales no ofrecen apenas contenido cultural, y que por otro lado un nutrido número de oyentes la demanda, y solo puede verla satisfecha gracias a las producciones independientes que permite la ciberradio.

En cuanto a los *podcasts* provenientes de emisoras tradicionales nos encontramos con que de los doce, cinco son de la Cadena SER, dos de la Cadena COPE, otros dos de Onda Cero, uno de RNE, otro de ES Radio, y por último uno del canal de televisión Cuatro, del que extraen el audio en forma de archivo sonoro.

Como podemos ver, aproximadamente estos porcentajes se reflejan en el *share* de la radio generalista convencional lo que nos demuestra la influencia que tienen aún las emisoras tradicionales para dirigir a su audiencia hacia la ciberradio y el *podcasting* aún a su medio.

Gráfico 19: Share % de radio generlista de lunes a domingo



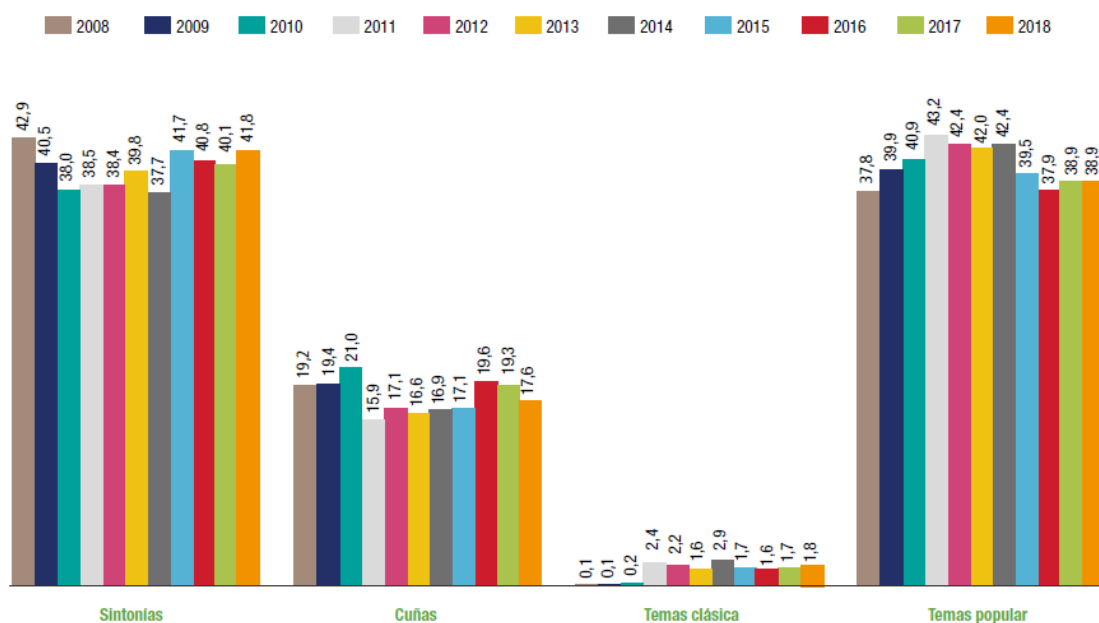
Fuente: EGM, 2018

No obstante, que los oyentes de *podcasts* no elijan los programas de temática musical entre sus preferencias, y opten más por emisiones provenientes de emisoras generalistas (y por tanto de temática generalista), no quiere decir que, por ello, no escuchen música popular a través de los *podcasts*.

Durante los programas de las emisoras generalistas, también se emite música. En porcentaje, la mayoría de esta música pertenece a las sintonías de los propios programas, pero en segundo lugar en importancia se encontrarían canciones de música popular.

El gráfico que se muestra a continuación divide el uso de la música de las cadenas generalistas entre sintonías, música de cuñas, canciones de música clásica, y canciones de música popular que como vemos, ocupan en 2018, el 38,9% del uso de la música en las cadenas generalistas.

Gráfico 20: Uso de la música en las cadenas generalistas. 2008-2018 (% sobre la emisión de música en cadena)



Fuente: SGAE, 2019

### ***La autoprogramación***

Dentro de las novedades que trajeron consigo la ciberradio o Radio 2.0, está la “autoprogramación”. La programación de la radio convencional es el esquema que realiza cada empresa informativa como oferta de interés para las audiencias (Cebrián, 2008). La emisora estudia las audiencias, analiza la competencia, se preocupa por averiguar qué temas son los demandados por sus oyentes y, en base a todo, estructura la programación de su emisora con el objetivo de obtener el mayor beneficio posible. Durante la primera década de los años 2000, la Radio 2.0 vino ligada al concepto de autoprogramación, es decir, que cada oyente o usuario comienza a elegir cuándo y cómo quiere consumir cada producto radiofónico, no en función de los intereses de la empresa, sino en el suyo propio.

Lógicamente, este nuevo paradigma atenta contra el papel hegemónico de las emisoras convencionales de elegir su programación y en cierta forma de “forzar” al oyente a que escuche lo que la empresa quiere que escuche. Esta pérdida de control hizo

que, en un comienzo, las emisoras tradicionales se “rebelasen” no poniendo excesivo interés en la actualización de sus medios radiofónicos al entorno 2.0.

La autoprogramación consiste no solo en escuchar los *podcasts* de radio a la carta, sino en la propia navegación a través de las páginas web. El poder abrir, cerrar o minimizar una ventana con el contenido deseado, la capacidad de escuchar un audio mientras navegas por la página web de otra emisora sacando partido al contenido multimedia en forma de texto o imágenes... Una libertad de movimientos de forma asincrónica que rompe con la barrera lineal y secuencial de la radio tradicional, permitiendo al oyente fabricarse su propia programación personal de radio.

A partir en especial de la segunda mitad de la primera década del 2000, un programador radiofónico debía atender a las necesidades programáticas del modelo de comunicación lineal tradicional, así como al nuevo modelo bidireccional y atemporal de la radio *online*.

La forma de programar los contenidos de radio *online* no dista mucho del de otros cibermedios: facilitar la navegación a través de enlaces, diseño amigable, fotografías, titulares, propuestas de participación a través de comentarios y más adelante posibilidad de compartir los contenidos en redes sociales.

El consumidor de radio que demanda información no puede, en el siglo XXI, esperar al siguiente informativo radiofónico para saber las novedades acerca de una noticia, debe disponer de la información más actualizada sobre cada tema de interés, así como un sistema de etiquetas que le permita seleccionar todas las noticias, *podcasts*, y programas relacionadas con el tema que le preocupa.

La posibilidad de acceder a un histórico de noticias o archivos de audio sobre cada tema de actualidad es un valor añadido de la ciberradio con respecto a la radio tradicional, y permiten contextualizar y profundizar sobre cada tema.

Las emisoras, además, cuentan con la posibilidad de segmentar sus propios programas y subir los audios de manera independiente. Por ejemplo en un *magazine*, que es el programa más completo de una emisora generalista convencional, se incluyen entrevistas, tertulias... que pueden ser segmentadas y subidas a la red de manera independiente para que el oyente que haga uso de su propia autoprogramación pueda acceder más fácilmente a los contenidos que le interesan.

Asistimos así, en la actualidad a una brecha generacional de oyentes de radio que no están interesados en la interactividad y que prefieren que la empresa informativa les marque las pautas de escucha y de contenidos. Por otro lado, una nueva generación de radiooyentes que apuestan por ser ellos mismos los que se “autoprogramen” la escucha, los temas, y los medios informativos para comparar, contrastar y participar de cada información de interés o actualidad.

Pero no todo son desventajas para las emisoras convencionales y las empresas informativas, la capacidad exacta de medición de clics y reproducciones de archivos sonoros permite a las cadenas de radio poder saber de forma inmediata y fidedigna qué temas preocupan más, o tienen más interés para su audiencia. De esta forma, la composición y programación de su página web, su portada de noticias, y canales de participación estará condicionada por el interés que muestra su público. Las emisoras ahora no tienen que esperar al Estudio General de Medios para saber qué programas son los más escuchados de su cadena, al menos desde su página web. No siempre estos van a coincidir con los que escuchan los oyentes adultos en la emisora convencional, pero sí van a poder hacerse una idea de cómo estructurar los contenidos en la web para dirigirlos a su audiencia interactiva.

### ***Los contenidos de la ciberradio***

Para analizar los contenidos de una ciberradio y poder medir el grado de innovación, se puede atender a cuatro criterios fundamentales (González, 2011).

En primer lugar, se pueden dividir los contenidos en función de quién los crea. Como veremos más adelante, en el entorno de la ciberradio ya no es solo el emisor el que genera contenidos sino los propios receptores con su participación activa. Según el grado de participación que los oyentes tengan en una ciberradio se puede establecer el grado de innovación de la misma.

Como hemos visto, según el tipo de acceso podemos obtener contenido de acceso sincrónico en directo, es decir la radio tradicional emitida por vía *streaming*, o contenidos de acceso asincrónico que corresponderían a los relativos a la radio a la carta, *podcasts*, histórico de archivos sonoros, y demás material que permiten la autoprogramación del

oyente. La mayor posibilidad de autoprogramación por parte del oyente de una ciberradio serviría como segundo indicador de su innovación.

El tercer criterio que se puede observar para analizar la implementación del entorno multimedia en una ciberradio es el tipo de movilidad que ofrece. Cuanto más “inmóvil” sea, menos podremos dotarla de las características de una ciberradio. Esta movilidad incluye tanto la movilidad hacia otros soportes (es decir, permitir publicar sus archivos sonoros en otros lugares como blogs, webs, foros, redes sociales...), como la posibilidad de conectarse mediante un dispositivo móvil a la emisora (*smartphone, tablet...*).

Finalmente, según su grado de originalidad, podemos dividir los contenidos entre los que provienen de la emisión de la radio analógica directamente, y los creados específicamente para la web. Cuánto más contenido en forma de noticias, *podcasts*, infografías, foros de participación, etc., exclusivos del medio *online* tenga una emisora, mejor podremos identificarla como una ciberradio.

### ***Ventajas de la ciberradio***

Llegados a este punto, conviene señalar algunas ventajas de la radio *online* mediante las cuales se favoreció su explotación en la segunda mitad de la primera década del siglo XXI.

La primera ventaja tiene que ver con la eliminación de fronteras, con la posibilidad de poder escuchar cualquier emisora en cualquier parte del mundo sin ninguna barrera geográfica. La autoprogramación se vuelve aún más relevante cuando podemos escuchar emisoras más allá de nuestras fronteras. Una de las grandes favorecidas en los comienzos de la ciberradio fue la radio musical. En la década de los sesenta en nuestro país, un oyente de radio musical al que le gustara el *rock & roll* y el *country* americano debía esperar a que Ángel Álvarez hiciera uno de sus viajes a Estados Unidos para traer de allí las novedades musicales de aquellos géneros. Con la llegada de la ciberradio, cualquier persona en cualquier parte del mundo podía conectar con la emisión en directo de alguna emisora de Nashville, Tennessee, donde emitieran las veinticuatro horas del día música *country*.

La segunda ventaja que ofrece la radio *online* o la ciberradio con respecto a las emisoras convencionales es la ausencia de interferencias. Si se dispone de una buena conexión a internet con buen ancho de banda, el sonido será nítido y definido en cualquier parte del mundo. En este aspecto se ha evolucionado notablemente en los últimos veinte años con las emisiones vía *streaming*, en cuyos comienzos el audio estaba muy comprimido para que pesara menos y así poder emitir de forma fluida con los arcaicos sistemas de conexión a internet. Si hablamos de audio comprimido en formato MP3, que es el más utilizado, la compresión habitual para conseguir un audio de calidad es de 128 kbit/s. En sus inicios, la plataforma Ivoox tenía sus audios con una compresión de 64 kbit/s es decir la mitad de la calidad mínima recomendada en un MP3. A día de hoy, con las potentes conexiones actuales de ADSL y fibra óptica, la mayoría de plataformas de *streaming* y *podcasting* emiten ya a 128 kbit/s.

La tercera gran ventaja que tiene la radio *online* es, sin duda, la posibilidad de medir de una forma fácil y eficiente a las audiencias. Todas las plataformas de *streaming*, ya sean de audio o de vídeo, permiten ver estadísticas de escuchas o visitas, de descargas, de oyentes simultáneos al mismo tiempo conectados a una emisión... Esto permitió a los medios poderse fabricar sus propias estadísticas y mediciones de audiencias de ciberradio al margen de la externalización de los servicios de audiencias en favor de empresas dedicadas a la medición de audiencias de radio tradicional. Esto aporta un valor tanto cuantitativo como cualitativo a las empresas radiofónicas porque ya no solo pueden saber cuánta gente les escucha, sino qué es lo que escuchan; y cuanto más fragmentados estén sus contenidos de ciberradio, más información pueden obtener acerca de los intereses de sus oyentes.

La última y probablemente la más importante de las ventajas de la ciberradio es lógicamente el *podcasting* y la radio a la carta. En un mundo en el que se tiende al individualismo tanto en la información como en el ocio, la autoprogramación llevó a la radio a convertirse en el medio pionero de contenido bajo demanda, mucho antes de que lo hicieran las plataformas de vídeo y televisión.

### 13.2.3. La segunda década de los 2000: de la ciberradio o Radio 2.0 a la Radio 3.0

La web 2.0 que trajo consigo la ciberradio permitía a los usuarios una mayor interactividad con los contenidos en un entorno amigable para ellos. Pero la red dio un salto evolutivo, a partir de la segunda mitad de la primera década de los 2000, hacia la Web 3.0 que no ha parado de evolucionar, especialmente en los últimos diez años.

El término “web 3.0” fue acuñado por primera vez en 2006 en un artículo del escritor, conferenciante y diseñador web Jeffrey Zeldman (Sánchez y Contreras, 2012), y a día de hoy aún existe debate acerca de a qué se le puede denominar web 3.0.

Los dos aspectos más importantes que diferencian a la web 3.0 de su predecesora son, por un lado, la transformación de la red en una gran base de datos que permita compartir y buscar información de forma más rápida y eficiente. El otro aspecto tiene que ver con las distintas formas y dispositivos desde los que podemos acceder a esa información. Estos dispositivos, como pueden ser los *smartphones*, *tablets*, videoconsolas, etc., son muy variados y dejan atrás a los clásicos ordenadores, prescindiendo del antiguo navegador web en favor de las llamadas aplicaciones *non-browser*, es decir, que no utilizan dichos navegadores, pudiendo acceder a la información solicitada de una forma más intuitiva y humanizada.

La otra gran revolución que trajo la web 3.0 a las TIC ha sido la materialización del viejo concepto acuñado por Alvin Toffler de “prosumidor”. En su libro *La tercera ola* (1980), vaticinó que en la era postindustrial los consumidores serían a su vez productores, creando así el acrónimo de prosumidor, un concepto de absoluta vigencia en cuanto a los medios digitales y tecnologías de la información se refiere, y un agente fundamental en la nueva economía política (Islas, Arribas y Gutiérrez, 2018).

Dicho de otra forma, los usuarios de las nuevas tecnologías de la información son a su vez creadores de contenido para otros usuarios en una constante retroalimentación, lo que convierte a los propios usuarios, a los ciudadanos, en los verdaderos protagonistas de esta revolución mediática del consumidor al prosumidor.

Se trata de alcanzar un tercer estadio periodístico que ya empezó (1.0) con los medios tradicionales analógicos y el traspaso de contenidos al ciberespacio, apenas continuó (2.0) con la suma de otros



nuevos que creaban fórmulas *en y para la red*, y, por último, en esta fase, 3.0, su protagonismo corresponde al ciudadano quien irrumpe en el sistema digital con sus fuentes informativas y opiniones sobre la actualidad y quien añade los medios sociales: “*web media*”. (González y Salgado, 2011, pp. 166-167)

### ***La Radio 3.0***

En este entorno mediático, la radio ha ido evolucionando hacia la transformación en Radio 3.0 y los profesionales del medio han tenido que ir evolucionando al paso que marcan estos cambios.

En los inicios de la radio, y también en gran medida en nuestro periodo de estudio, los años sesenta, los locutores radiofónicos (con la salvedad de algunas excepciones) eran meros lectores con una perfecta técnica de dicción y una bonita voz. En algunos casos su formación periodística era más bien escasa y ejercían más de “pregoneros” que de comunicadores.

Es a partir de los años ochenta, cuando los locutores empiezan a ser auténticos profesionales del periodismo, que redactan, cuentan los hechos de forma convincente pero también participan e improvisan, y se desarrollan géneros como las tertulias convirtiendo a los periodistas y locutores radiofónicos en opinadores.

Las nuevas narrativas que ofrece la Radio 2.0 a comienzos del siglo XXI obligan a los locutores a hacer que los oyentes sean más partícipes de los contenidos en una (no tan lenta) evolución hacia un periodismo ciudadano. En los años sesenta, la participación de los oyentes en los programas se limitaba en la mayoría de casos al envío de cartas a sus locutores favoritos, o llamadas telefónicas mediante las cuales conectaban unos segundos con esas grandes personalidades radiofónicas que el oyente sentía que estaban un escalón por encima de ellos. Pese a que ya comenzaba a ser un sistema bidireccional, la participación de los oyentes y su capacidad de maniobra era más bien escasa.

En la web 3.0, cada ciudadano, cada oyente, puede ser observador y a la vez narrador de cualquier acontecimiento, compartiendo en tiempo real, desde sus dispositivos móviles, texto, imágenes o sonido. El modelo deja de ser vertical para

convertirse en horizontal, y muchos ciudadanos a través de sus blogs, canales de YouTube o *podcasts* tienen más credibilidad hoy en día que los propios locutores y profesionales.

La figura del locutor radiofónico en la década de los sesenta como esa “gran voz”, fuente de todo conocimiento, ha dado paso a millones de voces que hablan a la vez y producen contenidos de la forma más rápida e inmediata posible. Esto ha conllevado que las radios tengan que ofrecer en el entorno multimedia un valor añadido con respecto no solo al medio tradicional, sino a los contenidos que pueden ofrecer los propios usuarios.

Uno de los valores añadidos ha sido la transformación de los locutores radiofónicos de meros periodistas-comunicadores a investigadores, a curadores de contenidos<sup>82</sup> que buscan, encuentran, analizan y seleccionan a través de los distintos medios y servicios con los que cuentan (González y Salgado, 2011).

Los profesionales radiofónicos 3.0 son, o deben ser, periodistas multimedia con formación y conocimiento de las nuevas TIC. Deben hacer uso de los medios sociales para estar en permanente contacto con su audiencia y compartir sus noticias e impresiones, no solo a través del medio radiofónico, sino de las redes sociales, y hacer labores de *community manager* en cuanto a la curación de contenidos se refiere.

Al margen de los profesionales y centrándonos en las mencionadas redes sociales, cabe destacar que juegan un papel fundamental en el desarrollo de la Radio 3.0 y del oyente como prosumidor. Los contenidos que antaño eran únicamente emitidos por la radio convencional, a día de hoy se fragmentan y comparten en las propias webs de la radio, en blogs que los hacen más fácilmente localizables por los metabuscadores, y por supuesto en las redes sociales.

De entre las redes sociales más utilizadas hoy en día, se puede decir que las más periodísticas y favorables para la Radio 3.0 son Facebook y Twitter. Instagram, una red social basada en imágenes, es mucho menos informativa y mucho más emocional que las dos anteriores (Mejía, 2016), y por tanto menos propensa a utilizarse periodísticamente. A día de hoy, no hay casi ninguna radio *online* que no permita compartir sus contenidos a través de enlaces directos a Facebook y Twitter, en los que se pueden producir diálogos

---

<sup>82</sup> El apelativo de “curador de contenidos” proviene de la traducción literal del término anglosajón *content curator*, que se aplica a los encargados de seleccionar entre la gran amalgama informativa de internet los contenidos interesantes y relevantes, para después compartirlos. Esta función la suelen realizar en las empresas los *community managers*.

verdaderamente reales entre la audiencia y la Radio 3.0. Las redes sociales son el reflejo de esta conversión de consumidores a prosumidores, ya que a través de ellas pueden compartir sus propias opiniones, no solo en texto sino a través de imágenes, vídeos y audio. Son los encargados de viralizar determinados contenidos en la web dotándolos así de una nueva dimensión más allá de la que se les suponía en el momento de su emisión.

Un ejemplo claro de esto se produjo el 23 de septiembre de 2015 con la entrevista que el locutor de Onda Cero, Carlos Alsina, le hizo al entonces Presidente del Gobierno de España, Mariano Rajoy, en el programa matinal *Más de uno*. Durante una parte de la misma, Alsina condujo a Mariano Rajoy a un callejón sin salida en el que el entonces Presidente dejó en evidencia que no sabía si los catalanes perderían la nacionalidad europea en el caso de una posible independencia de Cataluña. Esta entrevista radiofónica fue grabada en vídeo, como corresponde al entorno multimedia de la Radio 3.0, subida al canal de youtube de la emisora (Onda Cero, 2015), y se viralizó alcanzando hasta la fecha las doscientas setenta y dos mil visualizaciones. La viralización de este contenido y la sucesión de diferentes bromas y memes<sup>83</sup> por parte de los usuarios en redes sociales trascendió a la propia emisora, generándose un nuevo diálogo en el que hasta el propio audio de la entrevista llegó a circular por WhatsApp (Mengual, 2015). Un ejemplo claro del sistema bidireccional que propone la Radio 3.0, en cuanto a participación de la audiencia, que a día de hoy se encuentra en el mismo plano que el emisor a la hora de tratar, comentar o difundir contenidos.

La radio siempre ha sido el medio más vanguardista y pionero en lo que a participación de la audiencia se refiere (Ventero y Peña, 2011), puesto que la prensa siempre se había limitado a las famosas cartas al director, pero nunca se oían la voz de los lectores en directo, y la televisión ha sido probablemente el medio más hermético históricamente a la participación de la audiencia. No es de extrañar, por tanto, que en el entorno 3.0 la radio fuera también pionera en la transición a un sistema horizontal de flujo de la información, que tiene su culmen en la actualidad con la participación de los oyentes en los programas a través de audios de WhatsApp.

Es cierto que la brecha generacional es notable en la audiencia como prosumidores, ya que los oyentes más jóvenes son siempre más proclives a la

---

<sup>83</sup> El término “meme” de internet se usa para describir una idea, concepto, situación, expresión o pensamiento, plasmado en cualquier tipo de medio virtual, en especial una imagen, que se difunde mediante internet de persona a persona hasta alcanzar una enorme difusión.

participación y a interactuar y compartir los contenidos de la Radio 3.0. Son los más propensos a fabricarse su propia radio, diferente cada día, en función de las posibilidades que les brindan internet y las aplicaciones móviles.

La Radio 3.0 va más allá. No interesa qué radio te gusta. Eso podemos saberlo con encuestas. Lo interesante es saber qué radio quiere el consumidor. Este no se conforma con lo que le ofrecen, sino que aprovecha lo que le dan para crear su propia radio. No quiere la opinión de su amigo en un chat o foro. Ambiciona sacar de sí mismo más que nunca sus intereses personales y coger una pieza de fruta de cada puesto del mercado radiofónico. No admite fruta embalada en bandejas, donde corre el riesgo de encontrar algo en mal estado. Puede fabricar su propia bandeja y cada día, una distinta. Es su cesta 3.0. Tres implicados: radio, internet, usuario. (Padilla y Calvo, 2011)

La Radio 3.0 es ahora más inalámbrica que nunca, no depende de cables ni ordenadores, sino que se lleva en el dispositivo móvil con la tecnología 3G, 4G y 5G, a través de las propias aplicaciones de cada emisora que permiten la escucha en directo o de *podcasts*, leer noticias y compartir contenido en las redes sociales, haciendo partícipe del engranaje mediático al ciudadano.

### ***La radio musical en el nuevo entorno 3.0***

Una de las grandes beneficiadas de la web 3.0 a finales de la primera década del siglo XXI, y comienzos de la segunda, fue la radio musical. En ella, el oyente se pudo sentir por primera vez auténtico prosumidor de radio musical, y fruto de ello surgieron emisoras musicales *online* de la categoría de Rockola.fm, a finales del 2007, pionera en hacer de sus oyentes creadores de contenidos.

Rockola.fm nació de la mano del locutor de radio Joaquín Guzmán (Madrid, 1963), célebre por realizar desde 1995 el programa *La Gramola*, que fue pionero en el nivel de participación de los oyentes a través del teléfono, fax o internet gracias al correo electrónico o bien desde el propio chat (Joaquín Guzmán, s.f.), y por el que recibió el Premio de la Música al mejor programa de radio, en 1999, y la Antena de Plata que concede la asociación de profesionales de radio y televisión.

A finales de 2007 y durante el 2008, cofundó Rockola.fm con la intención de llevar su afán por la participación del oyente en la radio musical al nuevo entorno que ofrecía la web 3.0.

Su originalidad residía en la posibilidad de dotar al oyente de elegir su propia música en función de la década y de su estado de ánimo (*20 Minutos*, 2008) clasificando la música en relajada, sentimental, triste, romántica, animada, feliz, melancólica o energética.

La interfaz totalmente pensada para el usuario representaba los estados de ánimo con colores y se podía especificar por idioma, género o época que el oyente deseara. Además de la posibilidad de buscar por artista, canción o etiqueta (Pastor, 2009), la característica que más dotaba a sus oyentes del poder ser prosumidores era la posibilidad de crear sus propias “emisoras” de radio musical, acordes a sus gustos, y compartirlas con sus amigos. Es decir, los usuarios de Rockola.fm se convertían en programadores de radio musical, creando contenido que luego podían compartir a través de la red de la plataforma.

A finales de 2008, contaba ya con más de cuarenta y cinco mil usuarios activos y un catálogo de veinte mil artistas, y llegó a un acuerdo con el diario *20 Minutos* en su versión *online*, para que todas sus noticias de la categoría musical contaran con un canal de Rockola.fm con música afín a cada noticia.

Sin duda Rockola.fm fue la pionera Radio Musical 3.0 española y sentó las bases de lo que debería ser una emisora *online*, en un formato que siguieron posteriormente otras emisoras como Loca FM, con las distintas casillas de colores en su web para escuchar música según estado de ánimo (Loca FM, s.f.).

Dentro de las emisoras musicales *online* exclusivamente creadas para internet —es decir, las que no eran la prolongación de emisora musical tradicional en FM, y a las que podemos denominar *bitcasters* puras—, se creó tanta especialización e hiperespecialización como podemos imaginar (Pousa y Yaguana, 2013), centrándose no solo en los propios géneros musicales sino también en la figura de un artista específico como John Lennon, Bob Dylan o Elvis Presley. Sin ir más lejos, en nuestro país con la emisora *online* Zona Elvis, creada por Roberto Martín, que estuvo operativa desde el año 2010 al año 2016, con una emisión de veinticuatro horas dedicada a la música del “rey del *rock*”, así como programas especiales en torno a él.

En el año 2013 existían ya más de diez mil emisoras musicales en la red especializadas en los géneros musicales más abundantes, y el número se elevaba si se atendía a la hiperespecialización dentro de cada género (Pousa y Yaguana, 2013).

Pero, ¿por qué no llegó a triunfar este nuevo concepto de Radio Musical 3.0? ¿Qué hizo que, casi al poco tiempo de nacer, estas radios musicales 3.0 desaparecieran sin convertirse en medios rentables? Bien es cierto que la publicidad en internet no está obteniendo los resultados económicos que se esperaban, y los formatos rentables de medios *online* se basan en la suscripción o el modelo *freemium*, la combinación de *free* y *premium* (es decir, un modelo combinado en el que se le ofrezcan al usuario contenidos gratuitos y a la vez un modelo de pago para usuarios *Premium*, que tendrían ciertas ventajas con respecto al resto).

En el caso de la radio *online*, y la Radio 3.0, se unen dos factores que hacen poco viable la rentabilidad de un modelo de radio *online*. Por un lado, el usuario de internet en general está acostumbrado a que se lo den todo gratis, y esta ha sido una de las principales causas de la piratería de música y películas a través de la red. Y, por otro lado, el usuario de radio convencional también está acostumbrado a que el producto radiofónico sea gratuito. Los lectores de diarios impresos se han habituado desde su nacimiento a pagar por el periódico impreso, y a partir de los años noventa y la televisión por cable, los televidentes también han aceptado el modelo de pago para acceder a mejores contenidos, o a contenidos sin publicidad. Pero el oyente de radio tiene la costumbre de que le ofrezcan todo gratis, de encender el transistor y disfrutar de todo su contenido sin tener que pagar más que por el propio aparato de radio. Un modelo que solo se puede sostener gracias a la publicidad tradicional en las emisoras.

Esta combinación resulta letal a la hora de rentabilizar una *bitcaster* pura, es decir, una emisora exclusivamente *online*, porque, ¿por qué pagar por una radio *online* cuando tengo a mi disposición miles de ellas de forma gratuita? Los diarios *online* sí han conseguido en ocasiones rentabilizar un modelo *freemium* o, cuanto menos, un *crowdfunding*, es decir, un “micromecenazgo” colaborativo entre varias personas afines al medio que, a base de donaciones, pueden rentabilizar el proyecto.

Las plataformas de VOD (*video on demand*), o vídeo bajo demanda por *streaming*, como Netflix o HBO, han podido aprovecharse del viejo paradigma de que pagar por ver la televisión es algo aceptable. Esto no ha sido así con la radio, provocándose de este

modo cierto cisma con respecto a otros medios, y un progresivo decaimiento en especial de las emisoras musicales *online*.

En resumen, los usuarios de la web 3.0 no están dispuestos a pagar por escuchar la radio, ni dispuestos a pagar por escuchar música, pero, ¿es esto cierto del todo?

### ***Las aplicaciones musicales y el comienzo del ocaso de la radio musical***

Las aplicaciones musicales han puesto en entredicho la necesidad de perpetuar las radios musicales en especial de las antiguas radio fórmulas, que emiten música las veinticuatro horas del día, interrumpida únicamente por breves anuncios de continuidad de la propia emisora, y por las cuñas publicitarias.

De las más conocidas y pioneras fue Last.fm, nacida en el año 2002, que diez años después contaba con cuarenta y tres millones de usuarios registrados en todo el mundo (Last.fm, sf). En la actualidad actúa, además de como red social, como una radio *online* con un sistema de recomendaciones musicales que construye perfiles en base al gusto musical. Es un servicio más parecido a una radio convencional que otras aplicaciones musicales, que nos permite generar nuestras propias estaciones de radio no solo a partir de nuestro gusto musical, sino del gusto de nuestros amigos o las recomendaciones de cada usuario. La aplicación genera también para cada músico una emisora personalizada de artistas relacionados (López, 2011).

Es decir, que además de la clásica radio fórmula, incorpora elementos sociales, una mayor hiperespecialización dentro de la propia emisora, y una cantidad de funcionalidades que una emisora musical convencional no ofrece.

Algunos años más tarde, nació la que es la verdadera estrella de las aplicaciones musicales: Spotify, que a diferencia de Last.fm no nació como radio, sino como una aplicación “multiplataforma” de reproducción de música vía *streaming*. No obstante, sí que cuenta con una funcionalidad de escucha llamada “modo radio” buscando por artista, álbum o listas de reproducción creadas por los propios usuarios (Spotify, s.f.).

Tanto Last.fm como Spotify basan sus ingresos en un modelo *freemium*, es decir, una parte de la aplicación puede utilizarse de forma gratuita, pero para acceder a mejores funcionalidades se ha de pagar una suscripción.

En el caso de Last.fm, la versión gratuita permite escuchar cincuenta canciones con anuncios, pero pagando la cuota de tres dólares al mes se tiene acceso ilimitado, sin publicidad, con más opciones de radio y con la posibilidad de ver las visitas recientes. Por otro lado, Spotify, en su versión gratuita permite diez horas de música al mes, y repetir la misma canción un máximo de cinco veces. Mediante la cuota mensual de 9,99 dólares al mes, se pueden escuchar las novedades musicales antes de su lanzamiento y escuchar algunas canciones, aunque no tengas conexión a internet; el audio es de alta calidad y, por supuesto, se elimina la publicidad.

En resumen, los usuarios de la web 3.0 no están dispuestos a pagar por algo que se identifique como radio musical, pero son felices pagando la suscripción de una aplicación musical que haga las veces de radio musical.

Para hacernos una idea del nivel de ingresos de Spotify como aplicación musical de referencia con respecto a sus competidores, podemos observar el siguiente cuadro:

Tabla 12: Usuarios de aplicaciones musicales

Plataforma	Usuarios (en millones)	Usuarios Premium (en millones)
Spotify	207	96
Apple Music	56	50
Deezer	14	9
YouTube Music	1,5	

Fuente: González, 2009

Su más directa competidora, Apple Music, tiene aproximadamente la mitad de suscripciones que Spotify, con lo que se puede vaticinar que no será el vídeo el que matará a la estrella de la radio musical, sino Spotify.



#### 13.2.4. La radio digital

La llegada de las nuevas tecnologías al medio radiofónico trajo prácticamente de manera simultánea dos desarrollos tecnológicos en paralelo y no convergentes. El de la radio *online*, a la que hemos dedicado la mayor parte de este capítulo, y el de la radio digital. A menudo estos términos se confunden y se utilizan equivocadamente cuando, para hacer referencia a la radio por internet, se habla de “radio digital”.

La radio por internet, la cual hemos desarrollado en profundidad, es la radio *online* que se transmite por vía *streaming*; la radio digital hace referencia al sistema de emisión a través de las ondas, y su desarrollo ha ido cronológicamente en paralelo con el de la radio *online*.

La finalidad de la radio digital es transformar el sonido de la radio en *bits*, que pueden ser transportados por las ondas de radio mucho más fácilmente que la voz y la música para así resistir las interferencias. Básicamente, la voz del locutor y la música serían convertidos en *bits* digitales que viajarían por las ondas sin sufrir ningún tipo de alteración, para ser recibidos por un aparato receptor que decodifica esa señal digital y vuelve a transformarla de nuevo en voz y música.

A mediados de los años noventa, tanto en Estados Unidos como en Europa se comenzaron a desarrollar diferentes estándares de radio digital que pudieran dar paso a una nueva tecnología que sustituyera las emisiones en FM.

En Estados Unidos, se optó por el denominado sistema IBOC (*in band on channel*), un sistema de radiodifusión que combina la emisión analógica con la emisión digital. Esto permite una conversión más gradual del sistema analógico al digital, sin necesidad de un apagón, y según la zona geográfica se puede optar por la recepción de la señal analógica o bien por la de la señal digital (In-band on-channel, s.f.).

En Europa, concretamente en el Reino Unido, en 1995 se optó por el sistema EUREKA 147 (EUREKA 147, sf), que rápidamente fue asimilado por otros países como Alemania o Suecia. Este sistema desarrolló un estándar de emisión de radio digital que conocemos hoy en día como DAB (*digital audio broadcasting*).

En España, las primeras pruebas de recepción del sistema DAB se realizaron el 26 de junio 1996 en la ciudad de Santander (Transmisión Digital de Audio, s.f.), en la

Universidad Menéndez Pelayo, como resultado de la colaboración de la empresa alemana de componentes electrónicos Blaupunkt y Radio Nacional de España. Poco más tarde, en ese mismo año 1996, se realizaron las primeras pruebas en Navarra y, en diciembre, Catalunya Ràdio fue la encargada de poner en marcha por primera vez en Cataluña las emisiones de DAB.

En el año 2001, nuevamente el Reino Unido fue el pionero, en este caso, en utilizar el sistema DAB de emisión para una radio comercial, la BBC; primero en Londres y, más tarde, a nivel nacional.

El funcionamiento del sistema DAB, a grandes rasgos, consiste en transformar la señal de audio analógica en *bits* digitales usando el sistema de compresión MUSICAM, que luego se denominó MPEG-1 o MP2. Es un sistema de compresión de audio muy parecido al célebre MP3 pero que requiere una menor capacidad de procesamiento.

Dentro de esta señal digital, se puede no solo transmitir el sonido propio de la radio, sino los elementos digitales que queramos transmitir y que vayan acordes al programa. De esta manera pueden incluirse imágenes y otros datos; un ejemplo sencillo sería el nombre del programa que luego veríamos escrito en la pantalla del receptor.

Todos estos datos, se combinan en lo que se conoce como un “multiplexado”, es decir, una combinación de dos o más señales emitidas en un único medio de transmisión (Multiplexación, s.f.). Así, de todos los *bits* que conforman el multiplexado de emisión de radio digital, aproximadamente la mitad se utilizan para enviar la señal de audio, y el resto para otro tipo de datos o para el sistema de protección de errores de transmisión.

Esta señal transformada en *bits* es transportada por las ondas radiales, de forma que resiste mucho más cualquiera de las interferencias que sí afectan a la señal analógica (como pueden ser las inclemencias del tiempo o los accidentes geográficos), obteniendo así un sonido totalmente nítido independientemente del punto donde nos encontremos.

La única (llamémosla así) gran desventaja que tiene el sistema de radiodifusión digital DAB es la necesidad de disponer de un aparato receptor que transforme de nuevo esta señal, convertida en *bits*, en el sonido de radio que queremos escuchar. Es decir, para poder escuchar la radio digital necesitamos disponer de un aparato diseñado para tal efecto.

Los aparatos domésticos de radio digital ya han sido desarrollados por grandes marcas tecnológicas como Sony o Panasonic. No obstante, se presentó otro problema que sigue vigente para la implantación del sistema DAB de radio: el de los receptores en los automóviles.

Las primeras radios digitales que se lanzaron al mercado son las denominadas componentes de Alta Fidelidad. Algunas son exclusivamente receptores de radio digital en sistema DAB, o bien híbridos que permiten escuchar la radio tradicional en emisión en FM.

Existen también receptores portátiles, del tamaño de un teléfono móvil, y tarjetas de audio digital para ordenadores que permiten la recepción de la señal.

En febrero del año 2007, se presentó la versión actualizada del sistema DAB con el nombre de DAB+, que dejó obsoletos a los primeros receptores de comienzos de los años 2000, incompatibles con este nuevo sistema de mucha mayor calidad de recepción.

Volviendo a nuestro objeto de estudio, la radio de los años sesenta, el sistema de emisión que utilizaba en FM ha continuado vigente hasta la actualidad, aunque los receptores hayan cambiado: de los aparatos denominados “de lámparas”, a los célebres transistores que utilizamos actualmente y que son una auténtica miniatura. Entonces, si este sistema se ha mantenido vigente durante tantas décadas, ¿qué aporta la radio digital que no aporte el sistema tradicional de emisión en FM?

Pues bien, son numerosas las ventajas de la radio digital, aunque aún no se sabe si serán suficientes para que el sistema termine de implantarse en nuestro país. Para empezar, la calidad del sonido de la radio digital sería la equivalente a la que escuchamos en un CD y, sobre todo, sin interferencias en la emisión de la señal. Los receptores de radio digital no son excesivamente costosos y, lo que es más importante en la sociedad digital en la que vivimos, permiten la combinación de la señal de radio tradicional con la de otros elementos multimedia, como el texto o las imágenes.

Para las empresas radiofónicas, la emisión en DAB supone (o supondría) grandes avances, como puede ser la posibilidad de configurar una red de frecuencia única, lo que dicho de otro modo significa que no hay que cambiar el dial de la emisora mientras nos movemos (Transmisión digital de audio, s.f.). Es habitual, con la emisión en FM, que

durante un mismo viaje en automóvil la señal se pierda o haya que volver a sintonizarla, algo que la radio digital soluciona sin mayor problema.

Otra de las ventajas para la industria radiofónica es la posibilidad de optimizar el llamado espectro radioeléctrico, que ya está muy cargado de señales que producen interferencias o emisoras que pueden “pisarse” unas a otras. Esto dejaría más espacio y, por tanto, permitiría abarcar una mayor cobertura de la señal.

Y, por último, en el afán de poder ser más interactivos con los oyentes en esta sociedad 3.0 en la que vivimos, la emisión multimedia ofrece la posibilidad de enviar a la audiencia información relevante a las pantallas de sus receptores (básicamente, cualquier información asociada al propio programa de radio: imágenes, vídeos, mapas climatológicos...).

### ***El fracaso de implantación de la radio digital en España***

Para que un país se adapte a la radio digital (y en concreto en Europa, al sistema DAB+), es forzoso un apagón analógico similar al sufrido por la televisión en España en abril del año 2010. Para ello es necesario que la mayor parte de la población haya adquirido los receptores digitales, y así forzar al resto a adquirirlos. Con la radio digital, no ha sido sencillo.

En el año 2017, Noruega fue el primer país europeo en proceder con este apagón analógico de la radio en FM (Álvarez, 2017), lo que trajo consigo no pocos conflictos entre la población e hizo que algunos expertos estuvieran de acuerdo en que el salto se dio demasiado pronto.

Dos tercios de la población noruega se postularon en contra de este apagón por diversas razones; por ejemplo, al menos dos millones de automóviles no estaban adaptados a la tecnología necesaria para la recepción del sistema DAB+ (Barredo, 2017).

El próximo país que procederá al apagón analógico de radio será Suiza, cuya fecha tope está fijada en el año 2020. Otros países, como Alemania o Chequia, se han puesto como límite el año 2025.

En España, la implantación se prevé todavía más tarde; además, no existe la voluntad política de proceder con este apagón. En Madrid y Barcelona, únicamente Radio María emite en sistema DAB+ desde 2015.

El problema nuevamente está en los receptores, por no hablar del desconocimiento prácticamente total que tiene la población sobre este sistema de radiodifusión digital. Un enorme porcentaje de audiencia de radio se produce en los vehículos, pero el parque automovilístico español no está en absoluto adaptado a este sistema de radio digital.

El problema es un círculo que parece no tener fin: la población no se adapta porque las emisoras no emiten, y las emisoras no emiten porque no hay oyentes (Barredo, 2017).

En el Reino Unido, el 91% de los vehículos ya tienen instalado de serie el sistema DAB. En Italia incluso se ha promulgado una ley para que, a partir de 2020, todos los vehículos nuevos dispongan de receptores (Castillo, 2019). Sin embargo, los diferentes gobiernos de España no han marcado nunca una fecha límite para el apagón ni para la implantación en los automóviles. Además, el auge y éxito de la radio *online*, y la posibilidad de conectar el *smartphone* de forma sencilla a los vehículos, no ayudan a que la población esté verdaderamente preocupada o interesada en que se lleve a cabo dicho apagón.

La implantación de la radio digital en España, especialmente en los automóviles, solo podrá provenir de una legislación europea que obligue a los fabricantes a instalar receptores de radio digital en todos los nuevos modelos de vehículos que se fabriquen a partir de 2021 (Romero, 2018).

El locutor de radio, especializado en radio *online* y *podcasting*, Francisco Izuzquiza, presentador de *La Escómbula de Brújula* (actualmente en el puesto número quince de los *podcasts* más escuchados en Ivoox), en su artículo “Por qué no creo en la radio DAB para España”, da algunas claves que, desde mi punto de vista, son totalmente acertadas acerca de la implantación de la radio digital en España.

En primer lugar, Izuzquiza habla del factor “ya se intentó y no funcionó” (Izuzquiza, 2017), puesto que a comienzos de los 2000 se planteó la idea de realizar esta transición de la radio tradicional en FM a la radio digital y fue un fracaso rotundo. En segundo lugar, hace referencia al mucho tiempo que ha pasado desde entonces; hace ya casi veinte años de esa primera intentona, que tuvo también la TDT (televisión digital

terrestre) con la diferencia, en el caso de la televisión, de que solo pasaron ocho años desde que en 2002 se realizó el primer intento, hasta el segundo y definitivo que conllevó el apagón analógico de 2010.

El tercer factor que contempla es la batalla perdida contra la radio *online* y, sobre todo, el *podcasting*. La radio digital simplemente no puede competir contra esta realidad, ya que no dispone de un sistema de almacenamiento de audio, sino simplemente de la emisión de contenidos multimedia en tiempo real.

Por último, pese a las desventajas que presenta la radio *online* escuchada desde los *smartphones* (el consumo de datos que, a día de hoy, todavía supone un problema para muchos usuarios, o el no menos importante problema del consumo de batería de los dispositivos al escuchar radio *online*), el sistema DAB tiene una desventaja aún mayor: la ausencia de receptores.

Como hemos comentado, los aparatos digitales desde los que podemos escuchar radio *online* a día de hoy son muy numerosos (ordenadores, portátiles, *smartphones*, *tablets*, videoconsolas, etc.), pero la mayoría de los españoles aún no tienen ni un solo aparato en sus casas o vehículos que permita la recepción de la señal DAB.

### 13.3. Consideraciones finales: la radio digital y la radio musical

La radio digital aplicada a la radio musical tradicional trae consigo una serie de ventajas evidentes. La ya mencionada “calidad CD” de la música emitida hace que cualquier persona que disfrute escuchando música pueda hacerlo con una nitidez que la radio en FM no puede ofrecer.

Por otro lado, la posibilidad de disponer de tarjetas de audio digital para ordenadores, o de un sistema de Alta Fidelidad (Hi-Fi) que pueda compatibilizar los clásicos reproductores de CD y MP3 con la radio, puede ofrecer al oyente de radio musical una nueva experiencia de escucha.

Pero sin duda, la mayor ventaja es la recepción de contenido multimedia de interés gracias a la emisión digital. La señal convertida en *bits* puede transportar hasta el receptor de radio digital información en clave de texto, como indicar qué canción está sonando en ese momento y de qué artista es, sin necesidad de esperar a que el locutor u otra aplicación externa se lo diga. Del mismo modo, permite ver simultáneamente el vídeo o la letra de la canción que está sonando.

Desde mi punto de vista, y volviendo al mencionado desarrollo en paralelo de la radio *online* y la radio digital a lo largo de los últimos veinte años (en concreto, aplicadas ambas a la radio musical), la radio *online* vía *streaming* ha devorado completamente a su competidora, la radio digital.

Es cierto que la radio digital ofrece muchísima mejor calidad de sonido por las ondas radiales, en comparación con el sonido ultra-comprimido que se transmite por internet. Sin embargo, los recursos multimedia que ambas ofrecen son exactamente los mismos: texto, imágenes, vídeos, etc. Si consideramos radio musical a las aplicaciones vía *streaming*, la información que proporcionan sobre los artistas, las letras de las canciones, etc., es igual. Sin embargo, hay un factor que hace que la radio *online* y las aplicaciones musicales bajo demanda hayan eliminado el interés por una radio musical digital: los receptores.

Para poder escuchar radio musical digital, necesitamos adquirir tres receptores: uno de Alta Fidelidad para el hogar, otro portátil para llevarlo encima, y otro para el automóvil. Sin embargo, para escuchar la emisión de una emisora musical *online*,

únicamente hace falta un *smartphone*, que a día de hoy tiene una penetración del 80% del total de la población en España (Juste, 2018).

Con un simple *smartphone* puedo tener a mi disposición todas las emisoras musicales del planeta vía internet y, aunque la calidad de audio no sea tan alta como la del sistema DAB, las aplicaciones de cada emisora ofrecen las mismas posibilidades de recepción de archivos multimedia, con una navegación mucho más sencilla, intuitiva y diseñada específicamente para ello.

Si la navegación multimedia es más sencilla y ofrece más contenidos, desde el mismo aparato receptor con el que el usuario navega por internet, participa en redes sociales, etc., este está dispuesto a renunciar a una mayor calidad de audio en favor de una mejor navegación por los contenidos multimedia, y no siente la necesidad de adquirir un nuevo aparato receptor.





# 14. CONCLUSIONES GENERALES



### 14.1. Sobre la influencia de la radio en los modelos y gustos de los jóvenes

El choque generacional vivido en la España de los años sesenta con respecto a la década anterior fue similar, salvando las distancias, al sucedido en Estados Unidos en la década de los cincuenta.

Al igual que en los años cuarenta los niños norteamericanos pasaban de vestirse y peinarse como niños, a vestirse y peinarse como adultos, en la España de los años cincuenta, aún azotada por la posguerra, sucedió exactamente lo mismo. No había un paso previo entre la niñez y la adultez, no existía nada intermedio entre un niño mayor o un adulto joven. La creación de un nuevo estrato social, el de los adolescentes o *teenagers*, tuvo que suceder en ambos países por una serie de factores externos determinantes, y con una década de diferencia entre un país y otro.

Así como en Estados Unidos, cuna del rock y de los orígenes del pop, los jóvenes de los años cincuenta comenzaron a tener cierto poder adquisitivo, a verse reflejados en iconos cinematográficos como James Dean o Marlon Brando<sup>84</sup>, en ídolos musicales como Elvis Presley o Chuck Berry, a tener cierta desazón por no encajar como niños ni como adultos, y a poseer una vía de independencia y escape como eran los automóviles, se empezó a crear un nuevo grupo homogéneo de jóvenes roqueros, rebeldes, inconformistas, y con una estética propia. Aquella generación de adolescentes americanos de mediados de los años cincuenta que habían dejado de sentirse niños, y tampoco querían adoptar tan rápidamente la forma de vida adulta impuesta por la sociedad capitalista que guiaba a sus padres, crearon una nueva alternativa vital de la que las industrias del cine y de la música supieron sacar provecho.

En España sucedió algo muy similar en la década de los sesenta, al menos en cuanto a la creación de un grupo social: el de los jóvenes adolescentes que comenzaban, por lo pronto, a consumir una música absolutamente distinta, y adoptar su propia estética.

La relativa apertura al mundo exterior tras veinte años de autarquía del gobierno franquista a finales de los cincuenta<sup>85</sup> trajo consigo una inesperada invasión externa: la de la música anglosajona, representada esta en la figura de Paul Anka, en 1959, que

---

<sup>84</sup> Ver apartado 8.2.2 de esta investigación.

<sup>85</sup> Ver apartado 7.1 de esta investigación.

rompió con veinte años de autarquía musical tradicional española<sup>86</sup>. Los jóvenes ya tenían un nuevo ídolo musical moderno en el que fijarse. Para colmo, un dúo de jóvenes españoles empezó a cantar estos nuevos ritmos en español, convirtiéndose en la sensación del momento, el Dúo Dinámico. Nuevos referentes musicales para unos chavales que no querían ser adultos.

Cierto es, que cinematográficamente la juventud de 1960 andaba escasa de iconos musicales modernos pese a intentos como *Botón de Ancla* (Miguel Lluch, 1961), y no fue hasta mediados y finales de la década cuando la música pop ya era una realidad, cuando las pantallas se colmaron de películas protagonizadas por el Dúo Dinámico, Los Bravos, Los Pasos, Fórmula V...

Pero hacía falta algo más. Hacía falta un elemento que dotara a los jóvenes de libertad e independencia. En Estados Unidos esta herramienta fue el automóvil, que dotó a los adolescentes de gran movilidad y dosis de adrenalina. Pero en la España de la primera mitad de los años sesenta, en la que los jóvenes apenas habían adquirido poder adquisitivo para comprarse algunos discos al año (y la mayoría ni siquiera eso), la posibilidad de tener un automóvil propio era sencillamente impensable. Solo quedaba una cosa, que además era “gratis”, que les pudiera hacer sentirse libres: la radio y los programas musicales.

Es por ello que la radio fue un elemento tan crucial, y tan definitivo a la hora de moldear los hábitos y gustos musicales de los jóvenes, por la sencilla razón de que no había dinero para discos. Muchos de aquellos jóvenes que oían la radio ni siquiera tenían dinero para tocadiscos, y no fue hasta mediados o finales de los sesenta y gracias al *boom* generado por los programas radiofónicos musicales, cuando los jóvenes empezaron a adquirir vinilos<sup>87</sup>.

Podría decirse pues, que la razón fundamental por la que la radio musical influyó de tal manera en los modelos y gustos de los jóvenes fue puramente económica y cultural. La escasez de referentes cinematográficos, literarios o de revistas musicales que hasta 1968 no empezaron a ser populares y rentables<sup>88</sup>, dejaron a la radio como el elemento único de influencia musical y cultural de una nueva generación de adolescentes que a la postre se estaba fraguando como la primera generación moderna y abierta al mundo en la historia de nuestro país.

---

<sup>86</sup> Ver apartado 5.1 de esta investigación.

<sup>87</sup> Ver entrevista a José Manuel Rodríguez “Rodri” en los anexos.

<sup>88</sup> Ver apartado 7.4 de esta investigación.

Ángel Álvarez con *Caravana Musical*, y Raúl Matas con *Discomanía*, empezaron en ese momento y sin saberlo a moldear los gustos musicales de una generación que se convertiría en los primeros músicos de *pop-rock* y locutores modernos de la historia. Eran los verdaderos *influencers* musicales del momento (también los más mencionados y recordados por los protagonistas entrevistados). Raúl Matas fue, seguramente, el que tuvo un mayor impacto en la influencia del gusto musical de los jóvenes a nivel general. Ángel Álvarez, como el “erudito”, es probablemente el más mencionado y recordado por los que luego fueron profesionales de la música, ya fuera como músicos o como locutores radiofónicos, pues era una verdadera enciclopedia y ponía discos que no se podían encontrar y escuchar en nuestro país. Pero no olvidemos que Raúl Matas era el comercial, el que ponía la música para el público en general. Desde el primer momento Ángel Álvarez puso la música anglosajona, y en especial el rock americano que le gustaba a él, y dio con una legión de devotos que amaban lo que ponía y su estilo radiofónico. Lo hacía de forma pasional, y si no hubiera tenido éxito de audiencia habría seguido probablemente poniendo su música favorita. Lógicamente su extraordinario gusto musical le granjeó una legión de seguidores. Pero Raúl Matas sí que se debía a la audiencia y al público más general, y resulta, en ese sentido, más representativo de lo que fue el cambio de paradigma musical, y de la influencia que pudo tener sobre los gustos de la juventud en general (no de la que ya estaba por su cuenta interesada en el rock americano). A comienzos de los sesenta, aún en el programa *Discomanía* de música moderna, dirigida a jóvenes, la canción española o el bolero le ocupaban gran parte del espacio radiofónico<sup>89</sup>, y durante los tres primeros años de la década fue introduciendo cada vez más pop y música anglosajona convirtiéndose así, desde mi punto de vista, en el principal artífice radiofónico del cambio de paradigma musical. La radio musical comercial del momento, la que escuchaba la juventud en general, se empezó a plagar de pop y de rock.

Los locutores que más tarde se convirtieron en los referentes musicales, y dirigieron emisoras como José Ramón Pardo o José Manuel Rodríguez “Rodri” nacieron con los gustos musicales de Ángel Álvarez y Raúl Matas, continuando como discípulos aventajados de la obra de difusión musical de éstos<sup>90</sup>.

Programas de éxitos como *El Gran Musical* de Tomás Martín Blanco, o *Carrera de éxitos* de Miguel de los Santos, eran el único “manual de referencia musical” de los

---

<sup>89</sup> Ver apartado 11.1.1 de esta investigación.

<sup>90</sup> Ver entrevista a José Ramón pardo en los anexos.

jóvenes de comienzos de los años sesenta<sup>91</sup>. No había discotecas, no había revistas, apenas había eventos ni dinero para pagarlos. La única vía de escape, el único reducto de libertad que tenían era la radio. Y cuando eres adolescente, cualquier elemento que tú identifiques como sinónimo de libertad va ejercer sobre ti un poder de influencia tremendo.

Pero la radio no solo sirvió como instrumento moldeador de los gustos musicales de los jóvenes, también alteró sus paradigmas, modelos y comportamiento. Desde situaciones tan cotidianas como estar en casa a una determinada hora para escuchar su programa favorito, a otros tan trascendentes como convertir la radio en el centro de atención de los guateques. Es cierto que la base central de los guateques en el imaginario colectivo, y en el recuerdo de alguno de los protagonistas entrevistados (probablemente los de mayor poder adquisitivo) era el tocadiscos. Pero la realidad es que, a mediados de los sesenta, se estimaba que en España había unos 3.000 tocadiscos<sup>92</sup>, lo que nos hace tener una idea aproximada de que a comienzos de la década la cifra debía ser aún menor, y la realidad de la gente joven bien distinta. Por tanto, se puede afirmar sin duda que la radio se ponía para bailar<sup>93</sup> e incluso se llegaron a crear programas específicos como *La reunión* en Radio Intercontinental, para que pudieran bailar los jóvenes que no tenían tocadiscos<sup>94</sup>.

Otro impacto directo de la radio musical de los sesenta fue el del desarrollo del fenómeno fan en nuestro país<sup>95</sup>, ya que era el único canal directo para que los seguidores de determinados artistas se pusieran en contacto. Programas de cara al público como *El Gran Musical* de Tomás Martín Blanco, hacían coincidir a los jóvenes admiradores de los artistas musicales del momento, y se aprovechaba para encender los debates y las rivalidades. Los locutores marcaban las tendencias de lo que era “bueno” y lo que era “malo” y sus oyentes se hacían afines a los que más coincidieran con sus gustos.

Para cualquier joven de hoy en día ya es difícil imaginar un mundo sin teléfonos móviles e internet, y más aún sin televisión, pero lo cierto es que la única vía de comunicación entre fans era la radio, y gracias a ella pudieron crearse las asociaciones de fans de forma definitiva y fundamental<sup>96</sup>.

---

<sup>91</sup> Ver entrevista a Miguel de los Santos en los anexos.

<sup>92</sup> Ver entrevista a José Manuel Rodríguez “Rodri” en los anexos.

<sup>93</sup> Ver entrevista a Rafael Revert en los anexos.

<sup>94</sup> Ver entrevista a Miguel de los Santos en los anexos.

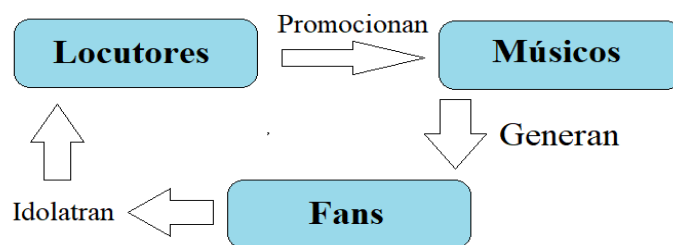
<sup>95</sup> Ver apartado 8.2.5 de esta investigación.

<sup>96</sup> Ver entrevista a Francis Cervera en los anexos.

Lógicamente a finales de la década con la individualización de la escucha de radio a través de los transistores, que pasó de ser familiar a ser individual, y el apoyo de las revistas especializadas, el fenómeno se incrementó de una forma exponencial. Pero todos los expertos convienen en señalar que la radio fue vital a comienzos de la década para provocar el enfrentamiento entre los fans (y en especial de “las” fans).

La propia radio musical en sí misma se vio imbuida del desarrollo del fenómeno fan y por primera vez los locutores musicales se convirtieron también en estrellas en sí mismos con sus legiones de seguidores. Los jóvenes no solo veían a los músicos como sus ídolos, si no que comenzaron también a ver a los locutores como estrellas dignas de admirar, esa voz que les sacaba de la rutina diaria y les hacía volar, aunque no fuera con un automóvil, sí con la imaginación.

Los seguidores de Ángel Álvarez, al ser más intelectuales musicalmente hablando, y más calmados, no generaron sobre su estrella la histeria propia de los fans, pero otros más mediáticos como Raúl Matas o Tomás Martín Blanco, a comienzos de la década, y los locutores de *Los 40 Principales* a finales de los sesenta, sí tuvieron legiones de seguidores que les esperaban a la salida de los programas de forma enfervorecida. Es decir, los propios locutores se vieron imbuidos dentro de un fenómeno que ellos mismos generaron. El descubrir a sus oyentes nuevas bandas musicales o canciones que les entusiasmaban, provocaba hacia ellos un agradecimiento en forma de admiración fan.



Se produce así un círculo de veneración en el que algunos locutores estrella son tan importantes para su audiencia como los artistas que promocionan.

El último punto en el que la radio afectó al comportamiento de los jóvenes es sin duda un pilar básico en la evolución de la música popular, el síntoma más claro de que



esos nuevos estilos musicales, el pop y el *rock*, empezaban a desarrollarse: la asistencia a los conciertos.

La primera gran manifestación de que esa revolución impulsada por la radio era ya una realidad fueron las matinales del Price, en las que el binomio música y radio volvió ser el protagonista, siendo sus instigadores, en 1962, Pepe Nieto (músico en los Pekenikes) y Ángel Nieto (a la sazón locutor en La Voz de Madrid)<sup>97</sup>.

Fue la primera gran oportunidad que tuvieron los jóvenes de Madrid de poder hacer realidad ese sentimiento de libertad generado por la radio y los programas musicales, que los mismísimos “grises” trataban de reprimir con violencia a la salida. Las opiniones de los protagonistas entrevistados, que estuvieron presentes en las matinales del Price, acerca del grado de violencia con el que se emplearon las fuerzas de seguridad con los asistentes, son realmente dispares. Pero sí coinciden plenamente en que hubo represión, en mayor o menor medida, de un movimiento que se antojaba ya imparable, como el de la revolución que traía consigo la música pop y *rock*.

En una época en la que aún estaba reprimido el derecho de reunión de más de diez personas, los cantantes de pop consiguieron reunir a miles en el Price, en la prueba más clara que podía haber de cómo se había desarrollado la música pop-rock entre los que fueron los años clave de esa transición, de 1960 a 1962, con la radio como protagonista.

Aunque las matinales del Price fueron suspendidas en 1964, el avance imparable de los conciertos y actuaciones se hizo presente a lo largo de la década, ya no solo en la capital sino en festivales y giras a lo largo de toda la geografía española, en los que los jóvenes podían expresarse, aunque fuera mínimamente. Por ejemplo, en la gira de 1968 de Los Bravos con Los Pokes, pudieron apreciar cómo el fenómeno de la música pop se había extendido por lugares como Zaragoza, Valencia, Bilbao, San Sebastián, o incluso en Jaén, y para Pepe Saborit, músico que actuó con Los Pokes en esa gira, la radio fue el centro de todo ese avance musical y social<sup>98</sup>.

**Existen dos grandes factores que, como resultado de mi trabajo de investigación, se muestran indicativos de la influencia de la radio en la juventud. El primero de ellos, lógicamente, se refiere al cambio en el propio gusto musical, de la canción española y folclórica a la música de raíz anglosajona. El segundo, se centra**

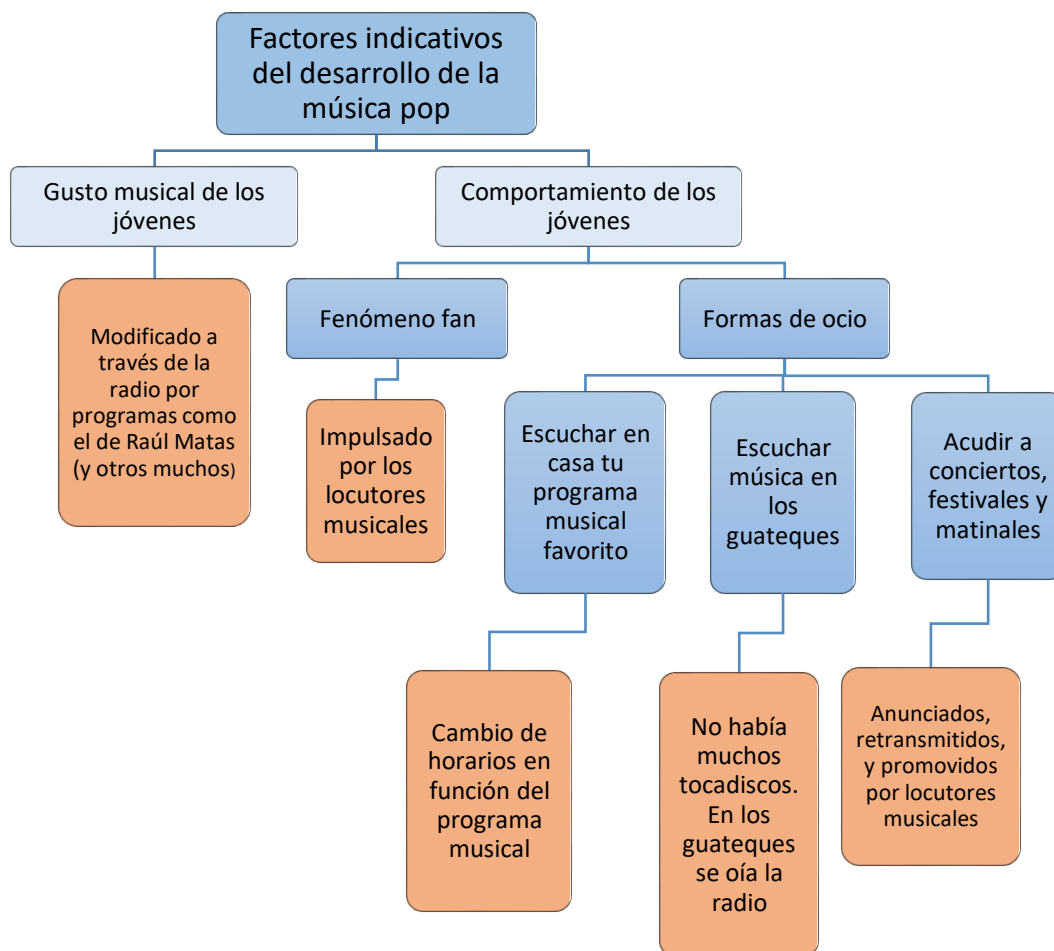
---

<sup>97</sup> Ver apartado 7.3.1 de esta investigación.

<sup>98</sup> Ver entrevista a Pepe Saborit en los anexos.

en el cambio de comportamiento que se manifiesta a través de dos tipos de acciones: por un lado, el desarrollo del fenómeno fan, una importante novedad en la forma de relacionarse de muchos jóvenes; y por otro, el cambio en las formas de ocio (horarios de escucha de la radio, desarrollo de los guateques, presencia en conciertos y matinales). Sobre todos ellos la radio musical tuvo un impacto directo y queda demostrado que fue la principal causante del desarrollo de la música moderna en nuestro país.

Esquema 1: Factores del desarrollo del pop



Fuente: Elaboración propia

## 14.2. Sobre la influencia de la radio musical en la industria de la música

El proceso de transformación musical que sufrió España desde que el *Campanera* de Joselito fuera número 1 en 1956, a tener como grupos más radiados diez años después a Los Bravos, Los Brincos o Los Pekenikes, no pudo haberse dado sin el impulso de la radio musical como herramienta transformadora.

Aquella generación de músicos tuvo la difícil tarea de cambiar el paradigma en lo que sin duda fue la mayor brecha generacional vivida hasta el momento. Algunos músicos fueron inteligentes combinando sonidos tradicionales españoles con nuevos ritmos para atenuar ese proceso de cambio, como Los Pekenikes con *Los cuatro muleros* (1964). Algunos años antes, auténticos pioneros como Rocky Kan o Chico Valento en Zaragoza, donde escuchaban las emisoras de las bases americanas<sup>99</sup>, Los Pantalones Azules en Valencia, Kurt Savoy... intentaron dar el salto de manera radical a finales de los cincuenta sin alcanzar la fama y el reconocimiento que tal vez merecieron en su momento. Toda transformación conlleva un proceso, y los oídos de los españoles aún no estaban preparados para el *rock & roll*. Hacía falta ir educando los oídos, ir haciendo mella en las preferencias musicales, y para ello la radio fue fundamental en la transformación de la industria musical.

Los festivales de la canción en los que se exhibían artistas de lo que se denominaba “música ligera”, fueron el antecedente de ese cambio a finales de los cincuenta<sup>100</sup>, y a comienzos de la década de los sesenta se produjo la explosión. Los jóvenes querían romper con veinte años de música tradicional española y asimilar la guitarra eléctrica como el elemento clave de la transformación. La copla empezó a relacionarse con lo viejo, con el franquismo más autárquico y con la posguerra.

La radio musical fue uno de los dos factores clave en el cambio de la industria musical pero no fue el único. El segundo gran factor fue, nuevamente, el económico. El llamado “milagro” económico español durante los años del desarrollismo hizo que los españoles tuvieran cubiertas sus necesidades básicas y empezaran a adquirir productos

---

<sup>99</sup> Ver apartado 9.3 de esta investigación.

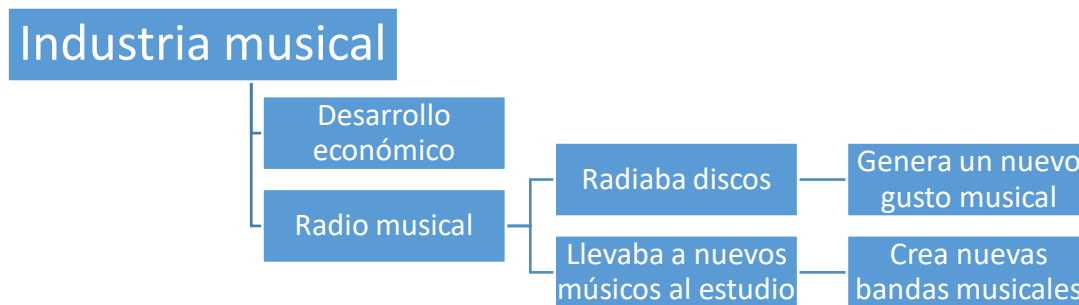
<sup>100</sup> Ver apartado 5.2.1 de esta investigación.

del hogar como fueron en primer lugar, los electrodomésticos, en segundo lugar, los aparatos de radio, y por último los discos.

El desarrollo económico unido al auge y popularidad de la radio musical, convergieron en un punto común como fue el de la industria musical. Las casas de discos como Zafiro, Columbia, Belter o Hispavox se percataron de que los jóvenes comenzaron a tener cierto poder adquisitivo, y el dinero de su paga quería ser invertido en nuevos vinilos de sus artistas favoritos. Artistas que escuchaban, como no podía ser de otra manera, en los programas radiofónicos musicales.

Pero, ¿cuál era la forma en la que la radio musical incidía sobre la industria de la música? Evidentemente promocionando a los artistas. Esta promoción podía ser de dos tipos: radiando los propios discos o llevando a los nuevos artistas al estudio a promocionarse. Consideramos que la pregunta clave es cuál de estos dos formatos de promoción ayudó más a desarrollar la industria del disco.

Esquema 2: Industria musical



Fuente: Elaboración Propia

Para que un artista o una banda tuviera la oportunidad de grabar un disco primero debía darse a conocer. Son numerosos los ejemplos a lo largo de esta investigación de bandas musicales que nacieron o fueron bautizadas en un programa de radio. Desde el Dúo Dinámico haciendo su primera actuación oficial en *La comarca nos visita* de Radio Barcelona, Los Sírex en *El gran show de las dos* de Joaquín Soler Serrano o Los Pokes, que introdujeron a la chica a la formación por un comentario de Miguel de los Santos en *Escala de la fama*, y fue a la postre lo que les llevó a la fama al distinguirse de otros

grupos de roqueros. Los ejemplos son innumerables de las bandas y solistas que surgieron de programas de radio y a raíz de ahí se les dio la oportunidad de grabar por primera vez.

Entre los locutores y programas que más oportunidades dieron a los músicos entrevistados para esta investigación destacan tres nombres como son los de Tomás Martín Blanco, con *El gran musical*, Miguel de los Santos con *Escala de la fama*, y Ángel de Echenique con *Ruede la bola*.

Por tanto, tenemos tres tipos de locutores radiofónicos que favorecieron a la industria musical en la década de los sesenta:

- Los que influían únicamente en el gusto musical de los jóvenes como Ángel Álvarez pinchando discos extranjeros. No tenía un impacto directo sobre la industria musical española porque los discos americanos o anglosajones que radiaba no se podían comprar aquí. No obstante, tenía un impacto indirecto porque moldeaba los gustos de los jóvenes que luego buscaban ese tipo de música, aunque fuera “españolizada” por grupos españoles. Es decir, si tú habías escuchado el *Be-Bop-A-Lula* de Gene Vincent en *Caravana musical* y te había gustado, es posible que luego quisieras comprar el *Muchacha bonita* de Los Sírex, versión en castellano de esta canción.
- Los que influían en el gusto musical de los jóvenes y además radiaban discos de la industria discográfica española como Raúl Matas. Mantenía un equilibrio entre “alterador de los gustos musicales de los jóvenes”, pinchando a gente como Paul Anka, y “promocionador de discos nacionales”, pinchando a otros como el Dúo Dinámico. A través de sus listas de éxitos, combinando calidad, ventas y gusto personal incidía directamente en las ventas de la industria musical.
- Y, por último, los que “creaban” grupos dando oportunidades a nuevos artistas para darse a conocer como Tomás Martín Blanco, Miguel de los Santos o Ángel de Echenique. Su labor fue clave para dar la oportunidad a los que luego iban a ser futuras estrellas de pop y de rock. Sin este tipo de programas radiofónicos y de locutores la mayoría de los que ahora tenemos como los mejores grupos españoles de pop de los sesenta y probablemente de la historia de nuestra música, no habrían podido siquiera llegar a grabar.

Es difícil saber cuál de estos tres tipos de locutores tuvo un impacto mayor sobre la industria de la música, probablemente todos ellos fueran igual de importantes. Lo que está claro es que entre todos hicieron girar la rueda de la industria discográfica, y esa rueda ya no se pararía.

Esquema 3: Rueda de la industria musical



Fuente: Elaboración Propia

El inicio de la rueda tuvo su origen en el proceso de radiar los discos grabados, ya fuera a través de los pioneros, y no solo Ángel Álvarez o Raúl Matas, sino también algunos años antes, por ejemplo, Ernesto Lacalle con su *Boîte* de Radio Intercontinental, y a las emisoras de las bases americanas, para que después los grupos pioneros se decidieran a montar los primeros conjuntos, ayudados primero por el desarrollo económico que les permitió comprar instrumentos (algo muy difícil a finales de los cincuenta y comienzos de los sesenta en España si no venías de una familia acomodada), y después por los locutores musicales que les dieron la oportunidad de saltar a la fama.

En referencia al segundo proceso, el propio “Leslie” de Los Sírex reconoce que gracias a la Sexta Flota americana afincada en Barcelona él pudo conocer el rock & roll<sup>101</sup>, y en Zaragoza donde se escuchaba la emisora de la base surgieron otros pioneros roqueros, que posteriormente encontraron en las radios locales el primer punto en el que apoyarse para iniciar su andadura musical. Uno de los guitarristas de Los Yadars, primer grupo en el que militó Félix Arribas (Los Pekenikes), sacaba los temas de *Caravana musical* para luego incorporarlos a su repertorio. Otros jóvenes no tenían formación musical, pero si una inquietud creativa muy alta y ganas de imitar lo que les gustaba. En definitiva, todos se alimentaban de la radio.

Después del primer paso, el de la imitación, las bandas comenzaban a tener sus propios repertorios que, combinados con las versiones de las canciones de moda les solía valer para poder grabar un EP con alguna casa discográfica.

Esta simbiosis entre radio musical e industria discográfica, hizo que una creciera de la mano de la otra. En palabras de Rafael Revert, creador de *Los 40 Principales*, cuánta más música se ponía por la radio más posibilidad había de que surgieran nuevas compañías pequeñas y más posibilidad de desarrollar el mundo discográfico. Absolutamente, gracias a la radio<sup>102</sup>.

La culminación del proceso era sacar el disco al mercado para que los locutores disc-jockeys lo pincharan en sus programas musicales, y aparecer en la radio era fundamental para las ventas. Hasta finales de la década, la televisión no tuvo una verdadera implantación en los hogares españoles y la radio era el único medio de difusión. Si no aparecías por la radio no existías como músico. Los programas de listas de éxitos más comerciales como el de Raúl Matas eran claves a la hora de modificar el mercado discográfico y las listas de los más vendidos solían coincidir con las de su programa<sup>103</sup>.

Pero no solo era poner el disco, la opinión del locutor también era fundamental a la hora de influir en las ventas de una canción. Fue en este periodo cuando empezaron a fabricarse los éxitos por la radio y la relación de las casas discográficas con los programas musicales comenzó a ser cada vez más estrecha.

---

<sup>101</sup> Ver entrevista a “Leslie” en los anexos.

<sup>102</sup> Ver entrevista a Rafael Revert en los anexos.

<sup>103</sup> Ver entrevista a José Ramón Pardo en los anexos.

De los cinco locutores radiofónicos entrevistados: José Ramón Pardo, Miguel de los Santos, Rafael Revert, Pepe Domingo Castaño y José Manuel Rodríguez “Rodri”, únicamente Revert niega que hubiera relación entre los programas musicales y las casas discográficas. Una respuesta tal vez prudente, del que fuera creador y líder de la mayor fábrica de crear éxitos como fueron *Los 40 Principales*. El resto afirman con rotundidad que el vínculo fue muy fuerte entre ambas.

Lo cierto es que desde los inicios del pop-rock español entre 1959 y 1960 ya empezaron a establecerse estos vínculos. En estos inicios, cuando la industria de la música pop y publicitaria no estaba desarrollada, el vínculo se establecía como un intercambio de favores más que de dinero. Por ejemplo, enviando los discos de esta nueva música a programas dirigidos a jóvenes, en un intercambio que beneficiaba a ambos. Los programas ponen la música que los jóvenes quieren escuchar, y las casas de discos consiguen que se escuchen sus canciones.

En ocasiones, chicos jóvenes a los que se les conocía como “promocioneros” acudían de parte de las casas discográficas a llevarles a los presentadores las novedades para que las pusieran.

A partir de mediados de la década de los sesenta ya se puede hablar claramente de lo que fueron *payolas* dentro del mundo radiofónico musical español. Estas *payolas* se podían efectuar directamente mediante el pago directo al locutor a cambio de pinchar y hablar bien de determinado disco.

Las compañías de discos “contrataban” a algunos locutores para que la mayoría de discos que radiasen fueran de su compañía. Una realidad más que extendida, ya que, en palabras de Pepe Domingo Castaño, el no haberse plegado a esas presiones por parte de las discográficas le costaron su puesto en *Los 40 Principales*<sup>104</sup>.

La relación evolucionó, entre el sello discográfico y el locutor al sello discográfico con la propia emisora, y el intercambio se hacía por publicidad. Incluso se llegó a estrategias más sofisticadas, como la realizada por la Cadena SER. Creó la revista *El Gran Musical* en la que a cambio de que se pincharan los discos estabas obligado a poner

---

<sup>104</sup> Ver entrevista a Pepe Domingo Castaño en los anexos.



publicidad en la revista, con lo cual la revista se convertía en un vehículo de publicidad encubierta de la propia emisora<sup>105</sup>.

En algunas ocasiones, los propios directivos vendían los éxitos poniendo un precio para el número 1, otro para el número 2, otro para estar entre los diez primeros... Un negocio encubierto que se mantuvo durante muchos años<sup>106</sup>.

Múltiples formas de ir estrechando el vínculo entre los programas musicales y las compañías discográficas. Un binomio que empezó a consolidarse en los años sesenta y que tuvo su continuidad en las décadas posteriores.

Sea como fuere, **la industria musical española de música pop y moderna jamás habría podido crecer hasta ese punto de no ser por la incidencia crucial de la radio musical, unida al tímido y paulatino aumento del poder adquisitivo de la juventud española.**

---

<sup>105</sup> Ver entrevista a José Ramón Pardo en los anexos.

<sup>106</sup> Ver entrevista a Miguel de los Santos.

### 14. 3. Sobre la música y la radio como instrumento debilitador de la dictadura

Uno de los objetivos específicos planteados en el conjunto de esta investigación es plantear si la música y la radio musical como su instrumento principal de difusión, pudieron ser una herramienta debilitadora de la dictadura franquista en la década de los años sesenta.

Se tiene la idea de que las reivindicaciones políticas a través de la música en nuestro país comenzaron en los años setenta con la era de los cantautores, y es cierto que aquella generación de Luis Pastor, Pablo Guerrero, Paco Ibáñez, etc., e incluso algunos anteriores, como el primer Serrat, Lluís Llach, Raimon... utilizaron la música para amplificar sus consignas, llegar al público y, gracias a ello, llevar a cabo una transformación social modernizadora que se opusiera al franquismo<sup>107</sup>.

Pero no fueron los primeros músicos en hacer mella sobre la dictadura, por dos sencillas razones:

- En primer lugar, y como veremos a continuación, la música de los cantautores de los setenta no fue la primera que ejerció algún tipo de presión sobre la dictadura de Franco.
- En segundo lugar, siendo severamente ortodoxo y suscribiendo las palabras de Joaquín Torres (Los Pasos): “Los cantautores [en España] para mí no representaban música, eran panfletos cantados con una guitarra mal tocada (con todos mis respetos al cantautor, que tiene cosas muy buenas también). Usaban la música como vehículo, pero es un vehículo robado, usurpado, o sea, no es el vehículo natural de la música<sup>108</sup>”. Es decir, la música que hacían algunos cantautores no era lo que muchos entendemos como música, sino que eran consignas y puro activismo político que utilizaba algunos acordes musicales para difundir su mensaje. Podría considerárseles más políticos que músicos, y por lo

---

<sup>107</sup> No hay que olvidar que los cantautores españoles estuvieron en principio muy influidos por la canción francesa (Leo Ferré, Brassens, etc.), por razones de proximidad y acceso a la lengua. Lo que ha dado a la canción española una vertiente originalmente satírica, lejos de la contundencia de la canción protesta americana cuyos antecedentes se remontaban incluso a los años de la depresión.

<sup>108</sup> Ver entrevista a Joaquín Torres en los anexos.

tanto la música como tal no sería un elemento tan fundamental. Lo fundamental eran las letras.

Teniendo en cuenta esos dos factores es necesario desterrar la idea de que la primera música que debilitó los cimientos del franquismo fue la de los cantautores. Diez años antes se estaban gestando, sin saberlo y de manera sutil y paulatina, unas filtraciones en la dictadura provocadas por la música, en las que se iban colando, gota a gota, los nuevos aires de modernidad. Porque, en cierta forma, el franquismo representaba la tradición rancia, el pasado, lo caduco, es decir, todo lo opuesto a la nueva música, joven, renovadora, actual.

Volviendo al necesario paralelismo con Estados Unidos, al ser la cuna del *rock* y del pop, y con respecto al papel de la música como instrumento político, también llevábamos una década de retraso.

Lo que conocemos como canción protesta surgió a comienzos de los sesenta en Estados Unidos (casi una década antes de que en España se hiciera tremendamente popular) llevada a cabo por los seguidores de Woody Guthrie (1912-1967), el cantautor folk que en su guitarra llevaba escrito el lema “Esta máquina mata fascistas” (Gonmar, 2014). Estos eran los celeberrimos Bob Dylan y Joan Baez, y otros como Peter Seeger, Richard Fariña... La famosa visita de Dylan a un Guthrie seriamente enfermo se produjo en las navidades de 1960<sup>109</sup>. Bob Dylan y Joan Baez ya estaban cantando y protestado en la marcha por los Derechos Civiles sobre Washington D.C. en 1963, reivindicando mejoras en el empleo, la educación o el derecho a voto, cuando en España habíamos comenzado de manera masiva a bailar despreocupados el *twist* y el *rock*.

Ese estilo de música reivindicativa aún tardaría varios años en calar en nuestro país, y en ese momento los españoles querían disfrutar alegremente de la música lúdica del *rock & roll* como habían hecho los estadounidenses casi una década antes. Además de que, por supuesto, a comienzos de la década de los sesenta la situación política española no daba pie a cantar canciones cuyas letras fueran consignas reivindicativas.

---

<sup>109</sup> A partir de la cual Dylan abandona sus primeras influencias roqueras (Presley, Little Richard, Carl Perkins, etc.) para consagrarse al folk y unirse a las filas de la canción protesta.

Hacia 1964 y 1965, y a raíz de varios encuentros entre ellos (Marruffo, 2012), hasta los propios The Beatles comenzaron a verse influenciados por las letras de Bob Dylan, aunque de manera más social y literaria que política. Una influencia que, por supuesto, tampoco llegó a la música de nuestro país en esa mitad de la década.

Se le puede atribuir un gran mérito a la canción protesta en su labor de transformación política y social, pero tiene aún más mérito que un estilo de música creado para la pura diversión como el pop y el *rock*, y con unas letras inofensivas, consiguiera este tipo de cambio sin ni siquiera proponérselo.

¿Cómo podían ser el pop y el *rock & roll* los artífices del cambio social y político? El primer gran ejemplo lo encontramos de nuevo en Estados Unidos, en esta ocasión, en la década de los cincuenta.

El discurso de *I have a dream*, yo tengo un sueño, de Martin Luther King, fue probablemente el momento culmen de un periodo de transformación social y política en Estados Unidos que quería acabar con la segregación racial. Pero varios años antes, desde 1955, unos muchachos negros estaban haciendo más por la lucha contra la segregación racial que cualquier activista político. Estos eran Chuck Berry, Little Richard, Jackie Wilson... Los padres del *rock & roll* que habían logrado mezclar a blancos y negros en un ámbito al que el gobierno y el racismo no podían llegar: la música. El country blanco americano mezclado con el *rhythm & blues* de los negros hacía que canciones como *Johnny B. Goode* fueran, sin pretenderlo, auténticos manifiestos antirracistas, pues gustaban por igual a los jóvenes blancos y negros. Unos jóvenes que escuchaban esta música, como no podía ser de otra manera, a través de la radio y de grandes disc-jockeys como Alan Freed<sup>110</sup>.

El racismo caía por su propio peso gracias a la música. Un ejemplo exagerado de esto puede verse en la película *Cadillac Records* (Darnell Martin, 2008), en la que durante un concierto de Chuck Berry una chica blanca saltaba al escenario a bailar con el cantante, y la policía era incapaz de contener el cordón que separaba al público negro del blanco, que lo rompían para poder bailar entre ellos.

---

<sup>110</sup> Ver apartado 6.1.2 de esta investigación

Es decir, la transformación social se va fraguando gracias a la música *rock* que crea un caldo de cultivo propicio para que luego puedan proclamarse y triunfar las consignas políticas de activistas o cantautores.

Caso similar al sucedido en España con la música pop y *rock* de comienzos de los años sesenta y con su posterior expansión (en especial del pop) a lo largo de la década, y sustituyendo el ejemplo del racismo norteamericano por la dictadura franquista represiva española.

Preguntando a músicos de la época si creían que la música pop, y la radio musical como su altavoz, pudieron ser una herramienta debilitadora de la dictadura, algunos como Francis Cervera (Los Brincos) o Joaquín Torres (Los Pasos), lo niegan rotundamente. Cervera apunta, con buen criterio, que su música eran canciones en inglés cuyo mensaje, en caso de haberlo, ni se hubiera entendido, canciones instrumentales, o adaptaciones de pop en español con las consiguientes letras ingenuas.

El motivo de esto es sencillamente que ellos, en su adolescencia y juventud y haciendo música para divertirse, no eran conscientes del proceso de cambio político y social que estaban llevando a cabo. Si hubiéramos podido preguntar a Chuck Berry en los cincuenta si pensaba que su música estaba sirviendo como herramienta de lucha contra el racismo, probablemente se hubiera reído, porque él hacía música por placer, diversión, y por dinero, no para realizar ningún tipo de activismo. Pero la realidad es que sí lo fue.

Con los locutores radiofónicos musicales, responsables directos como hemos visto de la explosión del pop en nuestro país, sucede lo mismo. Miguel de los Santos, Rafael Revert, o José Manuel Rodríguez “Rodri”, no creen que la música pop pudiera haber socavado a la dictadura franquista, ya fuera por la censura previa de las canciones, o simplemente porque en aquella época no estaban preocupados políticamente. Pero el hecho es que la música no necesita tener letras explícitamente políticas para conseguir una transformación social.

Miguel de los Santos afirma que en los sesenta ya se vivía en una “dictablanda”, pero ese reblandecimiento de la dictadura tuvo muchas causas endógenas y exógenas que se han previamente estudiado, pero nunca se ha identificado como una de ellas a la música pop y a la radio musical que la difundió. No hay que olvidar, además, que los últimos fusilamientos del franquismo fueron en 1975, así que tan blanda no era.

No obstante, otros músicos y locutores sí ven clara esta influencia, al menos indirecta. José Ramón Pardo destaca las matinales del Price (1962-1964) como una evidencia absoluta de que algo estaba empezando a cambiar, en una dictadura que limitaba el derecho de reunión, y en la que unos conciertos de pop y *rock* eran capaces de congregarse a miles de personas. Las altas esferas estaban preocupadas con este espontáneo nuevo tipo de manifestación que no entendían, y no sabían por dónde coger, y a las que mandaban un nutrido grupo de policías a intentar ver si había consignas, y averiguar qué es lo que se estaba gestando. Lógicamente no había consignas de ningún tipo, pero esos jóvenes estaban empezando a revolucionarse, a reclamar cierta libertad y a luchar contra el *statu quo* establecido. Entre los jóvenes que acudían a las matinales del Price corrió como la pólvora el lema “deja de ir a Acción Católica y vete a divertir, vete a bailar<sup>111</sup>”. No se puede negar que en una época en la que, después de ir al colegio, había que reunirse todos en Acción Católica, este lema resultaba tremendamente subversivo. Y asimismo, bailar de esa manera (es decir “como los negros”) era ya de por sí un acto también subversivo.

El primer gran enfrentamiento generacional desde que acabó la Guerra Civil en España tuvo como vehículo principal a la música y a la radio. Para los jóvenes españoles de comienzos de los años sesenta, con escasos recursos económicos, y que querían manifestar su libertad, era muy difícil poder hacerlo de otra manera que no fuera oyendo música, haciendo música, y escuchándola por la radio.

Pepe Saborit (Los Pekes) va más allá, y señala directamente a la radio como el centro de todo el avance musical y social de la época, cuando a finales de los años sesenta los “grises” ya no podían contener los gritos y saltos de los jóvenes españoles, igual que diez años antes la policía estadounidense empezaba a no poder controlar a los jóvenes que querían mezclarse racialmente. En sus propias palabras: “lo hacíamos por amor a la música, pero estábamos haciendo una revolución cultural y social, y ese fue el avance de esos años”<sup>112</sup>.

El caldo de cultivo se fraguó en esa época para que luego pudieran venir los cantautores con un tipo de canción propagandística, pero fue la música pop la que empezó a abrir la mente de la gente, y a hacerles despertar. Como ya se ha constatado, la radio

---

<sup>111</sup> Ver entrevista a José Ramón Pardo en los anexos.

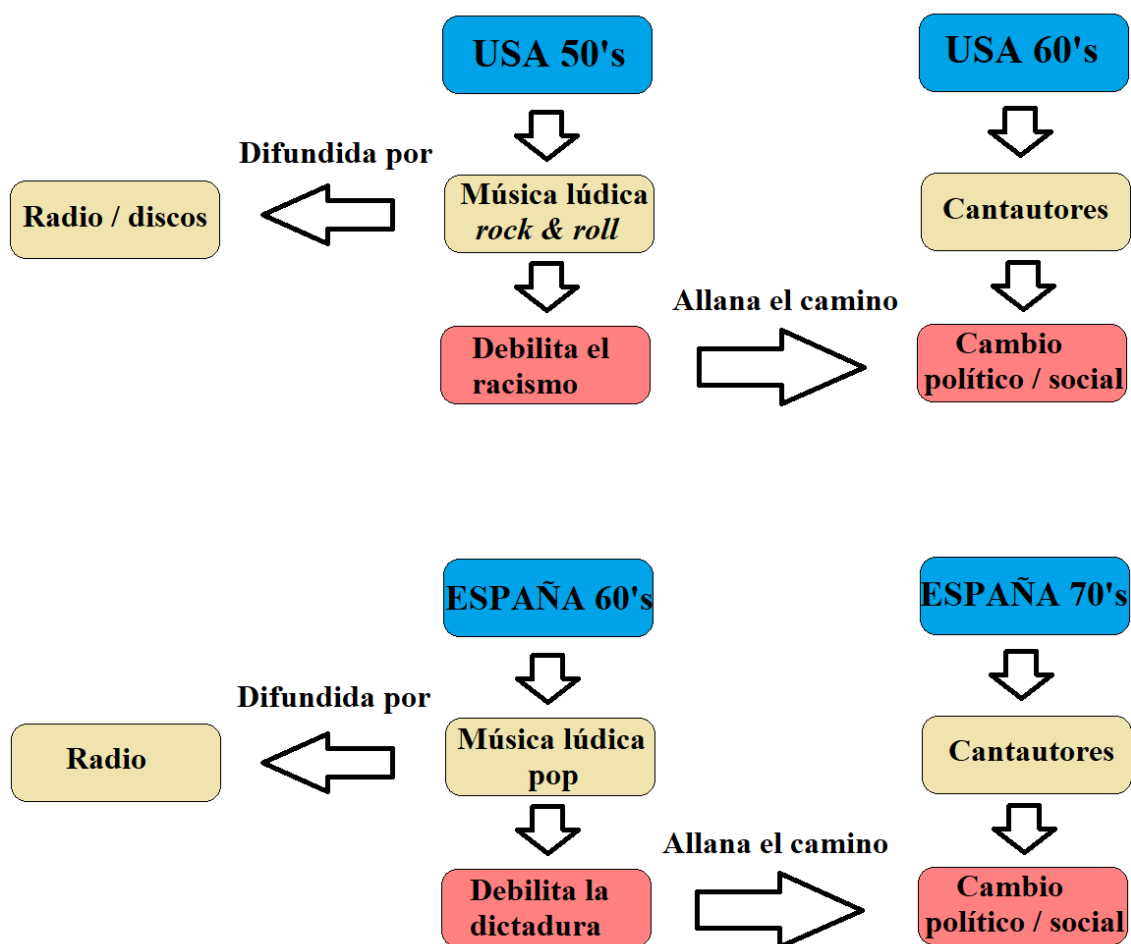
<sup>112</sup> Ver entrevista a Pepe Saborit en los anexos.

musical fue el artífice del desarrollo del pop, por tanto, conviene señalarla también como el eje principal de esta revolución cultural y social a través de la música. La incidencia de la radio musical y del pop no fue desde luego de forma directa, pero si indirecta a través de una serie de factores:

- Los conciertos reunían a 1000, 2000, 3000 personas en un país donde el derecho de reunión estaba limitado. Solo ver que una actividad, aunque fuese musical, tenía ese poder de convocatoria ya asustaba a los gobernantes.
- La forma de vestirse, los peinados, incluso la forma de hablar y de comportarse de esta juventud estaba influida desde el exterior por países democráticos, en especial Estados Unidos e Inglaterra, en una época en la que España era un país aislado, en buena parte, voluntariamente.
- La música ya era un hecho revolucionario en sí. Era nueva, era joven, era diferente, y todo eso daba miedo. Pasó con el *rock & roll* en Estados Unidos en los cincuenta, y pasó con el pop en España en los sesenta. La música *pop-rock* trajo cambios modernizadores.
- La radio era el principal difusor y desarrollador de la música pop al no haber poder adquisitivo generalizado para comprar discos.
- Los guateques suponían una muestra de organización y autogestión juvenil, en una época en la que los bailes eran parroquiales, con el cura presente en busca del pecado. Los jóvenes crean sus alternativas de ocio, con su música, sus bailes como el *popotitos* o el *twist*, y sus formas de expresión.

El impacto social y político de la música creada sin animo revolucionario puede verse a modo de esquema paralelo entre Estados Unidos y España en los siguientes esquemas.

Esquema 4: Impacto de la música lúdica en Estados Unidos y España



Fuente: Elaboración Propia

Es cierto que la censura existía, en especial una censura previa de las letras de las canciones. A Félix Arribas le llegaron a censurar el título de una canción instrumental de Los Pekenikes, y a algunos locutores les llegaban documentos explicando qué canciones se podían o no radiar<sup>113</sup>. Pero la música pop no necesitaba del apoyo de las letras para manifestarse como una poderosa herramienta transformadora y modernizadora.

Es necesario recalcar este papel revolucionario del pop y de la radio musical durante los años sesenta, ya que, a los protagonistas de aquella época, músicos o

<sup>113</sup> Y cuando llegaron los años setenta y el triunfo de los discos en España, se censuraron canciones y se censuraron cubiertas. Aunque ya más por razones religiosas, sexuales o porque contenían referencias (o supuestas referencias) al consumo de drogas.



locutores, nunca se les ha reconocido este papel, y se tiene la idea de que la revolución político-social comenzó en los setenta, y la revolución musical en los años ochenta.

A los actores principales de este cambio social, en especial a los músicos, les costó un gran esfuerzo y dinero el poder sacar adelante una música nueva en una España gris que se fue coloreando gracias a ellos con el paso de la década.

Desde los medios de comunicación y las instituciones nunca se ha reconocido el papel de estos músicos y locutores como culpables de un proceso transformador que facilitó el trabajo a los que vinieron después, en unas décadas posteriores que fueron más propicias para desarrollar su arte. En los últimos años, se han creado asociaciones como Pioneros Madrileños del Pop, que tratan de reivindicar la importancia que tuvo la música pop-rock para el gran cambio de la sociedad española en los años sesenta (Asociación Pioneros Madrileños del Pop, sf), siempre olvidados por los medios e instituciones en la nueva dictadura de lo políticamente correcto que trata de enterrar cualquier cosa de la época franquista, incluso a los que fueron los primeros debilitadores del régimen (aunque fuera sin saberlo).

**La música pop, y la radio como su principal medio de difusión y desarrollo, fueron sin duda una herramienta, al menos indirecta, de debilitamiento de la dictadura franquista, y un factor más a tener en cuenta a la hora de comprender por qué se convirtió en una “dictablanda”.**

#### 14.4. Sobre los paralelismos con la radio y aplicaciones musicales actuales

Como hemos visto, la radio musical ha evolucionado de manera radical en los últimos sesenta años, y los consumidores del medio se han convertido en prosumidores que necesitan sentirse parte activa del proceso de escucha.

Considerando únicamente a la radio musical de estilo tradicional que continúa emitiéndose en FM, o vía *streaming* por internet, los músicos y locutores de los años sesenta fueron preguntados acerca de la importancia de seguir apareciendo en la radio musical actual para conseguir notoriedad como músico.

Los músicos, tal vez porque la mayoría siguen en activo, fueron más optimistas a la hora de afirmar que seguía siendo igual de importante aparecer en la radio como músico, como lo era en los sesenta. Otros como Francis Cervera sin embargo reconoce que ya no tiene nada que ver comparándolo con la época en la que el programa estrella era escuchado por toda la juventud<sup>114</sup>, y ahora hay una gran cantidad de estímulos y canales diferentes.

Los locutores, tal vez más conocedores de los medios de comunicación, se muestran más pesimistas. Todos coinciden en que la radio musical actual, al menos, tiene menos poder de influencia que la que tenía antaño, y en que los canales de distribución y éxito son otros, en especial las redes sociales.

En cuanto a la figura de los disc-jockeys, en la actualidad y a diferencia de la radio musical de los sesenta, ya no ponen la música que les gusta a ellos, sino las que los directivos de la emisora les dicen que pongan. Esto hace que ya no exista la pasión y el entusiasmo de la gente como Raúl Matas o Ángel Álvarez, y los locutores en la actualidad locuten mecánicamente lo que sea que quiera que están pinchando.

La radio musical de hoy en día está “perpetrada” por las grandes compañías discográficas y los éxitos musicales del momento. Únicamente Radio 3 puede compararse a ese estilo primigenio de radio musical tradicional en la que el conocimiento musical de los locutores ponía en valor el disco que se radiaba.

---

<sup>114</sup> Ver entrevista a Francis Cervera en los anexos.

No obstante, el impacto que tiene sobre la audiencia Radio 3 es casi nulo en comparación con el que tienen las nuevas plataformas musicales que están sustituyendo a la radio musical tradicional. Spotify está devorando rápidamente a las radios musicales y ocupando su lugar como medio de transmisión de música.

Pero ¿puede considerarse a Spotify como radio musical? A día de hoy es la aplicación musical que más impacto tiene entre la sociedad y el público con 271 millones de usuarios en todo el mundo (Rincón, 2020), y se puede afirmar que actúa como radio musical en muchos aspectos. El incremento de escucha de podcasts en Spotify aumentó un 200% entre 2018 y 2019, semejándose cada vez más a una verdadera radio.

Podemos comparar esta aplicación musical del siglo XXI con nuestro objeto de estudio, la radio musical de los años sesenta, y establecer sus semejanzas y diferencias.

En primer lugar, la fuente de ingresos ha cambiado completamente y la publicidad resulta rentable para las aplicaciones musicales de un modo distinto al de la radio musical tradicional. En la radio musical tradicional, los anunciantes generaban ingresos al medio, puesto que los oyentes no tenían más remedio que escuchar esa publicidad. En las aplicaciones musicales, la posibilidad del usuario de librarse de la molesta publicidad le impulsa a pagar una suscripción para no tener que escuchar más los anuncios.

En cuanto a la producción interna, en la radio musical de los años sesenta eran las discográficas y los músicos los que pagaban a las emisoras, y en ocasiones a los locutores, con las famosas *payolas*, por emitir su música; esto iba a repercutir en las ventas de sus discos al haber sido publicitadas en la emisora musical. En la crisis musical del siglo XXI, en la que ya no se venden discos, los músicos “regalan” a Spotify sus canciones a cambio de recibir una compensación económica por reproducción. Entre siete y diez centavos por *streaming*, comparado con los 1,4 dólares que obtienen por la venta de un CD (Spotify, sf). Por otro lado, los costes de realización de un programa de radio en los años sesenta contaban con el trabajo del locutor presentador, redactores, técnicos, adquisición de discos (en algunos casos muy difíciles de encontrar en nuestro país) ... A día de hoy, Spotify no tiene más que cargar a golpe de clic una canción en sus servidores, para que cualquiera de sus más de doscientos millones de usuarios la pueda escuchar en el acto.

En cuanto al producto externo, a lo que podemos escuchar, sí que podemos encontrar ciertas semejanzas. Igual que la radio musical de los años sesenta influía en las ventas de determinadas canciones, y en los gustos musicales de los jóvenes, Spotify

también dirige a la audiencia hacia sus intereses, hacia lo que a la plataforma le interesa que escuches. En especial en la versión gratuita, es normal que “se cueleen” determinadas canciones que nada tienen que ver con los gustos programados por el usuario y que a la plataforma le interesa que sean escuchadas. En Spotify los usuarios disponen de una *playlist* personal llamada “Tu descubrimiento semanal”, que varía según la música escuchada recientemente, y que funciona mediante algoritmos capaces de relacionar los gustos personales a los de otros. Esto puede propiciar que la aplicación seleccione la música automáticamente para nosotros impidiendo así encontrar nuevos descubrimientos, es decir, forzándonos a escuchar lo que la aplicación quiere que escuchemos, al igual que los locutores de los años sesenta les decían a sus oyentes qué debían escuchar y comprar, ya que desde Spotify la recopilación de datos sobre los gustos musicales de sus usuarios puede ser utilizada para estrategias de *marketing* y ventas (Spotify, s.f.).

Otra de las características clásicas de la radio musical de los años sesenta era la información que el locutor ofrecía a sus oyentes acerca del artista que estaban escuchando, versiones de la misma canción, artistas relacionados... Algo similar a lo que la plataforma Spotify ofrece en forma de texto y de navegación. A golpe de clic podemos saber qué otros trabajos ha realizado ese cantante, en qué año, y qué podemos escuchar que se le parezca. Los locutores de antaño solían hacer referencias a las letras de las canciones, y ahora Spotify ofrece la posibilidad de leerlas directamente. Misma información a través de distinta vía.

Atendiendo nuevamente a la brecha generacional, es lógico que los oyentes de radio más veteranos se mantengan fieles a sus emisoras de radio convencionales, a encender el transistor y escuchar lo que le echen. Pero el oyente joven o ligado a las nuevas tecnologías, el oyente prosumidor y que disfruta de la autoprogramación de sus contenidos musicales, nunca va a preferir las antiguas radiofórmulas a las nuevas aplicaciones musicales, y en concreto Spotify, debido a varios factores:

- El oyente 3.0 escucha la radio y la música desde su dispositivo móvil: Ahora mismo, los *smartphones* en concreto se han convertido en verdaderos centros de entretenimiento, y desde ellos se accede tanto a la radio convencional como a las aplicaciones. Es decir, el oyente 3.0 tiene en la palma de la mano la posibilidad de escuchar música en su teléfono móvil, a través de una vieja radio fórmula con

publicidad y programada por la emisora, o escuchar Spotify con su propia programación, su modo radio, y sin publicidad.

- Sensación de disponer de una infinidad de opciones: Frente a las radio fórmulas tradicionales que emiten en continuo las mismas canciones una y otra vez, Spotify cuenta con un catálogo de treinta millones de títulos musicales, que no suponen ni un tercio del total de canciones existentes en el mundo, noventa y siete millones (Music, Musings, and the Social Media Biz, sf), pero que son suficientes para transmitir la sensación de música “ilimitada” a sus oyentes.
- Ausencia de la necesidad de escuchar al locutor: Desde los años sesenta hasta la actualidad, la radio musical ha ido transformándose, y con ella sus comunicadores. En los años sesenta a los oyentes les gustaba escuchar a sus locutores favoritos, por su forma de comunicar y la información que les podían transmitir. Consideraban al locutor, afín a sus gustos, como un erudito y se fiaban de su selección musical. Las modernas radio fórmulas hicieron que el oyente se acostumbrara a monótonas voces que apenas comentaban el título de la canción, el artista y la fecha de publicación, y en ocasiones los oyentes de radio musical querían escuchar simplemente música sin interrupciones. En la era del individualismo, no queremos que nadie dirija nuestros gustos, como prosumidores los oyentes quieren ser ellos los que decidan qué escuchar, y aplicaciones como Spotify ofrecen en el acto información sobre la canción que escuchas, el artista, el año, qué otros álbumes ha publicado, qué artistas relacionados puedes escuchar... Algoritmos programados que hacen cada vez menos necesaria la intervención de un comunicador que seleccione los contenidos para ti.

La línea que separa a día de hoy a la radio musical de las plataformas musicales vía *streaming* es muy delgada. Las nuevas generaciones prefieren conectar el Spotify desde su casa, su automóvil, o para ambientar una fiesta. La radio musical de los años sesenta servía muchas veces para amenizar algún guateque, igual que a día de hoy es difícil encontrar una fiesta en la que la música no sea reproducida por Spotify. Sea considerada como radio musical o no, lo cierto es que esta aplicación está cubriendo las mismas necesidades que han tenido toda la vida los oyentes de radio musical. Si no consideramos a Spotify como radio musical, podemos aventurar que en el futuro la radio musical, si no va a desaparecer, va a quedar relegada a un segundo plano. Si la

consideramos como radio musical, **estamos asistiendo a una revolución en los consumidores/prosumidores de radio que, por primera vez en la historia, están dispuestos a pagar por escuchar la radio musical, prescindiendo de la siempre considerada molesta publicidad y de la voz del locutor, para escuchar simplemente música, afín a sus gustos y sin interrupciones.**

## **14.5. Futuras líneas de investigación**

Este trabajo de investigación no se detiene, por supuesto, aquí. De hecho, como ocurre casi siempre en la investigación, se han abierto nuevas líneas de trabajo en las que merece la pena detenerse, aunque sea brevemente.

A pesar de que ha quedado demostrado de forma afirmativa uno de los objetivos secundarios, como era averiguar si la música pop, y la radio como instrumento de difusión de la misma, pudieron suponer un instrumento debilitador de la dictadura franquista, es una rama abierta de un árbol que merece ser recorrido con más detalle, puesto que lo considero vital en el desarrollo social y modernización de nuestro país.

El impacto de las radios musicales libres y piratas tanto nacionales como extranjeras y su impacto en España, no solo a lo largo de la década de los sesenta sino en décadas posteriores, queda también pendiente de investigación en una tarea que se antoja realmente compleja, cuando el estudio de las radios musicales comerciales ya ha supuesto un verdadero reto.

Otro elemento sobre el que se debiera profundizar y que tiene aplicación directa sobre la radio musical actual, es el de tratar de determinar qué favorece más al desarrollo de la música por parte de la radio musical, el pinchar discos o el llevar a artistas a la radio para darse a conocer.

El estudio y evolución de las plataformas musicales actuales, y de las nuevas aplicaciones que sin duda surgirán en los próximos años, hará que seamos testigos de una evolución del medio que debe analizarse para conocer cuál será el futuro de la música ligada a la radiodifusión. La pregunta acerca de si la radio musical está desapareciendo, o simplemente se está transformando, sin duda queda por resolver.

# 15. BIBLIOGRAFÍA Y FUENTES





## 15.1. Referencias bibliográficas: Fuentes

### Capítulo: 1. CONSIDERACIONES GENERALES

Taylor, S.J. y Bogdan, R., 1990. *Introducción a los métodos cualitativos de investigación*, Barcelona, España, Paidós, pp. 108

### Capítulo: 2. ETAPA CONCEPTUAL

Billboard Hot 100 (s.f.). Artículo: *Wikipedia, La enciclopedia libre*. Recuperado de: [https://es.wikipedia.org/wiki/Billboard\\_Hot\\_100](https://es.wikipedia.org/wiki/Billboard_Hot_100)

EGM. (2018). Resumen General: Febrero a noviembre de 2018, p. 12

¿Qué es la *radiofórmula* y por qué sigue siendo importante? (2019). Blog: *Máster Music Management*. Recuperado de: <http://mastermusicmanagement.com/blog/40-radioformula>

García, J. (2013). Transformaciones en el Tercer Sector: el caso de las radios comunitarias en España. *adComunica. Revista de Estrategias, Tendencias e Innovación en Comunicación*, nº5, 111-131. p. 114

SGAE. (2019). Anuario de la SGAE de artes escénicas, musicales y audiovisuales – Radio (pp. 10-12). Recuperado de [www.anuarioosgae.com/anuario2019/frames.html](http://www.anuarioosgae.com/anuario2019/frames.html)

### Capítulo: 4. LOS ANTECEDENTES: LA RADIO

Abelló, T., (2007). *El debat estatutari del 1932*, Barcelona, España, Parlament de Catalunya, pp. 251

Afuera, Á. (4 de octubre de 2006). Muere Antonio Calderón, maestro de la Cadena SER y de la radio española. *Cadena Ser*. Recuperado de: [https://cadenaser.com/ser/2006/10/04/sociedad/1159928006\\_850215.html](https://cadenaser.com/ser/2006/10/04/sociedad/1159928006_850215.html)

Afuera, M.A. (2019). *La Sociedad Unión y Radio: empresa, emisora y programación, (1925-1939)* (Tesis doctoral). Universidad Complutense, Madrid, pp. 391, pp. 272., pp. 254

Altés, E. (2016). Periodistas radiofónicas: De la República a la Transición. Entrevista a la periodista Anna Comas, *ARENAL*, 23:1; enero-junio 2016, 195-211, p. 196

Álvarez, R. (5 de abril de 2020). Companys, 30 años de prisión por tratar de imponer el federalismo en España. *La Vanguardia*. Recuperado de: <https://www.lavanguardia.com/historiayvida/historia-contemporanea/20200405/48278640581/companys-sentencia-6-de-octubre-federalismo-republica-generalitat-tribunal-garantias-constitucionales.html>

Arias, A., (1972). *La radio difusión española*, Madrid, España, Publicaciones Españolas, p. 9, p. 11, p. 12

Balsebre, A., (2002). *Historia de la radio en España. Volumen II (1939-1985)*. Fuenlabrada, España, Ed. Cátedra, p. 26, p. 9, p. 118, p. 226, p. 331, p. 346, p.351

De Mateo, E. (1997). El lenguaje político español durante la II República. *Isla de Arriarán: revista cultural y científica*, nº 9, 139-158, p. 142

Diario de Sevilla (21 de diciembre de 2007). Fallece el periodista José Luis Pécker a los 90 años de edad. *Diario de Sevilla*. Recuperado de: [https://www.diariodesevilla.es/television/Fallece-periodista-Jose-Luis-Pecker\\_0\\_106189612.html](https://www.diariodesevilla.es/television/Fallece-periodista-Jose-Luis-Pecker_0_106189612.html)

El Diestro (17 de julio de 2019). El Manifiesto de Franco en Las Palmas el 18 de julio de 1936, que parece haber sido escrito ayer mismo. *El Diestro*. Recuperado de: <https://www.eldiestro.es/2019/07/el-manifiesto-de-franco-en-las-palmas-el-18-de-julio-de-1936-que-parece-haber-sido-escrito-ayer-mismo/>

El País. (4 de febrero de 1978). Ayer falleció el padre Venancio Marcos. *El País*. Recuperado de: [https://elpais.com/diario/1978/02/04/sociedad/255394801\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1978/02/04/sociedad/255394801_850215.html)

El País. (9 de septiembre de 2004). Matías Prats, pionero de la radio española. *El País*. Recuperado de: [https://elpais.com/diario/2004/09/09/agenda/1094680810\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2004/09/09/agenda/1094680810_850215.html)

Ezcurra, L., (1974). *Historia de la radiodifusión española. Los primeros años*, Madrid, España, Editora Nacional, pp. 207-208, p. 243

Fernández, M., (s.f.). Carlos de la Riva Tayán. Biografías: *Real Academia de la Historia*. Recuperado de: <http://dbe.rah.es/biografias/67130/carlos-de-la-riva-tayan>

Fuertes, S., (22 de agosto de 1983). Bobby Deglane murió ayer en una clínica de Madrid. *El País*. Recuperado de: [https://elpais.com/diario/1983/08/22/cultura/430351202\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1983/08/22/cultura/430351202_850215.html)

Garitaonandia, C., (1988), *La radio en España 1923-1939*, Bilbao, España, Servicio Editorial Universidad del País Vasco, p. 53, p.71, p. 83, p.137, p. 140, pp. 194-195

Gómez-García, S. y Martín, J., (2019). La participación española en la Segunda Guerra Mundial en los micrófonos de RNE (1941-1954). *Estudios sobre el mensaje periodístico*, 25(3), pp. 1941-1954. Doi: <https://dx.doi.org/10.5209/esmp.66996>, p. 1450

Media radio, (s.f.). La Guerra Civil y la radio. *Ministerio de Educación y Ciencia*. Recuperado de: <http://recursos.cnice.mec.es/media/radio/bloque1/pag4.html>

Molina, J., (s.f.). «Matilde, Perico y Periquín» (1955-1971). *Plusesmas.com*. Recuperado de: <https://www.plusesmas.com/blogs/queridos-recuerdos/radio-tv-y-cine/matilde-perico-y-periquin-1955-1971/>

Pérez, B., (23 de diciembre de 2008). EAJ-7 Unión Radio Madrid. El Medio Sonoro. Recuperado de: <http://elmediosonoro.blogspot.com/2008/12/eaj-7-unin-radio-madrid.html>

Pérez, B., (29 de febrero de 2009). Julia Calleja. *El Medio Sonoro*. Recuperado de: <http://elmediosonoro.blogspot.com/2008/12/eaj-7-unin-radio-madrid.html>

Pizarroso, A., (2005). La Guerra Civil española, un hito en la historia de la propaganda. *El Argonauta Español*, 2-2005, Recuperado de: <https://journals.openedition.org/argonauta/1195>. Doi: 10.4000/argonauta.1195

Ràdio Associació de Catalunya (s.f.). Historia. *Ràdio Associació de Catalunya: referència i compromís*. Recuperado de: <http://radioassociacio.cat/historia-es/>

Radio Ibérica (s.f.). Artículo: *Wikipedia, La enciclopedia libre*. Recuperado de: [https://es.wikipedia.org/wiki/Radio\\_Ib%C3%A9rica](https://es.wikipedia.org/wiki/Radio_Ib%C3%A9rica)

Ranz, E., (7 de agosto de 2019). Por una nueva Ley de prensa. *Eldiario.es*. Recuperado de: [https://www.eldiario.es/opinion/tribuna-abierta/ley-prensa\\_129\\_1403210.html](https://www.eldiario.es/opinion/tribuna-abierta/ley-prensa_129_1403210.html)

Relaño, A., (22 de octubre de 2017). Aquel duro arranque de Carrusel Deportivo. *El País*. Recuperado de: [https://elpais.com/deportes/2017/10/22/actualidad/1508695836\\_663352.html](https://elpais.com/deportes/2017/10/22/actualidad/1508695836_663352.html)

Ruiz-Ramos, I., (2006). El servicio de radioaficionados en España. *EA4DO: De las señales de humo a la sociedad del conocimiento - 150 años de telecomunicaciones en España*, p. 85

T., A. (18 de julio de 2016). La Pasionaria, 80 años de su histórico "No pasarán". *Diario Público*. Recuperado de: <https://www.publico.es/politica/pasionaria-80-anos-historico-discurso.html>

Temboury, M., (marzo, 2020). Soldados de Salamina. *Gaceta de la Fundación José Antonio Primo de Rivera*, nº 330 (2ª Época), pp. 14

Virgilio Oñate Sánchez (s.f.). Artículo: *Wikipedia, La enciclopedia libre*. Recuperado de: [https://es.wikipedia.org/wiki/Virgilio\\_O%C3%B1ate\\_S%C3%A1nchez](https://es.wikipedia.org/wiki/Virgilio_O%C3%B1ate_S%C3%A1nchez)

## Capítulo: 5. LOS ANTECEDENTES: LA MÚSICA

Álvarez, I. (9 de diciembre de 2014). La cupletista bilbaína. El Correo. Recuperado de: <https://www.elcorreo.com/alava/sociedad/201412/09/cupletista-bilbaina-20141208143708.html>

Balsebre, A., (2001). *Historia de la radio en España. Volumen I (1874-1939)*. Fuenlabrada, España, Ediciones Cátedra, p. 183

Barreiro, J. (22 de julio de 2011). Rina Celi. *Javier Barreiro*. Recuperado de: <https://javierbarreiro.wordpress.com/2011/07/22/rina-celi/>

Casas, A., (1972). *45 revoluciones en España (1960-1970)*, Barcelona, España, Dopesa, p. 22, p.24, p. 25, p. 27, p. 33, p. 13, p. 22, p. 30

Concha Piquer (s.f.). Artículo: *Wikipedia, La enciclopedia libre*. Recuperado de: [https://es.wikipedia.org/wiki/Concha\\_Piquer](https://es.wikipedia.org/wiki/Concha_Piquer)

Espín, M. y Molina, R., (1999). *Quiroga, un genio sevillano*. Madrid, España, Ediciones y publicaciones Iberautor, p. 268

Fallece Estrellita Castro. (11 de julio de 1983). *El País*. Recuperado de: [https://elpais.com/diario/1983/07/11/agenda/426722401\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1983/07/11/agenda/426722401_850215.html)

Franco, M. (27 de julio de 2008). León y Quiroga Por amor a la copla. *ABC*. Recuperado de: [https://www.abc.es/viajar/noticias/abci-leon-y-quiroga-amor-copla-200807270300-1642028358543\\_noticia.html](https://www.abc.es/viajar/noticias/abci-leon-y-quiroga-amor-copla-200807270300-1642028358543_noticia.html)

La estrella que deslumbró a Hitler. (23 de agosto de 2003). *El Mundo*. Recuperado de: <https://www.elmundo.es/elmundo/2003/08/23/cultura/1061601639.html>

Macho, R. (2008). El Rock and Roll de Los Estudiantes. Disco: *La Fonoteca*. Recuperado de: <http://lafonoteca.net/disco/el-rock-and-roll-de-los-estudiantes>

Molero, J., (2015). *Batería, guitarra y twist, pioneros del rock madrileño*, Madrid, España, La Fonoteca, p. 39, p. 19, p. 40, p. 42

Montero, J., (2017). *La copla. Los años de oro: 1928-1958*. Valencia, España, Tirant Humanidades, p. 70, p. 92, p. 93, p. 258, p. 161

Pardo, J. R., (2005). *Historia del pop español: 1959-1986*, Madrid, España, Ed. Rama Lama, p. 12, p. 15, p. 17, p.14

Pasodoble (s.f.). Artículo: *Wikipedia, La enciclopedia libre*. Recuperado de: <https://es.wikipedia.org/wiki/Pasodoble>

Pastora Imperio, (s.f.). Monumentos flamencos: *La flamenca*. Recuperado de: <https://www.revistalaflamenca.com/monumentos-flamencos-pastora-imperio/>

Power Trio (s.f.). Artículo: *Wikipedia, La enciclopedia libre*. Recuperado de: [https://es.wikipedia.org/wiki/Power\\_trio](https://es.wikipedia.org/wiki/Power_trio)

Quintero, León y Quiroga (s.f.). Artículo: *Wikipedia, La enciclopedia libre*. Recuperado de: [https://es.wikipedia.org/wiki/Quintero,\\_Le%C3%B3n\\_y\\_Quiroga](https://es.wikipedia.org/wiki/Quintero,_Le%C3%B3n_y_Quiroga)

Ramón Perelló y Ródenas: Compositor y poeta anarquista. (8 de junio de 2009). *Coplas: Fugas del alma, sentires con melodía*. [Blog]. Recuperado de: <http://fugalma.blogspot.com/2009/06/ramon-perello-y-rodenas-compositor-y.html>

Ramos, N. (s.f.). Discos Superventas en España 1940 - 2017. *Discomanía (Revista Musical)*. Recuperado de: <https://revistadiscomania.wordpress.com/about/>

Ramos, N. (s.f.). Discos Superventas en España 1940 - 2017. *Valencia Magazine*. Recuperado de: <https://nicolasramospintado.wordpress.com/discos-superventas-en-espana-1940-2016/>

Ramos, N. (2007). Los éxitos musicales en España de 1959 – 2005. *Valencia Magazine*. Recuperado de: <https://nicolasramospintado.wordpress.com/2007/05/28/los-singles-mas-vendidos-en-espana-1959-2005>

Tuna (s.f.). Artículo: *Wikipedia, La enciclopedia libre*. Recuperado de: <https://es.wikipedia.org/wiki/Tuna>

Varela, J.B. (s.f.). Origen y desarrollo histórico de la tonadilla escénica. *Biblioteca virtual Miguel de Cervantes*. Recuperado de: <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/origen-y-desarrollo-historico-de-la-tonadilla-escenica/html/>

Vázquez, M., (2014). *Cien años de canción y music hall*, Barcelona, España, Nortedur, p. 45

## **Capítulo: 6. EL PANORAMA INTERNACIONAL**

Alan Freed I: 1921–1965 (s.f.). *IMDb*. Recuperado de: <https://www.imdb.com/name/nm0293097/>

Alan Freed. (s.f.). Year 1986: *Rock & Roll Hall of Fame*. Recuperado de: <https://www.rockhall.com/inductees/alan-freed>

Alan Freed: WJW Cleveland (s.f.). Artículo: *Wikipedia, La enciclopedia libre*. Recuperado de: [https://en.wikipedia.org/wiki/Alan\\_Freed#WJW\\_Clevelandio](https://en.wikipedia.org/wiki/Alan_Freed#WJW_Clevelandio)

BBC Light Programme (s.f.). Artículo: *Wikipedia, La enciclopedia libre*. Recuperado de: [https://en.wikipedia.org/wiki/BBC\\_Light\\_Programme](https://en.wikipedia.org/wiki/BBC_Light_Programme)

Bevan, T., Fellner, E., Bevan, H. (productores) y Curtis, R. (director). (2009). *Radio Encubierta*. [Cinta cinematográfica]. UK, Alemania, Francia: Working Title Films y StudioCanal

Bikendi, E. (2013). Alan Freed. Historia del rock: *Historias del rock*. Recuperado de: <http://www.historiasderock.com/alan-freed.html>

El País (26 de octubre de 2004). Fallece a los 65 años John Peel, uno de los periodistas musicales más influyentes. *El País*. Recuperado de: [https://elpais.com/cultura/2004/10/26/actualidad/1098741602\\_850215.html](https://elpais.com/cultura/2004/10/26/actualidad/1098741602_850215.html)

Gómez, L. (28 de octubre de 2004). John Peel, divulgador del pop rock desde la BBC. *El País*. Recuperado de: [https://elpais.com/diario/2004/10/28/agenda/1098914410\\_850215.htm](https://elpais.com/diario/2004/10/28/agenda/1098914410_850215.htm)

Grijelmo, Á. (5 de mayo de 2018). José María Iñigo, el entretenimiento digno. *El País*. Recuperado de: [https://elpais.com/cultura/2018/05/05/television/1525509115\\_205627.html](https://elpais.com/cultura/2018/05/05/television/1525509115_205627.html)

José María Iñigo también fue 40. (2018). *Gente 40: Fonoteca 40*. Recuperado de: <http://fonoteca40.com.es/2018/05/05/jose-maria-inigo-tambien-fue-40/>

Lieberman, P.A., (1996). *Radio's Morning Show Personalities: Early Hour Broadcasters and Deejays from the 1920s to the 1990s*, Jefferson, Estados Unidos, McFarland Publishing, p. 58

Miller, T., (1981). *On the Border: Portraits of America's Southwestern Frontier*, Estados Unidos, Harper, pp. 84–85

Montes, F.J. y Sierra, J. (2009). Origen de la radiodifusión pirata comercial. *Ámbitos*, n°18, 41-50, doi: <http://dx.doi.org/10.12795/Ambitos.2009.i18.03>, p.44

Obituary: Alan 'Fluff' Freeman. (28 de noviembre de 2006). *BBC News*. Recuperado de: <http://news.bbc.co.uk/2/hi/entertainment/2940413.stm>

Ortiz, M.Á. (2014). La radio como medio para la comunicación alternativa y la participación del Tercer Sector en España y Francia. *Comunicación y Hombre*, n°10, 25-36, pp. 29-30

Payne, M. (s.f.). It was time to introduce American Top 40-style radio to the UK. *Radio London*. Recuperado de: <https://www.radiolondon.co.uk/kneesflashes/stationprofile/hist.html>

Payola (s.f.). Artículo: *Wikipedia, La enciclopedia libre*. Recuperado de: <https://es.wikipedia.org/wiki/Payola>

Pick of the Pops (s.f.). Artículo: *Wikipedia, La enciclopedia libre*. Recuperado de: [https://en.wikipedia.org/wiki/Pick\\_of\\_the\\_Pops](https://en.wikipedia.org/wiki/Pick_of_the_Pops)

Pioneer Disc Jockey Wolfman Jack Dies At Age 57. (s.f.). *Modesto Radio Museum*. Recuperado de: <https://web.archive.org/web/20110727091916/http://www.modestoradiomuseum.org/wolfman%20death.html>

Price, W. (director). (1956). *Rock, rock, rock* [Cinta cinematográfica]. EU.: Paramount Home Entertainment. EU.: Vanguard Productions

Radio Caroline (s.f.). Artículo: *Wikipedia, La enciclopedia libre*. Recuperado de: [https://es.wikipedia.org/wiki/Radio\\_Caroline](https://es.wikipedia.org/wiki/Radio_Caroline)

The Big Bopper (s.f.). Artículo: *Wikipedia, La enciclopedia libre*. Recuperado de: [https://en.wikipedia.org/wiki/The\\_Big\\_Bopper#Radio](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Big_Bopper#Radio)

The Day the Music Died. (s.f.). Archive: *Angelfire*. Recuperado de: <http://www.angelfire.com/music5/archives/tribute.html>

UK pirate radio: 50 years on from the Marine Broadcasting Offences Act. (2017). Analysis: *Ship Technology*. Recuperado de: <https://www.ship-technology.com/features/featureuk-pirate-radio-50-years-on-from-the-marine-broadcasting-offences-act-5867627/>

Uribe, M. (31 de mayo de 2009). Radio Caroline, el origen de las radios libres. *Heraldo de Aragón*. Recuperado de: <https://www.heraldo.es/noticias/blog/2009/05/30/radio-caroline-origen-las-radios-libres-1253534-2261124.html>

Wolfman Jack: Early career (s.f.). Artículo: *Wikipedia, La enciclopedia libre*. Recuperado de: [https://en.wikipedia.org/wiki/Wolfman\\_Jack#Early\\_career](https://en.wikipedia.org/wiki/Wolfman_Jack#Early_career)

Zaragoza, L., (2016). *Voces en las sombras. Una historia de las radios clandestinas*, Madrid, España, Ediciones Cátedra, p. 22, p. 31, p. 23

## **Capítulo: 7. EL CONTEXTO**

Arévalo, A. (2009). Los Pasos: Los Bravos les arrebataron su lugar en las preferencias de Millhaid, fueron capaces de lo mejor y lo peor. Grupos: *La Fonoteca*. Recuperado de: <http://lafonoteca.net/grupos/los-pasos/>

Arévalo, A. (2011). Los Pekenikes: Sin palabras. Grupos: *La Fonoteca*. Recuperado de: <http://lafonoteca.net/grupos/los-pekenikes/>



Azurmendi, N. (4 de febrero de 2007). La Columbia donostiarra, una historia pendiente de escribir. *El Diario Vasco*. Recuperado de: [https://www.diariovasco.com/prensa/20070204/cultura/columbia-donostiarra-historia-pendiente\\_20070204.html](https://www.diariovasco.com/prensa/20070204/cultura/columbia-donostiarra-historia-pendiente_20070204.html)

Chess Records (s.f.). Chess Records. *History of rock*. Recuperado de: [http://www.history-of-rock.com/chess\\_records.htm](http://www.history-of-rock.com/chess_records.htm)

Costa, J. M. (16 de junio de 1979). Desaparece la revista musical “Disco Express”. *El País*. Recuperado de: [https://elpais.com/diario/1979/06/16/cultura/298332008\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1979/06/16/cultura/298332008_850215.html)

Cristóbal, R. (8 de marzo 1993). El apogeo del cuarto poder. *Cambio 16 - Especial “La década de los sueños”*. N° 1.111, 56, p. 56

De Miguel, A. (1983). Sociedad y cultura en los años sesenta. *Historia 16, Siglo XX: historia universal*, nº31, 7-42, p. 22

Disco Revue (s.f.). Artículo: *Wikipedia, La enciclopedia libre*. Recuperado de: [https://fr.wikipedia.org/wiki/Disco\\_Revue](https://fr.wikipedia.org/wiki/Disco_Revue)

Domínguez, A. (12 de julio de 2015). Los 1.000 discos del franquista que grabó a los Beatles en Las Ventas. *El Mundo*. Recuperado de: <https://www.elmundo.es/cronica/2015/07/12/55a0221846163f052f8b45b5.html>

Dúo Dinámico (s.f.). Artículo: *Wikipedia, La enciclopedia libre*. Recuperado de: [https://es.wikipedia.org/wiki/Dúo\\_Dinámico](https://es.wikipedia.org/wiki/Dúo_Dinámico)

Eguizábal, R., (1998), *Historia de la publicidad*, Madrid, España, Eresma & Celeste Ediciones, p. 485

Eguizábal, R., (2007). *Historias del Circo Price y otros circos de Madrid*. Madrid, España, La Librería, p. 184

El País (9 de diciembre de 1984). Con Belter muere la empresa reina del disco. *El País*. Recuperado de: [https://elpais.com/diario/1984/12/09/cultura/471394804\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1984/12/09/cultura/471394804_850215.html)

Fajardo, J.M. (8 de marzo 1993). Grandes esperanzas, grandes decepciones. *Cambio 16 - Especial “La década de los sueños”*. N° 1.111, 48-52, p. 50

Faubel, V. (diciembre 2006). Rafael Trabuccheli. *efe eme*. N° 84, 34-40, pp. 35-36

Fonorama (agosto de 1964). Portada. *Fonorama: Revista de los jóvenes y de la música*. Número 8, p. 1

García, P., (2007). *Psicodelia, hippies y underground en España (1965-1980)*, Madrid, España, SGAE, p.113, p. 70, p. 94, p. 87

Geografía e historia de Discóbolo Revista Musical (s.f.). Historia: *La historia con mapas*. Recuperado de: <http://www.lahistoriaconmapas.com/historia/historia2/geografia-e-historia-de-discobolo-revista-musical/>

Gubern, R. (1983). La década televisiva. *Historia 16, Siglo XX: historia universal*, nº31, 55-66, p. 66

Iñigo, J.M. (18 de enero de 1969). Yo Iñigo: Así nací para la música. *Mundo Joven. nº 16*

Macho, R. (2008). Los Brincos: El pop que revolucionó la industria musical española. Grupos: *La Fonoteca*. Recuperado de: <http://lafonoteca.net/grupos/los-brincos>

Macho, R. (2009). Los Bravos: El primer grupo español que realmente rompió fronteras. Grupos: *La Fonoteca*. Recuperado de: <http://lafonoteca.net/grupos/los-bravos/>

Manrique, D.A., (1986), *Historia del rock*, Madrid, España, El País, p. 103, p. 104

Masó, P. (productor) y Lazaga, P. (director). (1968). El turismo es un gran invento. [Cinta cinematográfica]. España: Filmayer Producción

Milagro económico español (s.f.). Artículo: *Wikipedia, La enciclopedia libre*. Recuperado de: [https://es.wikipedia.org/wiki/Milagro\\_económico\\_español](https://es.wikipedia.org/wiki/Milagro_económico_español)

Molero, J. (2009). Los Relámpagos: Música instrumental con un inconfundible sabor español. Grupos: *La Fonoteca*. Recuperado de: <http://lafonoteca.net/grupos/los-relampagos/>

Molero, J. (2009). Los Sirex: Purasangres del rock español. Grupos: *La Fonoteca*. Recuperado de: <https://lafonoteca.net/grupos/los-sirex/>

Molero, J. (2010). Los Mustang: La más perfecta fotocopiadora musical que conocieron los tiempos. Grupos: *La Fonoteca*. Recuperado de: <http://lafonoteca.net/grupos/los-mustang/>

Molero, J. (2012). Los de la Torre: Grupo pachanguero que introdujo el ska en España. Grupos: *La Fonoteca*. Recuperado de: <http://lafonoteca.net/grupos/los-de-la-torre>

Molero, J., (2015). *Batería, guitarra y twist, pioneros del rock madrileño*, Madrid, España, La Fonoteca, p. 81, p. 82, pp. 83-84, pp. 86-87, p. 92

Mundo Joven (18 de enero de 1969). Portada. *Mundo Joven. nº 16*

Ordovás, J., (1987). *Historia de la música pop española*. Madrid, España, Alianza Editorial, p. 19

Pardo, J. R., (2005). *Historia del pop español: 1959-1986*, Madrid, España, Ed. Rama Lama, p. 7, p. 49, p. 16, p. 28, pp. 60-62, p. 32, p. 52

Pardo, J.R., (2015). *Aquellos años del guateque*, Madrid, España, La esfera de los libros, p. 99, p. 101, p. 102, p. 104, p. 106, p. 103, p. 107, pp. 116-117

Revista Fans (1966). Portada: *Fans*, año 2. nº66.

Revista Fans (s.f.). Revista FANS: *Guateque.net*. Recuperado de: <http://www.guateque.net/revistasfans.htm>

Shubert, A., (1990), *Historia social de España (1800-1990)*, Madrid, España, Editorial Nerea, p. 302, p. 305

Tele Guía: el pop español de los 60 (2012). 60's: *Pioneros gráficos*. Recuperado de: <https://pionerosgraficos.com/tele-guia-el-pop-espanol-de-los-60/>

Vuelve la mítica Fonorama (2006). Revista Fonorama: *Guateque.net*. Recuperado de: <http://www.guateque.net/revistasfonorama.htm>

## Capítulo: 8. EL RADIOYENTE

Breve historia del Dúo Dinámico (s.f.), Historia: *DúoDinámico.com*. Recuperado de: <http://www.duodinamico.com/HistoriaDD.htm>

Casas, A., (1972). *45 revoluciones en España (1960-1970)*, Barcelona, España, Dopesa, p. 95, p. 96, p. 97

Confidencias del Dúo Dinámico (1959). *Serenata Extra, Numero 02*, Barcelona, España, Ediciones Toray

Crespo, P. (3 de octubre de 1965). "Yeyeísmo". *ABC*, 43, p. 43

Faubel, V., (1998). *Las chicas son guerreras*, Lleida, España, Milenio, pp. 52-53

García, P., (2007). *Psicodelia, hippies y underground en España (1965-1980)*, Madrid, España, SGAE, p. 31

Manrique, D.A., (1986), *Historia del rock*, Madrid, España, El País, p. 29, p. 31, p. 69

Masó, P. (productor) y Lazaga, P. (director). (1967). *Los chicos del Preu*. [Cinta cinematográfica]. España: C.B. Films Producción S.A

Molero, J. (2010). Dúo Dinámico: Primeros ídolos musicales de la juventud española. Grupos: *La Fonoteca*. Recuperado de: <https://lafonoteca.net/grupos/duo-dinamico/>

- Molero, J. (2012). Raphael: El ÍDOLO. Grupos: *La Fonoteca*. Recuperado de: <http://lafonoteca.net/grupos/raphael/>
- Molero, J., (2015). *Batería, guitarra y twist, pioneros del rock madrileño*, Madrid, España, La Fonoteca, p. 130
- Niño, A. (27 de febrero de 1995). La pandilla raphaelista. *El País*. Recuperado de: [https://elpais.com/diario/1995/02/27/madrid/793887867\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1995/02/27/madrid/793887867_850215.html)
- Ordovás, J., (1987). *Historia de la música pop española*. Madrid, España, Alianza Editorial, p. 19
- Pardo, J.R., (2015). *Aquellos años del guateque*, Madrid, España, La esfera de los libros, p. 215, p. 223, p. 226, p. 227
- Sinatra, N., (1986). *Frank Sinatra: My Father*, Simon & Schuster, p. 44
- The Guardian (11 de junio de 2011). The Columbus Day riot: Frank Sinatra is pop's first star. *The Guardian*. Recuperado de: <https://www.theguardian.com/music/2011/jun/11/frank-sinatra-pop-star>
- Vázquez, M., (2014). *Cien años de canción y music hall*, Barcelona, España, Nortedur, p. 349

## Capítulo: 9. LAS EMISORAS

- Arias, A., (1972). *La radio difusión española*, Madrid, España, Publicaciones Españolas, p. 82, p. 91
- Aunión, J.A. (10 de septiembre de 2013). Un maestro a la caza de John Lennon. *El País*. Recuperado de: [https://elpais.com/elpais/2013/09/09/eps/1378740489\\_855080.html](https://elpais.com/elpais/2013/09/09/eps/1378740489_855080.html)
- Balsebre, A., (2002). *Historia de la radio en España. Volumen II (1939-1985)*. Fuenlabrada, España, Ediciones Cátedra, p. 345, p. 346
- Barry Alldis (s.f.). Artículo: *Wikipedia, La enciclopedia libre*. Recuperado de: [https://en.wikipedia.org/wiki/Barry\\_Alldis](https://en.wikipedia.org/wiki/Barry_Alldis)
- Biografía de Micky (s.f.). Biografía: *Web Micky*. Recuperado de: <http://www.webmicky.com/biografia.html>
- Cadena de Emisoras Sindicales (s.f.). Artículo: *Wikipedia, La enciclopedia libre*. Recuperado de: [https://es.wikipedia.org/wiki/Cadena\\_de\\_Emisoras\\_Sindicales](https://es.wikipedia.org/wiki/Cadena_de_Emisoras_Sindicales)

Chris Denning (s.f.). Artículo: *Wikipedia, La enciclopedia libre*. Recuperado de: [https://en.wikipedia.org/wiki/Chris\\_Denning](https://en.wikipedia.org/wiki/Chris_Denning)

Christopher Stone: broadcaster (s.f.). Artículo: *Wikipedia, La enciclopedia libre*. Recuperado de: [https://en.wikipedia.org/wiki/Christopher\\_Stone\\_\(broadcaster\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Christopher_Stone_(broadcaster))

COPE (2020). COPE: Cadena de radio generalista propiedad de Radio Popular S.A. Actualiad: *Dircomfidencial*. Recuperado de: <https://dircomfidencial.com/actualidad/cope/>

Disc-Jockeys He-Hu (s.f.). *The Pirate Radio Hall of Fame*. Recuperado de: <http://www.offshoreradio.co.uk/index.html>

Fabulous (4 de junio de 1968). Portada: *Fabulous 208, junio de 1968*.

Faulín, I., (2013). *Música popular y ocio juvenil en España 1956-1964* (Tesis doctoral). Universidad de Deusto, Bilbao, p. 434

Historia de la radio española (s.f.). Historia de la radio española. Radio y televisión: *Radio Cedillo*. Recuperado de: <https://sites.google.com/site/radiocedillo/radio-y-television>

History of Radio Luxembourg and its English service (s.f.). *Radio Luxembourg*. Extraído de: [http://www.radioluxembourg.co.uk/?page\\_id=2#60](http://www.radioluxembourg.co.uk/?page_id=2#60)

La guerra civil española y la radio (s.f.). La guerra civil española y la radio. Parece que fue ayer: *Espacio latino*. Recuperado de: <https://parecequefueayer.espaciolatino.com/Franquismo.html>

La Sexta Flota americana en Barcelona (2017). Urban Explorer App: *Muero por viajar*. Recuperado de: <https://www.mueroporviajar.com/sexta-flota-americana-barcelona-urbanexplorerapp/>

Molero, J. (2010). Chico Valento: El Elvis maño. Grupos: *La Fonoteca*. Recuperado de: <http://lafonoteca.net/grupos/chico-valento/>

Ordóñez, R. (8 de junio de 2018). Rota años 60: franquismo, yankis y Rock n'Roll. *El Independiente*. Recuperado de: <https://www.elindependiente.com/tendencias/2018/06/08/rota-anos-60-franquismo-yankis-y-rock-nroll/>

Ortiz, M. Á., y Peña, P., (2010). Radio Intercontinental-Radio Inter: 60 años de radio. *Vivat Academia*, (113), pp. 1-16, p. 1, p. 10

Radio Centro (ECS 11) (s.f.). Radio Centro (ECS 11). Ces: *Radio Juventud*. Recuperado de: [http://arec.es/radiojuventud/ces/Radio\\_Centro\\_CES-11/paginas/CES-11\\_historia.html](http://arec.es/radiojuventud/ces/Radio_Centro_CES-11/paginas/CES-11_historia.html)

Radio Luxembourg (s.f.). Artículo: *Wikipedia, La enciclopedia libre*. Recuperado de: [https://es.wikipedia.org/wiki/Radio\\_Luxembourg](https://es.wikipedia.org/wiki/Radio_Luxembourg)

Radio SEU = Radio Juventud de España (s.f.). Estación Escuela número 1 de la Cadena Azul de Radiodifusión. CAR: *Radio Juventud*. Recuperado de: [http://arec.es/radiojuventud/car/Radio\\_Juventud\\_de\\_Espana\\_EFJ-1/paginas/EFJ-1\\_historia.html](http://arec.es/radiojuventud/car/Radio_Juventud_de_Espana_EFJ-1/paginas/EFJ-1_historia.html)

Red de Emisoras del Movimiento (REM) (s.f.). Red de Emisoras del Movimiento. Rem: *Radio Juventud*. Recuperado de: [http://arec.es/radiojuventud/rem/rem\\_emisoras.html](http://arec.es/radiojuventud/rem/rem_emisoras.html)

Segovia, J. (29 de septiembre de 2017). ¿Cuándo surgió la palabra 'propaganda'?. *XL Semanal*. Recuperado de: <https://www.xlsemanal.com/conocer/historia/20170929/cuando-surgio-la-palabra-propaganda.html>

Tovar, J. (2012). Diego Manrique: “En España las descargas jamás serán rentables”. *Jot Down*. Recuperado de: <https://www.jotdown.es/2012/02/diego-manrique-en-espana-las-descargas-jamas-seran-rentables/>

Vera, F. (22 de noviembre de 2015). Santa Cecilia. *Radiochips: blog de radio*. [Blog]. Recuperado de: <https://radiochips.blogspot.com/2015/11/santa-cecilia.html>

Wingert, M. (s.f.). Memories of 'Your station on the stairs'. Radio Luxembourg – “The great 208!”: *Radio London*. Recuperado de: <http://www.radiolondon.co.uk/luxy/luxscrap1.html>

## Capítulo: 10. LOS ESPECIALISTAS

Fallece el crítico musical Albert Mallofré (9 de septiembre de 2017). Fallece el crítico musical Albert Mallofré, a los 92 años. *Noticias clave*. Recuperado de: <http://www.noticiasclave.net/es/noticia/fallece-el-critico-musical-albert-mallofre-a-los-92-anos.html>

Gallo, I. (26 de agosto de 2004). M-80 rinde homenaje a Ángel Álvarez con un especial de “Vuelo 605”. *El País*. Recuperado de: [https://elpais.com/diario/2004/08/26/radiotv/1093471202\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2004/08/26/radiotv/1093471202_850215.html)

Historia de la radio (2016). Entrevista a Rafael Revert el padre de los 40. *Historia 40: Fonoteca 40*. Recuperado de: <http://fonoteca40.com.es/2016/07/18/historia-de-la-radio-entrevista-a-rafael-revert-el-padre-de-los-40/>

Luis Arribas Castro (s.f.). Artículo: *Wikipedia, La enciclopedia libre*. Recuperado de: [https://es.wikipedia.org/wiki/Luis\\_Arribas\\_Castro](https://es.wikipedia.org/wiki/Luis_Arribas_Castro)

Palmarés 1957 (s.f.). Historia: *Premios Ondas*. Recuperado de:  
[https://www.premiosondas.com/historia\\_1959-1954-57.php](https://www.premiosondas.com/historia_1959-1954-57.php)

Pardo, J.R. y Pardo L. (2005). *Entrevista con Ernesto Lacalle. Boîte (Vol. 1)* [CD-ROM]. Madrid: Rama Lama, S.L.

Pedrero, L. M., (2000). *La radio musical en España. Historia y análisis*, Madrid, España, Instituto Oficial de Radio y Televisión, p. 24, p. 26, p. 32, p. 34

Pepe Domingo Castaño (noviembre de 2015). Iré apartándome de la radio. *Esquire*. Recuperado de: <http://www.esquire.es/actualizacion/8006/pepe-domingo-castano-ire-apartandome-de-la-radio>

Pepe Palau (s.f.). Pepe Palau. Wikipedia Español: *Es Académic*. Recuperado de:  
<https://es.wikipedia.org/wiki/Disc-jockey>

Puigdomènech, J., (2014). *Tiempos de Radio y vinilo*, España, Castellarte, p. 37, p. 46

Violán, M. Á. (15 de julio de 2008). Un tal José María Pallardó. Experiencias: *Periodista Digital*. Recuperado de:  
<https://www.periodistadigital.com/estoesloquehay/20080715/un-tal-jose-maria-pallardo-689403926573/>

## **Capítulo: 11. INFLUENCIA DE LA RADIO EN EL DESARROLLO DE LA MÚSICA POPULAR**

Años 50 – Doo Wop (2012). Un viaje por la historia del Rock desde sus orígenes: *Cronología y evolución del Rock!*. Recuperado de:  
<http://rockispower.blogspot.com/2012/12/anos-50-vol-4-doo-wop.html>

Diana by Paul Anka (s.f.). Facts: *Song Facts*. Recuperado de:  
<https://www.songfacts.com/facts/paul-anka/diana>

Espin, J.V. (2002). El análisis de contenido: una técnica para explorar y sistematizar la información. XXI: *Revista de Educación*, 4 (2002), 95-105, p. 96

Nicolás Ramos Pintado (s.f.). Artículo: Wikipedia, La enciclopedia libre. Recuperado de: [https://es.wikipedia.org/wiki/Nicol%C3%A1s\\_Ramos\\_Pintado](https://es.wikipedia.org/wiki/Nicol%C3%A1s_Ramos_Pintado)

Ramos, N. (s.f.). Discos Superventas en España 1940 - 2017. *Discomanía (Revista Musical)*. Recuperado de: <https://revistadiscomania.wordpress.com/about/>

## Capítulo: 12. RADIO EN LA MODERNIZACIÓN DE LA MÚSICA POPULAR

Pardo, J.R. y Pardo L. (2005). *Entrevista con Ernesto Lacalle. Boîte (Vol. 1)* [CD-ROM]. Madrid: Rama Lama, S.L.

Pardo, J.R., (2015). *Aquellos años del guateque*, Madrid, España, La esfera de los libros, p. 67

## Capítulo: 13. EVOLUCIÓN POSTERIOR

20 Minutos (17 de diciembre de 2008). Escucha gratis la mejor música en Internet con Rockola.fm y '20minutos.es'. *20 Minutos*. Recuperado de:  
<https://www.20minutos.es/noticia/437373/0/rockola/20minutos/musica/>

Álvarez, E. (14 de diciembre de 2017). Noruega, el primer país sin radio FM: ¿y ahora qué?. *Computer Hoy*. Recuperado de:  
<https://computerhoy.com/noticias/internet/noruega-primer-pais-radio-fm-ahora-que-72867>

Audible revolution (12 de febrero de 2004). Media: *The Guardian*. Recuperado de:  
<https://www.theguardian.com/media/2004/feb/12/broadcasting.digitalmedia>

Balsebre, A., (2002). *Historia de la radio en España. Volumen II (1939-1985)*. Fuenlabrada, España, Ediciones Cátedra, p. 481, p. 484, p. 431, p. 464

Barredo, Á. (9 de enero de 2017). ¿Cuándo será el ‘Apagón FM’ en España?. *La Vanguardia*. Recuperado de:  
<https://www.lavanguardia.com/tecnologia/20170109/413204538949/radio-fm-apagon-fm-noruega-espana-emisoras-radio-online.html>

Cadena 100 (s.f.). Artículo: *Wikipedia, La enciclopedia libre*. Recuperado de:  
[https://es.wikipedia.org/wiki/Cadena\\_100](https://es.wikipedia.org/wiki/Cadena_100)

Cadena Dial (s.f.). Artículo: *Wikipedia, La enciclopedia libre*. Recuperado de:  
[https://es.wikipedia.org/wiki/Cadena\\_Dial](https://es.wikipedia.org/wiki/Cadena_Dial)

Castillo, A. (18 de enero de 2019). En dos años, todas las radios en automóviles deberán recibir señales de radio digital DAB/DAB+. *Panorama Audiovisual*. Recuperado de: <https://www.panoramaaudiovisual.com/2019/01/18/radios-automoviles-recibir-senales-radio-dab-dab/>

Castillo, J. (1980). Los hijos de la sociedad de consumo española. *Reis*, 17-82, 39-51, p. 45



- Cebrián, M., (2008), *La radio en internet*, Madrid, España, La Crujía, p. 24, p. 110
- Díaz, L., (1997). *La radio en España 1923-1993*, Madrid, España, Alianza Editorial, p. 525
- Díaz, R. (28 de diciembre de 2014). Ángel Casas se jubila "con mucha ilusión y muchas ganas". *Diario Público*. Recuperado de: <https://www.publico.es/culturas/angel-casas-jubila-ilusion-y.html>
- EGM. (2018). Resumen General: Febrero a noviembre de 2018, p. 11
- El País (2 de octubre de 1977). Libertad de información para la radio. *El País*. Recuperado de: [https://elpais.com/diario/1977/10/07/espana/245026809\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1977/10/07/espana/245026809_850215.html)
- Francisco Herrera, director de desarrollo musical de la SER (26 de enero de 2005). Radio y TV: *El País*. Recuperado de: [https://elpais.com/diario/2005/01/26/radiotv/1106694001\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2005/01/26/radiotv/1106694001_850215.html)
- Gabilondo, I. (1999). En Balsebre, A. (Ed.), *En el Aire. 75 años de la radio española*, Madrid, España, Editorial: Cadena SER, p. 133, p. 135
- Gómez, S. (2020). La Movida Madrileña, una auténtica revolución. Historia: *Malasaña.com*. Recuperado de: <https://malasaña.com/historia/la-movida-madrilena/>
- González, G. (6 de febrero de 2019). Spotify ya tiene 207 millones de usuarios y casi la mitad paga premium: así luce actualmente la batalla de la música en streaming. *Genbeta*. Recuperado de: <https://www.genbeta.com/a-fondo/spotify-tiene-207-millones-usuarios-casi-mitad-paga-premium-asi-luce-actualmente-batalla-musica-streaming>
- González, J., y Salgado, C. (2011). Perspectiva sobre la comunicación radiofónica dentro de la evolución mediática. La figura del comunicador de información. En Ortiz, M. A. y López N., (Ed.), *Radio 3.0: Una nueva radio para una nueva era* (pp. 165-188), Madrid, España, Editorial Fragua, pp. 166-167, p. 176
- González, P. (2011). La radio en Internet: las webs de las cadenas analógicas tradicionales. En Ortiz, M. A. y López N., (Ed.), *Radio 3.0: Una nueva radio para una nueva era* (pp. 89-121), Madrid, España, Editorial Fragua, p. 92, p. 94
- In-band on-channel (s.f.). Artículo: *Wikipedia, La enciclopedia libre*. Recuperado de: [https://es.wikipedia.org/wiki/In-band\\_on-channel](https://es.wikipedia.org/wiki/In-band_on-channel)
- Islas, O., Arribas, A., y Gutiérrez, F. (2018) La contribución de Alvin Toffler al imaginario teórico y conceptual de la comunicación. *RLCS, Revista Latina de Comunicación Social*, 73, 648-661. doi: 10.4185/RLCS-2018-1274, p. 656
- Ivoox Top 100 (10 de septiembre de 2019). Ivoox Top 100: *Ivoox*. Extraído de: [https://www.ivoox.com/top100\\_hb.html](https://www.ivoox.com/top100_hb.html)

Izuzquiza, F. (10 enero de 2017). Por qué no creo en la radio DAB para España. Francisco Izuzquiza. [Blog]. Recuperado de: <http://franciscoizuzquiza.com/no-creo-radio-dab-espana/>

Joaquín Guzmán (s.f.). Artículo: *Wikipedia, La enciclopedia libre*. Recuperado de: [https://es.wikipedia.org/wiki/Joaqu%C3%ADn\\_Guzm%C3%A1n](https://es.wikipedia.org/wiki/Joaqu%C3%ADn_Guzm%C3%A1n)

Juste, M. (1 de febrero de 2018). Las cifras de Internet: En España el 85% de la población está conectada. *Expansión*. Recuperado de: <https://www.expansion.com/economia-digital/innovacion/2018/02/01/5a72e73a22601db2288b4658.html>

La Vanguardia (26 de enero de 1985). "Radio 80 serie Oro" empieza sus emisiones el lunes próximo. *La Vanguardia*, p. 42

Las últimas horas de M80 (20 de noviembre de 2018). Las últimas horas de M80, la emisora que pasó del éxito al olvido. *PR Noticias*. Recuperado de: <https://historico.prnoticias.com/radio/radio-pr/20170737-cierra-m80-ultimas-horas-emisora-paso-exito-olvido>

Loca FM (s.f.). Home: *Loca FM.com*. Recuperado de: <http://www.locafm.com/>

López, N. (2011). La radio se transforma: nuevas tecnologías, nuevos hábitos y nuevos perfiles para el medio más cercano. En Ortiz, M. A. y López N., (Ed.), *Radio 3.0: Una nueva radio para una nueva era* (pp. 15-40), Madrid, España, Editorial Fragua, p. 28

Los 40 Classic (6 de marzo de 2019). Vuelve la nostalgia por el cassette. Pero, ¿para quedarse?. *Los 40*. Recuperado de: [https://los40.com/los40/2018/10/11/los40classic/1539259662\\_414424.html](https://los40.com/los40/2018/10/11/los40classic/1539259662_414424.html)

Luqui, J. (2000). Gracias a la radio y a la música. En Pedrero, L.M. (Ed.), *La radio musical en España. Historia y análisis* (pp. 80-82), Madrid, España, Instituto Oficial de Radio y Televisión, p. 81

Manrique, D.A. (20 de febrero de 2019). Juan de Pablos: "Lo mío ha sido una historia de amor: de amor correspondido". *El País*. Recuperado de: [https://elpais.com/cultura/2019/02/19/television/1550599878\\_749408.html](https://elpais.com/cultura/2019/02/19/television/1550599878_749408.html)

Mengual, E. (22 de septiembre de 2015). Rajoy se lía en la radio: no sabe si los catalanes seguirían siendo españoles. *El Mundo*. Recuperado de: <https://www.elmundo.es/enredados/2015/09/22/5601404f268e3e54548b4588.html>

Multiplexación (s.f.). Artículo: *Wikipedia, La enciclopedia libre*. Recuperado de: <https://es.wikipedia.org/wiki/Multiplexaci%C3%B3n>

Nuevo pacto entre Onda Cero y Europa FM (18 de noviembre de 2000). Sociedad: *El País*. Recuperado de: [https://elpais.com/diario/2000/11/18/sociedad/974502016\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2000/11/18/sociedad/974502016_850215.html)

Onda Cero (23 de septiembre de 2015). Mariano Rajoy sobre la nacionalidad española en el caso de independencia de Cataluña [Archivo de vídeo]. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=9QBRsry3uwk>

Ordovás, J. (2000). La radio de la movida. En Pedrero, L.M. (Ed.), *La radio musical en España. Historia y análisis* (pp. 63-66), Madrid, España, Instituto Oficial de Radio y Televisión, p. 64, p. 66

Ordúñez, J. P. (2013). Radio-rock. En Mora, K., y Viñuela, E., (Ed.), *Rock around Spain: Historia, industria, escenas y medios de comunicación (Vol. 64)* (pp. 187-200), Lleida, Edicions de la Universitat de Lleida, p. 198

Padilla, G., y Calvo, E. (2011). Radio 3.0. Éxito Durmiente. En Ortiz, M. A. y López N., (Ed.), *Radio 3.0: Una nueva radio para una nueva era* (pp. 281-300), Madrid, España, Editorial Fragua, p. 284

Pardo, J.R. (2000). La radio y yo. En Pedrero, L.M. (Ed.), *La radio musical en España. Historia y análisis* (pp. 84-88), Madrid, España, Instituto Oficial de Radio y Televisión, p. 87

Pastor, J. (2009). Rockola.fm, originalidad para el usuario español. *PC Actual*. Recuperado de: [https://www.pactual.com/noticias/trucos/rockolafm-originalidad-para-usuario-espanol-2\\_4788](https://www.pactual.com/noticias/trucos/rockolafm-originalidad-para-usuario-espanol-2_4788)

Pedrero, L. M., (2000). *La radio musical en España. Historia y análisis*, Madrid, España, Instituto Oficial de Radio y Televisión, p. 72, p. 108, p. 115

Pepe Domingo Castaño (s.f.). Artículo: *Wikipedia, La enciclopedia libre*. Recuperado de: [https://es.wikipedia.org/wiki/Pepe\\_Domingo\\_Casta%C3%B1o](https://es.wikipedia.org/wiki/Pepe_Domingo_Casta%C3%B1o)

Perfil de Luis del Olmo (16 de enero de 2001). Un corredor de fondo. *El Mundo*. Recuperado de: <https://www.elmundo.es/elmundo/2001/01/16/espana/979650387.html>

*Plásticos y decibelios, 25 años en antena* (5 de noviembre de 2002). Radio y TV. *El País*. Recuperado de: [https://elpais.com/diario/2002/11/05/radiotv/1036450803\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2002/11/05/radiotv/1036450803_850215.html)

Podcasting (s.f.). Artículo: *Wikipedia, La enciclopedia libre*. Recuperado de: <https://es.wikipedia.org/wiki/Podcasting>

Podcasting Ivoox(s.f.). Artículo: *Wikipedia, La enciclopedia libre*. Recuperado de: <https://es.wikipedia.org/wiki/Podcasting#Ivoox>

Pousa, X. R. y Yaguana, H. A., (2013), *La radio, un medio en evolución*, Salamanca, España, Comunicación Social Ediciones y Publicaciones, p. 162, pp. 165-166, p. 171, pp. 171-172

Radio 3 (s.f.). Historia. Artículo: *Wikipedia, La enciclopedia libre*. Recuperado de: [https://es.wikipedia.org/wiki/Radio\\_3#Historia](https://es.wikipedia.org/wiki/Radio_3#Historia)

Radio 80 (s.f.). Artículo: *Wikipedia, La enciclopedia libre*. Recuperado de: [https://es.wikipedia.org/wiki/Radio\\_80](https://es.wikipedia.org/wiki/Radio_80)

Radiocable.com (s.f.). ¿Quiénes somos?. *Radiocable.com*. Recuperado de: <http://www.radiocable.com/quienes-somos>

Ramos, N. (2015). Hace 40 años: Se emitía “Lucecita”, la última gran radionovela de la cadena SER. *Discomanía (Revista Musical)*. Recuperado de: <https://revistadiscomania.wordpress.com/2015/03/21/manolo-otero/>

Romero, F. (20 de noviembre de 2018). La Unión Europea impondrá la radio digital terrestre DAB + a partir de 2021. *Motor.es*. Recuperado de: <https://www.motor.es/noticias/union-europea-radio-digital-2021-201852081.html>

Ruiz, J. (23 de febrero de 2019). Mis famosos fantasmas de los años setenta. *Plásticos y decibelios*. Recuperado de: <https://www.plasticosydecibelios.com/julian-ruiz-mis-famosos-fantasmas-los-anos-setenta/>

Sánchez, J., y Contreras, P. (2012). De cara al prosumidor: producción y consumo empoderando a la ciudadanía 3.0. *Icono 1, 10(3)*, 62-84. doi: 10.7195/ri14.v10i3.210, p. 72

Saura, S. (2008). Monográfico: Radio Escolar II - La Radiofórmula. Cajón de sastre: *Observatorio tecnológico*. Recuperado de: <http://recursostic.educacion.es/observatorio/web/eu/cajon-de-sastre/38-cajon-de-sastre/622-monografico-radio-escolar-ii?start=7>

SGAE. (2019). Anuario de la SGAE de artes escénicas, musicales y audiovisuales – Radio (pp. 30). Recuperado de [www.anuariossgae.com/anuario2019/frames.html](http://www.anuariossgae.com/anuario2019/frames.html)

Spotify (s.f.). Artículo: *Wikipedia, La enciclopedia libre*. Recuperado de: <https://es.wikipedia.org/wiki/Spotify>

Transmisión Digital de Audio (s.f.). Artículo: *Wikipedia, La enciclopedia libre*. Recuperado de: [https://es.wikipedia.org/wiki/Transmisi%C3%B3n\\_digital\\_de\\_audio](https://es.wikipedia.org/wiki/Transmisi%C3%B3n_digital_de_audio)

Ventero, M., y Peña, P. (2011). Nuevas formas de participación en radio. Radio tradicional y redes sociales. En Ortiz, M. A. y López N., (Ed.), *Radio 3.0: Una nueva radio para una nueva era* (pp. 231-248), Madrid, España, Editorial Fragua, p. 232

Vera, F. (1 de mayo de 2012). 20 años de la Cadena 100. *Radiochips: blog de radio*. [Blog]. Recuperado de: <https://radiochips.blogspot.com/2012/05/20-anos-de-la-cadena-100.html>

## Capítulo: 14. CONCLUSIONES GENERALES

Gonmar, E. (14 de julio de 2014). Sin Woody Guthrie no habría Bob Dylan. *Milenio 2020*. Recuperado de: <https://www.milenio.com/opinion/eddie-gonmar/esto-si-es-musica/sin-woody-guthrie-no-habria-bob-dylan>

Marruffo, M. S. (24 de agosto de 2012). The Beatles y Bob Dylan, influencias mutuas. Una para el sunset. [Blog]. Recuperado de: [https://unaparaelsunset.blogspot.com/2012/08/the-beatles-y-bob-dylan-influencias\\_7476.html](https://unaparaelsunset.blogspot.com/2012/08/the-beatles-y-bob-dylan-influencias_7476.html)

Rincón, B. (5 de febrero de 2020). Spotify alcanza los 271 millones de usuarios, pero duplica sus pérdidas. *El Economista*. Recuperado de: <https://www.economista.es/tecnologia/noticias/10340611/02/20/Spotify-alcanza-los-271-millones-de-usuarios-pero-duplica-sus-perdidas-.html>

Spotify (s.f.). Artículo: *Wikipedia, La enciclopedia libre*. Recuperado de: <https://es.wikipedia.org/wiki/Spotify>

## 15.2. Bibliografía

- Abelló, T., (2007). *El debat estatutari del 1932*, Barcelona, España, Parlament de Catalunya
- Afuera, M.A. (2019). *La Sociedad Unión y Radio: empresa, emisora y programación, (1925-1939)* (Tesis doctoral). Universidad Complutense, Madrid
- Albillo, C. y Sánchez, J.J., (1995). *Historia de la radio en Navarra*, España, Ed. Gobierno de Navarra
- Altés, E. (2016). Periodistas radiofónicas: De la República a la Transición. Entrevista a la periodista Anna Comas, *ARENAL*, 23:1; enero-junio 2016, 195-211
- Arboledas, L.L., (1995). *Radiofonistas, predicadores y pinchadiscos: sesenta años de radio en Granada*, Granada, España, Comares
- Arguimbau, M., (1999). *Memòries de Radio Juventud. La ràdio "Al mil por mil"*, Barcelona, Col·legi de Periodistes de Catalunya
- Arias, A., (1972). *La radio difusión española*, Madrid, España, Publicaciones Españolas
- Balsebre, A., (1999). *En el Aire. 75 años de la radio española*, Madrid, España, Editorial: Cadena SER
- Balsebre, A., (2001). *Historia de la radio en España. Volumen I (1874-1939)*. Fuenlabrada, España, Ediciones Cátedra
- Balsebre, A., (2002). *Historia de la radio en España. Volumen II (1939-1985)*. Fuenlabrada, España, Ediciones Cátedra
- Bascones, C., (2006). *Que ustedes sean felices. Historia de la radio en Cantabria*, Santander, España, Editorial: Lunwerg Editores
- Bevan, T., Fellner, E., Bevan, H. (productores) y Curtis, R. (director). (2009). *Radio Encubierta*. [Cinta cinematográfica]. UK, Alemania, Francia: Working Title Films y StudioCanal
- Bonet, M. (2005). La radio española 1994-2004. Una década de consolidación y desencanto. *Sphera Pública*, núm. 5, 2005, 59-70
- Casas, A., (1972). *45 revoluciones en España (1960-1970)*, Barcelona, España, Dopesa
- Castillo, J. (1980). Los hijos de la sociedad de consumo española. *Reis*, 17-82, 39-51
- Cebrián, M., (2008), *La radio en internet*, Madrid, España, La Crujía

Checa, A., (2007). *La radio en Sevilla (1924-2000)*, Sevilla, España, Editorial: Ayuntamiento Sevilla

Cohn, N., (1973). *Awopbopaloobop Alopbamboom: Una historia de la música pop*, Madrid, España, Nosotromo.

Confidencias del Dúo Dinámico (1959). *Serenata Extra, Numero 02*, Barcelona, España, Ediciones Toray

Costa, D., (2015). *¿A quién le importa?: Radio especializada musical en España desde la perspectiva del servicio público* (Tesis doctoral). Universidad Autónoma de Barcelona, Barcelona

Crespo, P. (3 de octubre de 1965). “Yeyeísmo”. *ABC*, 43

Cristóbal, R. (8 de marzo 1993). El apogeo del cuarto poder. *Cambio 16 - Especial “La década de los sueños”*. N° 1.111, 56

De los Santos, M., (2018). *Relatos de mi memoria*, Madrid, España, Abomey Maquetren

De Mateo, E. (1997). El lenguaje político español durante la II República. *Isla de Arriarán: revista cultural y científica*, n° 9, 139-158

De Miguel, A. (1983). Sociedad y cultura en los años sesenta. *Historia 16, Siglo XX: historia universal*, n°31, 7-42

Díaz, L., (1997). *La radio en España 1923-1993*, Madrid, España, Alianza Editorial

EGM. (2018). Resumen General: Febrero a noviembre de 2018

Eguizábal, R., (1998), *Historia de la publicidad*, Madrid, España, Eresma & Celeste Ediciones

Eguizábal, R., (2007). *Historias del Circo Price y otros circos de Madrid*. Madrid, España, La Librería

Espin, J.V. (2002). El análisis de contenido: una técnica para explorar y sistematizar la información. *XXI: Revista de Educación*, 4 (2002), 95-105

Espín, M. y Molina, R., (1999). *Quiroga, un genio sevillano*. Madrid, España, Ediciones y publicaciones Iberautor

Ezcurra, L., (1974). *Historia de la radiodifusión española. Los primeros años*, Madrid, España, Editora Nacional

Fabulous (4 de junio de 1968). Portada: *Fabulous 208, junio de 1968*

Fajardo, J.M. (8 de marzo 1993). Grandes esperanzas, grandes decepciones. *Cambio 16 - Especial “La década de los sueños”*. N° 1.111, 48-52

- Faubel, V. (diciembre 2006). Rafael Trabuccheli. *efe eme*. Nº 84, 34-40
- Faubel, V., (1998). *Las chicas son guerreras*, Lleida, España, Milenio
- Faulín, I., (2013). *Música popular y ocio juvenil en España 1956-1964* (Tesis doctoral). Universidad de Deusto, Bilbao
- Faus, Á., (2007). *La radio en España (1896-1977). Una historia documental*, Madrid, España, Ed. Taurus.
- Fernández, Ll., (2004). *Guateques, tocatas y discos. Una historia de la música pop de 1954 a 1970*, Madrid, España, Aguilar.
- Ferrero, S., (2017). *La radio musical como germen para el nacimiento del Pop español* (Tesis doctoral). Universidad Complutense de Madrid, Madrid.
- Fonorama (agosto de 1964). Portada. *Fonorama: Revista de los jóvenes y de la música*. Número 8
- Font, V., (1990). *Guía del pop en España en los años 60*, Valencia, España, Imprenta Nácher
- Fouce, H., (2002). “*El futuro ya está aquí*” *Música pop y cambio cultural en España. Madrid 1978- 1985* (Tesis doctoral). Universidad Complutense de Madrid, Madrid.
- Gabilondo, I. (1999). En Balsebre, A. (Ed.), *En el Aire. 75 años de la radio española*, Madrid, España, Editorial: Cadena SER
- García, D., (2016). *Rock andaluz: procesos de significación musical, identidad e ideología (1969-1982)* (Tesis doctoral). Universidad de Oviedo, Oviedo.
- García, J. (2013). Transformaciones en el Tercer Sector: el caso de las radios comunitarias en España. *adComunica. Revista de Estrategias, Tendencias e Innovación en Comunicación*, nº5, 111-131
- García, P., (2007). *Psicodelia, hippies y underground en España (1965-1980)*, Madrid, España, SGAE
- Garitaonandia, C., (1988), *La radio en España 1923-1939*, Bilbao, España, Servicio Editorial Universidad del País Vasco
- Gillett, C., (2003). *Historia del rock: el sonido de la ciudad*. Ediciones Robinbook.
- Gómez-García, S. y Martín, J., (2019). La participación española en la Segunda Guerra Mundial en los micrófonos de RNE (1941-1954). *Estudios sobre el mensaje periodístico*, 25(3), pp. 1941-1954. Doi: <https://dx.doi.org/10.5209/esmp.66996>
- González, J., y Salgado, C. (2011). Perspectiva sobre la comunicación radiofónica dentro de la evolución mediática. La figura del comunicador de información. En Ortiz,



M. A. y López N., (Ed.), *Radio 3.0: Una nueva radio para una nueva era* (pp. 165-188), Madrid, España, Editorial Fragua

González, P. (2011). La radio en Internet: las webs de las cadenas analógicas tradicionales. En Ortiz, M. A. y López N., (Ed.), *Radio 3.0: Una nueva radio para una nueva era* (pp. 89-121), Madrid, España, Editorial Fragua

*Gran discoteca familiar: música y canciones de España*, (1991), Barcelona, España, Planeta

Gubern, R. (1983). La década televisiva. *Historia 16, Siglo XX: historia universal*, nº31, 55-66

Gutiérrez, M.; Ribes, X. y Monclús, B., (2011). La audiencia juvenil y el acceso a la radio musical de antena convencional a través de internet. *Comunicación y Sociedad, Volumen XXIV (Número 2)*, 270-305

Iglesias, F. (2004). Concentración radiofónica en España. *Comunicación y sociedad, Vol. XVII, Núm. 1*, 77-113

Iñigo, J.M. (18 de enero de 1969). Yo Iñigo: Así nací para la música. *Mundo Joven. n° 16*

Iñigo, J.M. y Torbado, J., (1973). *Enciclopedia de la música pop española*, España, Akal

Irles, G., (1997). *¡Sólo para fans! La música ye-yé y pop española de los años 60*, Madrid, España, Alianza Editorial

Islas, O., Arribas, A., y Gutiérrez, F. (2018) La contribución de Alvin Toffler al imaginario teórico y conceptual de la comunicación. *RLCS, Revista Latina de Comunicación Social, 73*, 648-661. doi: 10.4185/RLCS-2018-1274

Kaiser, R.U., (1972). *El mundo de la música pop*, Barcelona, España, Barral Editores  
*La música de tu vida. 30 años de pop español*, (1992). Barcelona, España, Planeta de Agostini

La Vanguardia (26 de enero de 1985). "Radio 80 serie Oro" empieza sus emisiones el lunes próximo. *La Vanguardia*

Lieberman, P.A., (1996). *Radio's Morning Show Personalities: Early Hour Broadcasters and Deejays from the 1920s to the 1990s*, Jefferson, Estados Unidos, McFarland Publishing

López, N. (2011). La radio se transforma: nuevas tecnologías, nuevos hábitos y nuevos perfiles para el medio más cercano. En Ortiz, M. A. y López N., (Ed.), *Radio 3.0: Una nueva radio para una nueva era* (pp. 15-40), Madrid, España, Editorial Fragua

Luqui, J. (2000). Gracias a la radio y a la música. En Pedrero, L.M. (Ed.), *La radio musical en España. Historia y análisis* (pp. 80-82), Madrid, España, Instituto Oficial de Radio y Televisión

- Manrique, D.A., (1986), *Historia del rock*, Madrid, España, El País
- Martínez-Costa, M., y Müller, M.J. (2016). El futuro de la radio musical en el entorno digital en Argentina y España. *Revista de la Asociación Española de Investigación de la Comunicación*, vol. 4, número 7, 86-101
- Mas, J., (1991). *Radio Pirenaica: la voz de la esperanza antifranquista*, Madrid, España, Ediciones de Historia
- Masó, P. (productor) y Lazaga, P. (director). (1967). Los chicos del Preu. [Cinta cinematográfica]. España: C.B. Films Producción S.A
- Masó, P. (productor) y Lazaga, P. (director). (1968). El turismo es un gran invento. [Cinta cinematográfica]. España: Filmayer Producción
- Miller, T., (1981). *On the Border: Portraits of America's Southwestern Frontier*, Estados Unidos, Harper
- Molero, J., (2015). *Batería, guitarra y twist, pioneros del rock madrileño*, Madrid, España, La Fonoteca
- Montero, J., (2017). *La copla. Los años de oro: 1928-1958*. Valencia, España, Tirant Humanidades
- Montes, F.J. y Sierra, J. (2009). Origen de la radiodifusión pirata comercial. *Ámbitos*, nº18, 41-50, doi: <http://dx.doi.org/10.12795/Ambitos.2009.i18.03>
- Mora, K., y Viñuela, E., (2013). *Rock around Spain: Historia, industria, escenas y medios de comunicación (Vol. 64)*, Lleida, España, Edicions de la Universitat de Lleida
- Moreno, E. (1999). La radio de formato musical: concepto y elementos fundamentales. *Comunicación y sociedad*, Vol. VII, Núm. 1, 89-111
- Moreno, L., y Pedrero, L.M. (2020). La transformación digital de la radio musical: el caso de Máxima / LOS40 Dance. *Revista de Recerca i d'Anàlisi [Societat Catalana de Comunicació]*, Vol. 37 (1), 75-94. Doi: 10.2436/20.3008.01.191
- Mundo Joven (18 de enero de 1969). Portada. *Mundo Joven*. nº 16
- Murelaga, J. (2009). Historia contextualizada de la radio española del franquismo (1940-1960). *Historia y Comunicación Social*, 14, 2009, 367-386
- Ordovás, J. (2000). La radio de la movida. En Pedrero, L.M. (Ed.), *La radio musical en España. Historia y análisis* (pp. 63-66), Madrid, España, Instituto Oficial de Radio y Televisión
- Ordovás, J., (1987). *Historia de la música pop española*. Madrid, España, Alianza Editorial

Ordúñez, J. P. (2013). Radio-rock. En Mora, K., y Viñuela, E., (Ed.), *Rock around Spain: Historia, industria, escenas y medios de comunicación (Vol. 64)* (pp. 187-200), Lleida, Edicions de la Universitat de Lleida

Ortiz, M. Á., y Peña, P., (2010). Radio Intercontinental-Radio Inter: 60 años de radio. *Vivat Academia*, (113), 1-16.

Ortiz, M.Á. (2014). La radio como medio para la comunicación alternativa y la participación del Tercer Sector en España y Francia. *Comunicación y Hombre*, n°10, 25-36

Otaola, P. (2012). La música pop en la España franquista: rock, ye-ye y beat en la primera mitad de los años 60. *ILCEA*, 16-2012, 1-16. Doi: 10.4000/ilcea.1421

Padilla, G., y Calvo, E. (2011). Radio 3.0. Éxito Durmiente. En Ortiz, M. A. y López N., (Ed.), *Radio 3.0: Una nueva radio para una nueva era* (pp. 281-300), Madrid, España, Editorial Fragua

Pardo, J. R., (2005). *Historia del pop español: 1959-1986*, Madrid, España, Ed. Rama Lama

Pardo, J.R. (2000). La radio y yo. En Pedrero, L.M. (Ed.), *La radio musical en España. Historia y análisis* (pp. 84-88), Madrid, España, Instituto Oficial de Radio y Televisión

Pardo, J.R. y Pardo L. (2005). *Entrevista con Ernesto Lacalle. Boîte (Vol. 1)* [CD-ROM]. Madrid: Rama Lama, S.L.

Pardo, J.R., (2015). *Aquellos años del guateque*, Madrid, España, La esfera de los libros

Pedrero, L. M., (2000). *La radio musical en España. Historia y análisis*, Madrid, España, Instituto Oficial de Radio y Televisión

Pedrero, L.M., Barrios-Rubio, A., y Medina-Ávila, V. (2019). Adolescentes, smartphones y consumo de audio digital en la era de Spotify. *Comunicar*, n° 60, v. XXVII, 103-112. Doi: <https://doi.org/10.3916/C60-2019-10>

Pérez, J.E., (2016). Mujeres en la radio española del siglo XX (1924-1989). *Arenal*, 23:1, 35-58

Pizarroso, A., (2005). La Guerra Civil española, un hito en la historia de la propaganda. *El Argonauta Español*, 2-2005, Recuperado de: <https://journals.openedition.org/argonauta/1195>. Doi: 10.4000/argonauta.1195

Poblet, F., (1982). *Historia de la radio en Asturias*, Gijón (Asturias), España, Ayalga Ediciones

Pousa, X. R. y Yaguana, H. A., (2013), *La radio, un medio en evolución*, Salamanca, España, Comunicación Social Ediciones y Publicaciones

Price, W. (director). (1956). *Rock, rock, rock* [Cinta cinematográfica]. EU.: Paramount Home Entertainment. EU.: Vanguard Productions

- Puigdomènech, J., (2014). *Tiempos de Radio y vinilo*, España, Castellarte
- Revista Fans (1966). Portada: *Fans*, año 2. n°66
- Rodríguez, J.M., (2007). *Una historia de la censura musical en la radio española: años 50 y 60*, España, RTVE Música
- Ruiz-Ramos, I., (2006). El servicio de radioaficionados en España. *EA4DO: De las señales de humo a la sociedad del conocimiento - 150 años de telecomunicaciones en España*
- Sánchez, J., y Contreras, P. (2012). De cara al prosumidor: producción y consumo empoderando a la ciudadanía 3.0. *Icono 1*, 10(3), 62-84. doi: 10.7195/ri14.v10i3.210
- Sculatti, G., (2005). *Los 100 discos más vendidos de los 60*, Madrid, España, Editorial LIBSA
- SGAE. (2019). Anuario de la SGAE de artes escénicas, musicales y audiovisuales – Radio (pp. 10-12). Recuperado de [www.anuariosgae.com/anuario2019/frames.html](http://www.anuariosgae.com/anuario2019/frames.html)
- Shubert, A., (1990), *Historia social de España (1800-1990)*, Madrid, España, Editorial Nerea
- Sierra i Fabra, J., (1972). *Historia de la música pop, de los Beatles a hoy*, Barcelona, España, Ediciones Unidas
- Sinatra, N., (1986). *Frank Sinatra: My Father*, Simon & Schuster
- Taylor, S.J. y Bogdan, R., 1990. *Introducción a los métodos cualitativos de investigación*, Barcelona, España, Paidós
- Temboury, M., (marzo, 2020). Soldados de Salamina. Gaceta de la Fundación José Antonio Primo de Rivera, n° 330 (2ª Época)
- Valiño, X., (2010). *A censura na produción fonográfica da música pop durante o franquismo* (Tesis doctoral). Universidad de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela
- Valiño, X., y Cava, V. F., (2012). *Veneno en dosis camufladas: la censura en los discos de pop-rock durante el franquismo*, Lleida, España, Milenio
- Vallés, A., (2000). *Historia de la radio valenciana (1925-2000)*, Madrid, España, CEU Ediciones
- Vázquez, M., (2014). *Cien años de canción y music hall*, Barcelona, España, Nortedur
- Ventero, M., y Peña, P. (2011). Nuevas formas de participación en radio. Radio tradicional y redes sociales. En Ortiz, M. A. y López N., (Ed.), *Radio 3.0: Una nueva radio para una nueva era* (pp. 231-248), Madrid, España, Editorial Fragua

Zaragoza, L., (2016). *Voces en las sombras. Una historia de las radios clandestinas*, Madrid, España, Ediciones Cátedra

### 15.3. Webgrafía

20 Minutos (17 de diciembre de 2008). Escucha gratis la mejor música en Internet con Rockola.fm y '20minutos.es'. *20 Minutos*. Recuperado de:

<https://www.20minutos.es/noticia/437373/0/rockola/20minutos/musica/>

Afuera, Á. (4 de octubre de 2006). Muere Antonio Calderón, maestro de la Cadena SER y de la radio española. *Cadena Ser*. Recuperado de:

[https://cadenaser.com/ser/2006/10/04/sociedad/1159928006\\_850215.html](https://cadenaser.com/ser/2006/10/04/sociedad/1159928006_850215.html)

Alan Freed I: 1921–1965 (s.f.). *IMDb*. Recuperado de:

<https://www.imdb.com/name/nm0293097/>

Alan Freed. (s.f.). Year 1986: *Rock & Roll Hall of Fame*. Recuperado de:

<https://www.rockhall.com/inductees/alan-freed>

Alan Freed: WJW Cleveland (s.f.). Artículo: Wikipedia, La enciclopedia libre.

Recuperado de: [https://en.wikipedia.org/wiki/Alan\\_Freed#WJW\\_Clevelandio](https://en.wikipedia.org/wiki/Alan_Freed#WJW_Clevelandio)

Álvarez, E. (14 de diciembre de 2017). Noruega, el primer país sin radio FM: ¿y ahora qué?. *Computer Hoy*. Recuperado de:

<https://computerhoy.com/noticias/internet/noruega-primer-pais-radio-fm-ahora-que-72867>

Álvarez, I. (9 de diciembre de 2014). La cupletista bilbaína. *El Correo*. Recuperado de:

<https://www.elcorreo.com/alava/sociedad/201412/09/cupletista-bilbaina-20141208143708.html>

Álvarez, R. (5 de abril de 2020). Companys, 30 años de prisión por tratar de imponer el federalismo en España. *La Vanguardia*. Recuperado de:

<https://www.lavanguardia.com/historiayvida/historia-contemporanea/20200405/48278640581/companys-sentencia-6-de-octubre-federalismo-republica-generalitat-tribunal-garantias-constitucionales.html>

Años 50 – Doo Wop (2012). Un viaje por la historia del Rock desde sus orígenes:

*Cronología y evolución del Rock!*. Recuperado de:

<http://rockispower.blogspot.com/2012/12/anos-50-vol-4-doo-wop.html>

Arévalo, A. (2009). Los Pasos: Los Bravos les arrebataron su lugar en las preferencias de Millhaud, fueron capaces de lo mejor y lo peor. Grupos: *La Fonoteca*. Recuperado de:

<http://lafonoteca.net/grupos/los-pasos/>

Arevalo, A. (2011). Los Pekenikes: Sin palabras. Grupos: *La Fonoteca*. Recuperado de:

<http://lafonoteca.net/grupos/los-pekenikes/>

Audible revolution (12 de febrero de 2004). Media: *The Guardian*. Recuperado de:

<https://www.theguardian.com/media/2004/feb/12/broadcasting.digitalmedia>

Aunión, J.A. (10 de septiembre de 2013). Un maestro a la caza de John Lennon. *El País*. Recuperado de:  
[https://elpais.com/elpais/2013/09/09/eps/1378740489\\_855080.html](https://elpais.com/elpais/2013/09/09/eps/1378740489_855080.html)

Azurmendi, N. (4 de febrero de 2007). La Columbia donostiarra, una historia pendiente de escribir. *El Diario Vasco*. Recuperado de:  
[https://www.diariovasco.com/prensa/20070204/cultura/columbia-donostiarra-historia-pendiente\\_20070204.html](https://www.diariovasco.com/prensa/20070204/cultura/columbia-donostiarra-historia-pendiente_20070204.html)

Barredo, Á. (9 de enero de 2017). ¿Cuándo será el ‘Apagón FM’ en España?. *La Vanguardia*. Recuperado de:  
<https://www.lavanguardia.com/tecnologia/20170109/413204538949/radio-fm-apagon-fm-noruega-espana-emisoras-radio-online.html>

Barreiro, J. (22 de julio de 2011). Rina Celi. *Javier Barreiro*. Recuperado de:  
<https://javierbarreiro.wordpress.com/2011/07/22/rina-celi/>

Barry Alldis (s.f.). Artículo: *Wikipedia, La enciclopedia libre*.  
[https://en.wikipedia.org/wiki/Barry\\_Alldis](https://en.wikipedia.org/wiki/Barry_Alldis)

BBC Light Programme (s.f.). Artículo: *Wikipedia, La enciclopedia libre*. Recuperado de: [https://en.wikipedia.org/wiki/BBC\\_Light\\_Programme](https://en.wikipedia.org/wiki/BBC_Light_Programme)

Bikendi, E. (2013). Alan Freed. Historia del rock: *Historias del rock*. Recuperado de:  
<http://www.historiasderock.com/alan-freed.html>

Billboard Hot 100 (s.f.). Artículo: *Wikipedia, La enciclopedia libre*. Recuperado de:  
[https://es.wikipedia.org/wiki/Billboard\\_Hot\\_100](https://es.wikipedia.org/wiki/Billboard_Hot_100)

Biografía de Micky (s.f.). Biografía: *Web Micky*. Recuperado de:  
<http://www.webmicky.com/biografia.html>

Breve historia del Dúo Dinámico (s.f.), Historia: *DúoDinámico.com*. Recuperado de:  
<http://www.duodinamico.com/HistoriaDD.htm>

Cadena 100 (s.f.). Artículo: *Wikipedia, La enciclopedia libre*. Recuperado de:  
[https://es.wikipedia.org/wiki/Cadena\\_100](https://es.wikipedia.org/wiki/Cadena_100)

Cadena de Emisoras Sindicales (s.f.). Artículo: *Wikipedia, La enciclopedia libre*.  
Recuperado de: [https://es.wikipedia.org/wiki/Cadena\\_de\\_Emisoras\\_Sindicales](https://es.wikipedia.org/wiki/Cadena_de_Emisoras_Sindicales)

Cadena Dial (s.f.). Artículo: *Wikipedia, La enciclopedia libre*. Recuperado de:  
[https://es.wikipedia.org/wiki/Cadena\\_Dial](https://es.wikipedia.org/wiki/Cadena_Dial)

Castillo, A. (18 de enero de 2019). En dos años, todas las radios en automóviles deberán recibir señales de radio digital DAB/DAB+. *Panorama Audiovisual*.  
Recuperado de: <https://www.panoramaaudiovisual.com/2019/01/18/radios-automoviles-recibir-senales-radio-dab-dab/>

Chess Records (s.f.). Chess Records. *History of rock*. Recuperado de:  
[http://www.history-of-rock.com/chess\\_records.htm](http://www.history-of-rock.com/chess_records.htm)

Chris Denning (s.f.). Artículo: *Wikipedia, La enciclopedia libre*.  
[https://en.wikipedia.org/wiki/Chris\\_Denning](https://en.wikipedia.org/wiki/Chris_Denning)

Christopher Stone: broadcaster (s.f.). Artículo: *Wikipedia, La enciclopedia libre*.  
Recuperado de: [https://en.wikipedia.org/wiki/Christopher\\_Stone\\_\(broadcaster\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Christopher_Stone_(broadcaster))

Concha Piquer (s.f.). Artículo: *Wikipedia, La enciclopedia libre*. Recuperado de:  
[https://es.wikipedia.org/wiki/Concha\\_Piquer](https://es.wikipedia.org/wiki/Concha_Piquer)

COPE (2020). COPE: Cadena de radio generalista propiedad de Radio Popular S.A.  
Actualiad: *Dircomfidencial*. Recuperado de:  
<https://dircomfidencial.com/actualidad/cope/>

Costa, J. M. (16 de junio de 1979). Desaparece la revista musical “Disco Express”. *El País*. Recuperado de:  
[https://elpais.com/diario/1979/06/16/cultura/298332008\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1979/06/16/cultura/298332008_850215.html)

Diana by Paul Anka (s.f.). Facts: *Song Facts*. Recuperado de:  
<https://www.songfacts.com/facts/paul-anka/diana>

Diario de Sevilla (21 de diciembre de 2007). Fallece el periodista José Luis Pécker a los 90 años de edad. *Diario de Sevilla*. Recuperado de:  
[https://www.diariodesevilla.es/television/Fallece-periodista-Jose-Luis-Pecker\\_0\\_106189612.html](https://www.diariodesevilla.es/television/Fallece-periodista-Jose-Luis-Pecker_0_106189612.html)

Díaz, R. (28 de diciembre de 2014). Àngel Casas se jubila "con mucha ilusión y muchas ganas". *Diario Público*. Recuperado de:  
<https://www.publico.es/culturas/angel-casas-jubila-ilusion-y.html>

Disc-Jockeys He-Hu (s.f.). *The Pirate Radio Hall of Fame*. Recuperado de:  
<http://www.offshoreradio.co.uk/index.html>

Disco Revue (s.f.). Artículo: *Wikipedia, La enciclopedia libre*. Recuperado de:  
[https://fr.wikipedia.org/wiki/Disco\\_Revue](https://fr.wikipedia.org/wiki/Disco_Revue)

Domínguez, A. (12 de julio de 2015). Los 1.000 discos del franquista que grabó a los Beatles en Las Ventas. *El Mundo*. Recuperado de:  
<https://www.elmundo.es/cronica/2015/07/12/55a0221846163f052f8b45b5.html>

Dúo Dinámico (s.f.). Artículo: *Wikipedia, La enciclopedia libre*. Recuperado de:  
[https://es.wikipedia.org/wiki/Dúo\\_Dinámico](https://es.wikipedia.org/wiki/Dúo_Dinámico)

El Diestro (17 de julio de 2019). El Manifiesto de Franco en Las Palmas el 18 de julio de 1936, que parece haber sido escrito ayer mismo. *El Diestro*. Recuperado de:  
<https://www.eldiestro.es/2019/07/el-manifiesto-de-franco-en-las-palmas-el-18-de-julio-de-1936-que-parece-haber-sido-escrito-ayer-mismo/>



El País (26 de octubre de 2004). Fallece a los 65 años John Peel, uno de los periodistas musicales más influyentes. *El País*. Recuperado de:  
[https://elpais.com/cultura/2004/10/26/actualidad/1098741602\\_850215.html](https://elpais.com/cultura/2004/10/26/actualidad/1098741602_850215.html)

El País (9 de diciembre de 1984). Con Belter muere la empresa reina del disco. *El País*. Recuperado de:  
[https://elpais.com/diario/1984/12/09/cultura/471394804\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1984/12/09/cultura/471394804_850215.html)

El País. (4 de febrero de 1978). Ayer falleció el padre Venancio Marcos. *El País*. Recuperado de:  
[https://elpais.com/diario/1978/02/04/sociedad/255394801\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1978/02/04/sociedad/255394801_850215.html)

El País. (9 de septiembre de 2004). Matías Prats, pionero de la radio española. *El País*. Recuperado de:  
[https://elpais.com/diario/2004/09/09/agenda/1094680810\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2004/09/09/agenda/1094680810_850215.html)

Fallece el crítico musical Albert Mallofré (9 de septiembre de 2017). Fallece el crítico musical Albert Mallofré, a los 92 años. *Noticias clave*. Recuperado de:  
<http://www.noticiasclave.net/es/noticia/fallece-el-critico-musical-albert-mallofre-a-los-92-anos.html>

Fallece Estrellita Castro. (11 de julio de 1983). *El País*. Recuperado de:  
[https://elpais.com/diario/1983/07/11/agenda/426722401\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1983/07/11/agenda/426722401_850215.html)

Fernández, M., (s.f.). Carlos de la Riva Tayán. Biografías: *Real Academia de la Historia*. Recuperado de: <http://dbe.rah.es/biografias/67130/carlos-de-la-riva-tayan>

Francisco Herrera, director de desarrollo musical de la SER (26 de enero de 2005). Radio y TV: *El País*. Recuperado de:  
[https://elpais.com/diario/2005/01/26/radiotv/1106694001\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2005/01/26/radiotv/1106694001_850215.html)

Franco, M. (27 de julio de 2008). León y Quiroga Por amor a la copla. *ABC*. Recuperado de: [https://www.abc.es/viajar/noticias/abci-leon-y-quiroya-amor-copla-200807270300-1642028358543\\_noticia.html](https://www.abc.es/viajar/noticias/abci-leon-y-quiroya-amor-copla-200807270300-1642028358543_noticia.html)

Fuertes, S., (22 de agosto de 1983). Bobby Deglane murió ayer en una clínica de Madrid. *El País*. Recuperado de:  
[https://elpais.com/diario/1983/08/22/cultura/430351202\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1983/08/22/cultura/430351202_850215.html)

Gallo, I. (26 de agosto de 2004). M-80 rinde homenaje a Ángel Álvarez con un especial de “Vuelo 605”. *El País*. Recuperado de:  
[https://elpais.com/diario/2004/08/26/radiotv/1093471202\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2004/08/26/radiotv/1093471202_850215.html)

Geografía e historia de Discóbolo Revista Musical (s.f.). Historia: *La historia con mapas*. Recuperado de:  
<http://www.lahistoriaconmapas.com/historia/historia2/geografia-e-historia-de-discobolo-revista-musical/>

Gómez, L. (28 de octubre de 2004). John Peel, divulgador del pop rock desde la BBC. *El País*. Recuperado de: [https://elpais.com/diario/2004/10/28/agenda/1098914410\\_850215.htm](https://elpais.com/diario/2004/10/28/agenda/1098914410_850215.htm)

Gómez, S. (2020). La Movida Madrileña, una auténtica revolución. Historia: *Malasaña.com*. Recuperado de: <https://malasaña.com/historia/la-movida-madrilena/>

Gonmar, E. (14 de julio de 2014). Sin Woody Guthrie no habría Bob Dylan. *Milenio 2020*. Recuperado de: <https://www.milenio.com/opinion/eddie-gonmar/esto-si-es-musica/sin-woody-guthrie-no-habria-bob-dylan>

González, G. (6 de febrero de 2019). Spotify ya tiene 207 millones de usuarios y casi la mitad paga premium: así luce actualmente la batalla de la música en streaming. *Genbeta*. Recuperado de: <https://www.genbeta.com/a-fondo/spotify-tiene-207-millones-usuarios-casi-mitad-paga-premium-asi-luce-actualmente-batalla-musica-streaming>

Grijelmo, Á. (5 de mayo de 2018). José María Iñigo, el entretenimiento digno. *El País*. Recuperado de: [https://elpais.com/cultura/2018/05/05/television/1525509115\\_205627.html](https://elpais.com/cultura/2018/05/05/television/1525509115_205627.html)

Historia de la radio (2016). Entrevista a Rafael Revert el padre de los 40. Historia 40: *Fonoteca 40*. Recuperado de: <http://fonoteca40.com.es/2016/07/18/historia-de-la-radio-entrevista-a-rafael-revert-el-padre-de-los-40/>

Historia de la radio española (s.f.). Historia de la radio española. Radio y televisión: *Radio Cedillo*. Recuperado de: <https://sites.google.com/site/radiocedillo/radio-y-television>

History of Radio Luxembourg and its English service (s.f.). *Radio Luxembourg*. Extraído de: [http://www.radioluxembourg.co.uk/?page\\_id=2#60](http://www.radioluxembourg.co.uk/?page_id=2#60)

In-band on-channel (s.f.). Artículo: *Wikipedia, La enciclopedia libre*. Recuperado de: [https://es.wikipedia.org/wiki/In-band\\_on-channel](https://es.wikipedia.org/wiki/In-band_on-channel)

Ivoox Top 100 (10 de septiembre de 2019). Ivoox Top 100: *Ivoox*. Extraído de: [https://www.ivoox.com/top100\\_hb.html](https://www.ivoox.com/top100_hb.html)

Izuzquiza, F. (10 enero de 2017). Por qué no creo en la radio DAB para España. Francisco Izuzquiza. [Blog]. Recuperado de: <http://franciscoizuzquiza.com/no-creo-radio-dab-espana/>

Joaquín Guzmán (s.f.). Artículo: *Wikipedia, La enciclopedia libre*. Recuperado de: [https://es.wikipedia.org/wiki/Joaqu%C3%ADn\\_Guzm%C3%A1n](https://es.wikipedia.org/wiki/Joaqu%C3%ADn_Guzm%C3%A1n)

José María Iñigo también fue 40. (2018). Gente 40: *Fonoteca 40*. Recuperado de: <http://fonoteca40.com.es/2018/05/05/jose-maria-inigo-tambien-fue-40/>

Juste, M. (1 de febrero de 2018). Las cifras de Internet: En España el 85% de la población está conectada. *Expansión*. Recuperado de:

<https://www.expansion.com/economia-digital/innovacion/2018/02/01/5a72e73a22601db2288b4658.html>

La estrella que deslumbró a Hitler. (23 de agosto de 2003). *El Mundo*. Recuperado de: <https://www.elmundo.es/elmundo/2003/08/23/cultura/1061601639.html>

La guerra civil española y la radio (s.f.). La guerra civil española y la radio. Parece que fue ayer: *Espacio latino*. Recuperado de: <https://parecequefueayer.espaciolatino.com/Franquismo.html>

La Sexta Flota americana en Barcelona (2017). Urban Explorer App: *Muero por viajar*. Recuperado de: <https://www.mueroporviajar.com/sexta-flota-americana-barcelona-urbanexplorerapp/>

Las últimas horas de M80 (20 de noviembre de 2018). Las últimas horas de M80, la emisora que pasó del éxito al olvido. *PR Noticias*. Recuperado de: <https://historico.prnoticias.com/radio/radio-pr/20170737-cierra-m80-ultimas-horas-emisora-paso-exito-olvido>

Loca FM (s.f.). Home: *Loca FM.com*. Recuperado de: <http://www.locafm.com/>

Los 40 Classic (6 de marzo de 2019). Vuelve la nostalgia por el cassette. Pero, ¿para quedarse?. *Los 40*. Recuperado de: [https://los40.com/los40/2018/10/11/los40classic/1539259662\\_414424.html](https://los40.com/los40/2018/10/11/los40classic/1539259662_414424.html)

Luis Arribas Castro (s.f.). Artículo: *Wikipedia, La enciclopedia libre*. Recuperado de: [https://es.wikipedia.org/wiki/Luis\\_Arribas\\_Castro](https://es.wikipedia.org/wiki/Luis_Arribas_Castro)

Macho, R. (2008). El Rock and Roll de Los Estudiantes. Disco: *La Fonoteca*. Recuperado de: <http://lafonoteca.net/disco/el-rock-and-roll-de-los-estudiantes>

Macho, R. (2008). Los Brincos: El pop que revolucionó la industria musical española. Grupos: *La Fonoteca*. Recuperado de: <http://lafonoteca.net/grupos/los-brincos>

Macho, R. (2009). Los Bravos: El primer grupo español que realmente rompió fronteras. Grupos: *La Fonoteca*. Recuperado de: <http://lafonoteca.net/grupos/los-bravos/>

Manrique, D.A. (20 de febrero de 2019). Juan de Pablos: “Lo mío ha sido una historia de amor: de amor correspondido”. *El País*. Recuperado de: [https://elpais.com/cultura/2019/02/19/television/1550599878\\_749408.html](https://elpais.com/cultura/2019/02/19/television/1550599878_749408.html)

Marruffo, M. S. (24 de agosto de 2012). The Beatles y Bob Dylan, influencias mutuas. Una para el sunset. [Blog]. Recuperado de: [https://unaparaelsunset.blogspot.com/2012/08/the-beatles-y-bob-dylan-influencias\\_7476.html](https://unaparaelsunset.blogspot.com/2012/08/the-beatles-y-bob-dylan-influencias_7476.html)

Media radio, (s.f.). La Guerra Civil y la radio. *Ministerio de Educación y Ciencia*. Recuperado de: <http://recursos.cnice.mec.es/media/radio/bloque1/pag4.html>

Mengual, E. (22 de septiembre de 2015). Rajoy se lía en la radio: no sabe si los catalanes seguirían siendo españoles. *El Mundo*. Recuperado de: <https://www.elmundo.es/enredados/2015/09/22/5601404f268e3e54548b4588.html>

Milagro económico español (s.f.). Artículo: *Wikipedia, La enciclopedia libre*. Recuperado de: [https://es.wikipedia.org/wiki/Milagro\\_económico\\_español](https://es.wikipedia.org/wiki/Milagro_económico_español)

Molero, J. (2009). Los Relámpagos: Música instrumental con un inconfundible sabor español. Grupos: *La Fonoteca*. Recuperado de: <http://lafonoteca.net/grupos/los-relampagos/>

Molero, J. (2009). Los Sirex: Purasangres del rock español. Grupos: *La Fonoteca*. Recuperado de: <https://lafonoteca.net/grupos/los-sirex/>

Molero, J. (2010). Chico Valento: El Elvis maño. Grupos: *La Fonoteca*. Recuperado de: <http://lafonoteca.net/grupos/chico-valento/>

Molero, J. (2010). Dúo Dinámico: Primeros ídolos musicales de la juventud española. Grupos: *La Fonoteca*. Recuperado de: <https://lafonoteca.net/grupos/duo-dinamico/>

Molero, J. (2010). Los Mustang: La más perfecta fotocopiadora musical que conocieron los tiempos. Grupos: *La Fonoteca*. Recuperado de: <http://lafonoteca.net/grupos/los-mustang/>

Molero, J. (2012). Los de la Torre: Grupo pachanguero que introdujo el ska en España. Grupos: *La Fonoteca*. Recuperado de: <http://lafonoteca.net/grupos/los-de-la-torre>

Molero, J. (2012). Raphael: El ÍDOLO. Grupos: *La Fonoteca*. Recuperado de: <http://lafonoteca.net/grupos/raphael/>

Molina, J., (s.f.). «Matilde, Perico y Periquín» (1955-1971). *Plusesmas.com*. Recuperado de: <https://www.plusesmas.com/blogs/queridos-recuerdos/radio-tv-y-cine/matilde-perico-y-periquin-1955-1971/>

Multiplexación (s.f.). Artículo: *Wikipedia, La enciclopedia libre*. Recuperado de: <https://es.wikipedia.org/wiki/Multiplexaci%C3%B3n>

Nicolás Ramos Pintado (s.f.). Artículo: *Wikipedia, La enciclopedia libre*. Recuperado de: [https://es.wikipedia.org/wiki/Nicol%C3%A1s\\_Ramos\\_Pintado](https://es.wikipedia.org/wiki/Nicol%C3%A1s_Ramos_Pintado)

Niño, A. (27 de febrero de 1995). La pandilla raphaelista. *El País*. Recuperado de: [https://elpais.com/diario/1995/02/27/madrid/793887867\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1995/02/27/madrid/793887867_850215.html)

Nuevo pacto entre Onda Cero y Europa FM (18 de noviembre de 2000). Sociedad: *El País*. Recuperado de: [https://elpais.com/diario/2000/11/18/sociedad/974502016\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2000/11/18/sociedad/974502016_850215.html)

Obituary: Alan 'Fluff' Freeman. (28 de noviembre de 2006). *BBC News*. Recuperado de: <http://news.bbc.co.uk/2/hi/entertainment/2940413.stm>

Onda Cero (23 de septiembre de 2015). Mariano Rajoy sobre la nacionalidad española en el caso de independencia de Cataluña [Archivo de vídeo]. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=9QBRsry3uwk>

Ordóñez, R. (8 de junio de 2018). Rota años 60: franquismo, yankis y Rock n'Roll. *El Independiente*. Recuperado de: <https://www.elindependiente.com/tendencias/2018/06/08/rota-anos-60-franquismo-yankis-y-rock-nroll/>

Palmarés 1957 (s.f.). Historia: *Premios Ondas*. Recuperado de: [https://www.premiosondas.com/historia\\_1959-1954-57.php](https://www.premiosondas.com/historia_1959-1954-57.php)

Pasodoble (s.f.). Artículo: *Wikipedia, La enciclopedia libre*. Recuperado de: <https://es.wikipedia.org/wiki/Pasodoble>

Pastor, J. (2009). Rockola.fm, originalidad para el usuario español. *PC Actual*. Recuperado de: [https://www.pcactual.com/noticias/trucos/rockolafm-originalidad-para-usuario-espanol-2\\_4788](https://www.pcactual.com/noticias/trucos/rockolafm-originalidad-para-usuario-espanol-2_4788)

Pastora Imperio, (s.f.). Monumentos flamencos: *La flamenca*. Recuperado de: <https://www.revistalaflamenca.com/monumentos-flamencos-pastora-imperio/>

Payne, M. (s.f.). It was time to introduce American Top 40-style radio to the UK. *Radio London*. Recuperado de: <https://www.radiolondon.co.uk/kneesflashes/stationprofile/hist.html>

Payola (s.f.). Artículo: *Wikipedia, La enciclopedia libre*. Recuperado de: <https://es.wikipedia.org/wiki/Payola>

Pepe Domingo Castaño (noviembre de 2015). Iré apartándome de la radio. *Esquire*. Recuperado de: <http://www.esquire.es/actualizacion/8006/pepe-domingo-castano-ire-apartandome-de-la-radio>

Pepe Domingo Castaño (s.f.). Artículo: *Wikipedia, La enciclopedia libre*. Recuperado de: [https://es.wikipedia.org/wiki/Pepe\\_Domingo\\_Casta%C3%B1o](https://es.wikipedia.org/wiki/Pepe_Domingo_Casta%C3%B1o)

Pepe Palau (s.f.). Pepe Palau. *Wikipedia Español: Es Académic*. Recuperado de: <https://es.wikipedia.org/wiki/Disc-jockey>

Pérez, B., (23 de diciembre de 2008). EAJ-7 Unión Radio Madrid. *El Medio Sonoro*. Recuperado de: <http://elmediosonoro.blogspot.com/2008/12/eaj-7-unin-radio-madrid.html>

Pérez, B., (29 de febrero de 2009). Julia Calleja. *El Medio Sonoro*. Recuperado de: <http://elmediosonoro.blogspot.com/2008/12/eaj-7-unin-radio-madrid.html>

Perfil de Luis del Olmo (16 de enero de 2001). Un corredor de fondo. *El Mundo*. Recuperado de: <https://www.elmundo.es/elmundo/2001/01/16/espana/979650387.html>

Pick of the Pops (s.f.). Artículo: *Wikipedia, La enciclopedia libre*. Recuperado de: [https://en.wikipedia.org/wiki/Pick\\_of\\_the\\_Pops](https://en.wikipedia.org/wiki/Pick_of_the_Pops)

Pioneer Disc Jockey Wolfman Jack Dies At Age 57. (s.f.). *Modesto Radio Museum*. Recuperado de: <https://web.archive.org/web/20110727091916/http://www.modestoradiomuseum.org/wolfman%20death.html>

*Plásticos y decibelios*, 25 años en antena (5 de noviembre de 2002). Radio y TV. *El País*. Recuperado de: [https://elpais.com/diario/2002/11/05/radiotv/1036450803\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2002/11/05/radiotv/1036450803_850215.html)

Podcasting (s.f.). Artículo: *Wikipedia, La enciclopedia libre*. Recuperado de: <https://es.wikipedia.org/wiki/Podcasting>

Podcasting Ivoox (s.f.). Artículo: *Wikipedia, La enciclopedia libre*. Recuperado de: <https://es.wikipedia.org/wiki/Podcasting#Ivoox>

Power Trio (s.f.). Artículo: *Wikipedia, La enciclopedia libre*. Recuperado de: [https://es.wikipedia.org/wiki/Power\\_trio](https://es.wikipedia.org/wiki/Power_trio)

Qué es la *radiofórmula* y por qué sigue siendo importante (2019). Blog: *Máster Music Management*. Recuperado de: <http://mastermusicmanagement.com/blog/40-radioformula>

Quintero, León y Quiroga (s.f.). Artículo: *Wikipedia, La enciclopedia libre*. Recuperado de: [https://es.wikipedia.org/wiki/Quintero,\\_Le%C3%B3n\\_y\\_Quiroga](https://es.wikipedia.org/wiki/Quintero,_Le%C3%B3n_y_Quiroga)

Radio 3 (s.f.). Historia. Artículo: *Wikipedia, La enciclopedia libre*. Recuperado de: [https://es.wikipedia.org/wiki/Radio\\_3#Historia](https://es.wikipedia.org/wiki/Radio_3#Historia)

Radio 80 (s.f.). Artículo: *Wikipedia, La enciclopedia libre*. Recuperado de: [https://es.wikipedia.org/wiki/Radio\\_80](https://es.wikipedia.org/wiki/Radio_80)

Ràdio Associació de Catalunya (s.f.). Historia. *Ràdio Associació de Catalunya: referència i compromís*. Recuperado de: <http://radioassociacio.cat/historia-es/>

Radio Caroline (s.f.). Artículo: *Wikipedia, La enciclopedia libre*. Recuperado de: [https://es.wikipedia.org/wiki/Radio\\_Caroline](https://es.wikipedia.org/wiki/Radio_Caroline)

Radio Centro (ECS 11) (s.f.). Radio Centro (ECS 11). Ces: *Radio Juventud*. Recuperado de: [http://arec.es/radiojuventud/ces/Radio\\_Centro\\_CES-11/paginas/CES-11\\_historia.html](http://arec.es/radiojuventud/ces/Radio_Centro_CES-11/paginas/CES-11_historia.html)

Radio Ibérica (s.f.). Artículo: *Wikipedia, La enciclopedia libre*. Recuperado de: [https://es.wikipedia.org/wiki/Radio\\_Ib%C3%A9rica](https://es.wikipedia.org/wiki/Radio_Ib%C3%A9rica)

Radio Luxembourg (s.f.). Artículo: *Wikipedia, La enciclopedia libre*. Recuperado de: [https://es.wikipedia.org/wiki/Radio\\_Luxembourg](https://es.wikipedia.org/wiki/Radio_Luxembourg)

Radio SEU = Radio Juventud de España (s.f.). Estación Escuela número 1 de la Cadena Azul de Radiodifusión. CAR: *Radio Juventud*. Recuperado de: [http://arec.es/radiojuventud/car/Radio\\_Juventud\\_de\\_Espana\\_EFJ-1/paginas/EFJ-1\\_historia.html](http://arec.es/radiojuventud/car/Radio_Juventud_de_Espana_EFJ-1/paginas/EFJ-1_historia.html)

Radiocable.com (s.f.). ¿Quiénes somos?. *Radiocable.com*. Recuperado de: <http://www.radiocable.com/quienes-somos>

Ramón Perelló y Ródenas: Compositor y poeta anarquista. (8 de junio de 2009). *Coplas: Fugas del alma, sentires con melodía*. [Blog]. Recuperado de: <http://fugalma.blogspot.com/2009/06/ramon-perello-y-rodenas-compositor-y.html>

Ramos, N. (2007). Los éxitos musicales en España de 1959 – 2005. *Valencia Magazine*. Recuperado de: <https://nicolasramospintado.wordpress.com/2007/05/28/los-singles-mas-vendidos-en-espana-1959-2005>

Ramos, N. (2015). Hace 40 años: Se emitía “Lucecita”, la última gran radionovela de la cadena SER. *Discomanía (Revista Musical)*. Recuperado de: <https://revistadiscomania.wordpress.com/2015/03/21/manolo-otero/>

Ramos, N. (s.f.). Discos Superventas en España 1940 - 2017. *Discomanía (Revista Musical)*. Recuperado de: <https://revistadiscomania.wordpress.com/about/>

Ramos, N. (s.f.). Discos Superventas en España 1940 - 2017. *Valencia Magazine*. Recuperado de: <https://nicolasramospintado.wordpress.com/discos-superventas-en-espana-1940-2016/>

Ranz, E., (7 de agosto de 2019). Por una nueva Ley de prensa. *Eldiario.es*. Recuperado de: [https://www.eldiario.es/opinion/tribuna-abierta/ley-prensa\\_129\\_1403210.html](https://www.eldiario.es/opinion/tribuna-abierta/ley-prensa_129_1403210.html)

Red de Emisoras del Movimiento (REM) (s.f.). Red de Emisoras del Movimiento. Rem: *Radio Juventud*. Recuperado de: [http://arec.es/radiojuventud/rem/rem\\_emisoras.html](http://arec.es/radiojuventud/rem/rem_emisoras.html)

Relaño, A., (22 de octubre de 2017). Aquel duro arranque de Carrusel Deportivo. *El País*. Recuperado de: [https://elpais.com/deportes/2017/10/22/actualidad/1508695836\\_663352.html](https://elpais.com/deportes/2017/10/22/actualidad/1508695836_663352.html)

Revista Fans (s.f.). Revista FANS: *Guateque.net*. Recuperado de: <http://www.guateque.net/revistasfans.htm>

Rincón, B. (5 de febrero de 2020). Spotify alcanza los 271 millones de usuarios, pero duplica sus pérdidas. *El Economista*. Recuperado de: <https://www.eleconomista.es/tecnologia/noticias/10340611/02/20/Spotify-alcanza-los-271-millones-de-usuarios-pero-duplica-sus-perdidas-.html>

Romero, F. (20 de noviembre de 2018). La Unión Europea impondrá la radio digital terrestre DAB + a partir de 2021. *Motor.es*. Recuperado de: <https://www.motor.es/noticias/union-europea-radio-digital-2021-201852081.html>

Ruiz, J. (23 de febrero de 2019). Mis famosos fantasmas de los años setenta. *Plásticos y decibelios*. Recuperado de: <https://www.plasticosydecibelios.com/julian-ruiz-mis-famosos-fantasmas-los-anos-setenta/>

Saura, S. (2008). Monográfico: Radio Escolar II - La Radiofórmula. Cajón de sastre: *Observatorio tecnológico*. Recuperado de: <http://recursostic.educacion.es/observatorio/web/eu/cajon-de-sastre/38-cajon-de-sastre/622-monografico-radio-escolar-ii?start=7>

Segovia, J. (29 de septiembre de 2017). ¿Cuándo surgió la palabra 'propaganda'?. *XL Semanal*. Recuperado de: <https://www.xlsemanal.com/conocer/historia/20170929/cuando-surgio-la-palabra-propaganda.html>

SGAE. (2019). Anuario de la SGAE de artes escénicas, musicales y audiovisuales – Radio (pp. 30). Recuperado de [www.anuariossgae.com/anuario2019/frames.html](http://www.anuariossgae.com/anuario2019/frames.html)

Spotify (s.f.). Artículo: *Wikipedia, La enciclopedia libre*. Recuperado de: <https://es.wikipedia.org/wiki/Spotify>

T., A. (18 de julio de 2016). La Pasionaria, 80 años de su histórico "No pasarán". *Diario Público*. Recuperado de: <https://www.publico.es/politica/pasionaria-80-anos-historico-discurso.html>

Tele Guía: el pop español de los 60 (2012). 60's: *Pioneros gráficos*. Recuperado de: <https://pionerosgraficos.com/tele-guia-el-pop-espanol-de-los-60/>

The Big Bopper (s.f.). Artículo: *Wikipedia, La enciclopedia libre*. Recuperado de: [https://en.wikipedia.org/wiki/The\\_Big\\_Bopper#Radio](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Big_Bopper#Radio)

The Day the Music Died. (s.f.). Archive: *Angelfire*. Recuperado de: <http://www.angelfire.com/music5/archives/tribute.html>

The Guardian (11 de junio de 2011). The Columbus Day riot: Frank Sinatra is pop's first star. *The Guardian*. Recuperado de: <https://www.theguardian.com/music/2011/jun/11/frank-sinatra-pop-star>

Tovar, J. (2012). Diego Manrique: “En España las descargas jamás serán rentables”. *Jot Down*. Recuperado de: <https://www.jotdown.es/2012/02/diego-manrique-en-espana-las-descargas-jamas-seran-rentables/>

Transmisión Digital de Audio (s.f.). Artículo: *Wikipedia, La enciclopedia libre*. Recuperado de: [https://es.wikipedia.org/wiki/Transmisi%C3%B3n\\_digital\\_de\\_audio](https://es.wikipedia.org/wiki/Transmisi%C3%B3n_digital_de_audio)

Tuna (s.f.). Artículo: *Wikipedia, La enciclopedia libre*. Recuperado de: <https://es.wikipedia.org/wiki/Tuna>



UK pirate radio: 50 years on from the Marine Broadcasting Offences Act. (2017). Analysis: *Ship Technology*. Recuperado de: <https://www.ship-technology.com/features/featureuk-pirate-radio-50-years-on-from-the-marine-broadcasting-offences-act-5867627/>

Uribe, M. (31 de mayo de 2009). Radio Caroline, el origen de las radios libres. *Heraldo de Aragón*. Recuperado de: <https://www.heraldo.es/noticias/blog/2009/05/30/radio-caroline-origen-las-radios-libres-1253534-2261124.html>

Varela, J.B. (s.f.). Origen y desarrollo histórico de la tonadilla escénica. *Biblioteca virtual Miguel de Cervantes*. Recuperado de: <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/origen-y-desarrollo-historico-de-la-tonadilla-escenica/html/>

Vera, F. (1 de mayo de 2012). 20 años de la Cadena 100. *Radiochips: blog de radio*. [Blog]. Recuperado de: <https://radiochips.blogspot.com/2012/05/20-anos-de-la-cadena-100.html>

Vera, F. (22 de noviembre de 2015). Santa Cecilia. *Radiochips: blog de radio*. [Blog]. Recuperado de: <https://radiochips.blogspot.com/2015/11/santa-cecilia.html>

Violán, M. Á. (15 de julio de 2008). Un tal José María Pallardó. Experiencias: *Periodista Digital*. Recuperado de: <https://www.periodistadigital.com/estoesloquehay/20080715/un-tal-jose-maria-pallardo-689403926573/>

Virgilio Oñate Sánchez (s.f.). Artículo: *Wikipedia, La enciclopedia libre*. Recuperado de: [https://es.wikipedia.org/wiki/Virgilio\\_O%C3%B1ate\\_S%C3%A1nchez](https://es.wikipedia.org/wiki/Virgilio_O%C3%B1ate_S%C3%A1nchez)

Vuelve la mítica Fonorama (2006). Revista Fonorama: *Guateque.net*. Recuperado de: <http://www.guateque.net/revistasfonorama.htm>

Wingert, M. (s.f.). Memories of 'Your station on the stairs'. Radio Luxembourg – “The great 208!”: *Radio London*. Recuperado de: <http://www.radiolondon.co.uk/luxy/luxscrap1.html>

Wolfman Jack: Early career (s.f.). Artículo: *Wikipedia, La enciclopedia libre*. Recuperado de: [https://en.wikipedia.org/wiki/Wolfman\\_Jack#Early\\_career](https://en.wikipedia.org/wiki/Wolfman_Jack#Early_career)

## 16. Documentos anexos



## 16.1. Base de datos de programas musicales de los años sesenta

La base de datos presentada a continuación de elaboración propia, en su última versión del 1 septiembre de 2020, es fruto del resultado de la búsqueda e investigación a lo largo de estos años sobre los programas radiofónicos musicales. Una lista de casi cien programas que he podido recopilar con la escasa información que existe en libros, internet, o incluso en las entrevistas a los protagonistas.

Sorprende la falta de documentación acerca de estos programas en especial de sus años de inicio, y mucho menos aún de finalización. Muchos de ellos no están documentados y solo viven en la memoria de los que los pudieron escuchar. Es una base de datos que aún no está finalizada y seguiré completando en mi futura investigación constante sobre el mundo de la radio musical, para que pueda servir de utilidad a futuros investigadores del medio y el género.

Está ordenada alfabéticamente por el nombre del programa

Tabla 13: Base de datos de programas musicales de los años sesenta

Nombre del Programa	Filial	Emisora	Locutor Principal	Año de inicio
Al mil por mil	Radio Juventud de Barcelona	CAR	José María Pallardó	SIN DATOS
Alta Fidelidad	Radio Nacional	RNE	Ángel Álvarez	1965
Aquí el ritmo	Radio Nacional	RNE	Juan José Ceballos	SIN DATOS
Así canta América	SER	SER	Trini Arias	SIN DATOS
Boîte	Radio Intercontinental	Privada	Ernesto Lacalle	1955
Cantaverano	Radio Peninsular	RNE	Aurora de Andrés	SIN DATOS
Cantera de Artistas	Radio Alicante	SER	Pepe Mira Galiana	SIN DATOS
Caravana Musical	La Voz de Madrid	REM	Ángel Álvarez	1960
Carrera de Éxitos	La SER	SER	Miguel de los Santos	SIN DATOS
Cinco para uno	Radio Peninsular	RNE	Jose María Íñigo	SIN DATOS
Cita en FM	Radio Juventud	CAR	Juan Vives	SIN DATOS
Clave del día	Radio Nacional	RNE	Demetrio Castro Villacañas	SIN DATOS
Club de Jazz	Radio Nacional	RNE	Juan María Mantilla	SIN DATOS
Club musical	La Voz de Madrid	REM	Pepe Domingo Castaño	1967
Concierto en Alta Fidelidad	La SER	SER	Carlos Gómez Amat	1962
Conozca usted a sus vecinos	Radio Madrid	SER	Maestro Nicolás	SIN DATOS
Disco Manía	Radio Madrid	SER	Raúl Matas	1958
Disco-Clan	Radio Peninsular	RNE	Carlos Tena	1965

Discodial	Radio Juventud	CAR	Marisol Tomás Lázaro	SIN DATOS
Discomoder	Radio Castellar	Privada	Enrique Ginés	SIN DATOS
Discoparada	Radio Centro	CES	Pepe Domingo Castaño	1968
Discos	Radio Nacional	RNE	Jesús Irazábal	SIN DATOS
El barco J	SIN DATOS	SIN DATOS	Rafel Turia	SIN DATOS
El Clan de la una	Radio Juventud de Barcelona	CAR	José María Pallardó	SIN DATOS
El Correo de la Radio	SIN DATOS	SIN DATOS	José María Iñigo	SIN DATOS
El Gran Musical	SER	SER	Tomás Martín Blanco	1963
El gran show de las dos	Radio Barcelona	SER	Joaquín Soler Serrano	SIN DATOS
El Musiquero	SER	SER	José María Iñigo	1967
El show del disco	Radio Juventud	CAR	Roberto Sánchez-Miranda	SIN DATOS
El verano, la música y Terry	SER	SER	Miguel de los Santos	SIN DATOS
En frecuencia modulada suena mejor	Radio Juventud	CAR	Roberto Baci	SIN DATOS
Es grande ser joven	Radio Vida	Pirata	Alfonso Eduardo	SIN DATOS
Escala de la fama	Radio Intercontinental	Privada	Miguel de los Santos	1957
Europa Musical	Radio España de Barcelona	Privada	Luis Arribas Castro	SIN DATOS
Explosión 68	Radio España	Privada	Alfonso Eduardo	SIN DATOS
Fantasía	Radio Nacional	RNE	Jorge Arandes	SIN DATOS
Festival del Mundo	Radio Peninsular	RNE	Ángel Álvarez	SIN DATOS
Fiesta	Radio Nacional	RNE	Eduardo Sotillos	SIN DATOS
Fiesta con nosotros	Radio Nacional	RNE	Juan Viñas	SIN DATOS
Gran Premio de la canción	Radio Juventud de Barcelona	CAR	SIN DATOS	1962
Hablando de discos	Radio Peninsular	RNE	Carlos Tena	1965
Hit Parade	Radio Vida	Pirata	Alfonso Eduardo	SIN DATOS
Imagen de un famoso	Radio Nacional	RNE	Ángel Álvarez	SIN DATOS
Jazz	Radio Nacional	RNE	Paco Montes	SIN DATOS
Juventud 66/67/68	Radio Elche	SER	SIN DATOS	SIN DATOS
La comarca nos visita	Radio Barcelona	SER	Enrique Fernández	SIN DATOS
La historia de un disco	SER	SER	Pepe Palau	1961
La hora de los conjuntos	Radio Juventud de Barcelona	CAR	José María Pallardó	SIN DATOS
La Incubadora	Radio Peninsular	RNE	Mariano de la Banda	SIN DATOS
La música que usted mismo selecciona	Radio Juventud	CAR	Maribel Álvarez	SIN DATOS
La reunión	Radio Intercontinental	Privada	SIN DATOS	SIN DATOS
La Ronda	Radio España	Privada	Diego Martín	SIN DATOS
La vuelta al mundo en 80 discos	Radio Miramar Barcelona	Privada	José Antequera	1963
Las once y discos	Radio Juventud	CAR	Pedro Vidal Ñaco	SIN DATOS
Lo mejor del barrio	La Voz de Madrid	REM	SIN DATOS	SIN DATOS
Locos por la música	Radio Barcelona	SER	SIN DATOS	1965
Los 40 Principales	Radio Madrid	SER	Olimpia Torres	1966
Los 40 Principales	La SER	SER	Rafael Revert	1966
Los clásicos de la música ligera	Radio Nacional	RNE	Ángel Álvarez	SIN DATOS

Los superventas de la SER	SER	SER	Sin datos	SIN DATOS
Madrid, paralelo 40	Radio Peninsular	RNE	Carlos Tena	1965
Minutos Mágicos	Radio Nacional	RNE	Juan José Ceballos	SIN DATOS
Música Culta	Radio Nacional	RNE	SIN DATOS	SIN DATOS
Música de última hora	SER	SER	Pepe Palau	1961
Música Variada	La SER	SER	José María Quero	1962
Musical 66	Radio Centro	CES	Wenceslao Pérez Gómez	SIN DATOS
Nocturno de Barcelona	Radio Barcelona	SER	Pedro Vidal Ñaco	SIN DATOS
Nosotros los jóvenes	Radio España	Privada	Miguel Ángel Nieto	1962
Olimpiada Musical	La SER	SER	Tomás Martín Blanco	SIN DATOS
Para vosotros, jóvenes	Radio Nacional	RNE	José María Quero	1962
Pequeño Concierto	SER	SER	Pepe Palau	1962
Primera lista de éxitos	SER	SER	SIN DATOS	1965
Primicias en Alta Fidelidad	Radio Nacional	RNE	José García Fraile	SIN DATOS
Puerta del Sol	SER	SER	Guillermo Caram	SIN DATOS
Radio Club Flamenco	Radio Nacional	RNE	Arcadio Larrea	SIN DATOS
Radio Young	SIN DATOS	SIN DATOS	Constantino Romero	1966
Revistas habladas	La Voz de Madrid	REM	Miguel Ángel Nieto	SIN DATOS
Ritmolandia	SIN DATOS	SIN DATOS	SIN DATOS	SIN DATOS
Rompa usted su disco	SIN DATOS	SIN DATOS	SIN DATOS	SIN DATOS
Ruede la bola	Radio Intercontinental	Privada	Ángel de Echenique	1957
Salmo de la Tarde	Radio Nacional	RNE	Fray Mauricio de Begoña	SIN DATOS
SIN DATOS	Radio Peninsular	RNE	Carlos Finaly	SIN DATOS
SIN DATOS	Radio Popular de Granada	COPE	Juan de Loxa	SIN DATOS
The Most People	Radio Elche	SER	Sin datos	SIN DATOS
Tino Show	Radio Barcelona	SER	Constantino Romero	SIN DATOS
Tocadiscos Flamenco	Radio Juventud	CAR	Ricardo Romero	SIN DATOS
Torre de Manhattan	Radio Nacional	RNE	Ángel Álvarez	1964
Tradición y leyenda del cante hondo	Radio Nacional	RNE	Rafael Benedito	SIN DATOS
Trota Discos	SER	SER	Constantino Romero	SIN DATOS
Trotarritmos	SER	SER	Tomás Martín Blanco	SIN DATOS
Vuelo 605	Radio Peninsular	RNE	Ángel Álvarez	1963
Windy Club	La SER	SER	Miguel Angel Carreño "Micky"	1967

Fuente: Elaboración Propia

## **16.2. Entrevistas en profundidad a músicos**

Las entrevistas han sido transcritas literalmente tal y como se expresaron los entrevistados con lo que pueden encontrarse algunos errores gramaticales. No obstante, consideré necesaria una transcripción literal puesto que las peculiaridades de cada expresión, repeticiones, etc. podían ser significativas.

### **16.2.1. Entrevista a “Leslie” (Los Sírex)**

**Nombre real:** Antonio Miquel Cervero

**Perfil principal:** Músico

**Perfil secundario:**

**Lugar donde desarrolló su actividad:** Barcelona

**Lugar y año de nacimiento:** Barcelona, 1944

**Fecha entrevista:** 30/05/2018

Antonio Miquel Cervero, "Leslie", es líder y vocalista (aún a día de hoy), de uno de los grupos musicales de pop y de rock más célebres de la década de los sesenta: Los Sírex. Los Sírex comenzaron su andadura en Barcelona en 1962, y un año después conseguían la fama en todo el territorio nacional con su *Muchacha bonita*, versión del *Be-Bop-A-Lula* de Gene Vincent. En 1965 con su super éxito *La Escoba* consiguieron sonar en todas las radios a nivel nacional, y aún se recuerdan canciones suyas tan célebres como *Que se mueran los feos*. Una voz autorizada para hablar en primera persona de cómo fue la música y la radio de los años sesenta.

**1- ¿Participaste activamente en alguna banda musical de pop-rock en la década de los sesenta? ¿Cuáles eran esos grupos?**

Los Sírex desde 1962 durante toda la década.

#### **LA RADIO DE LOS 60**

**2- Como oyente, ¿cuáles eran los programas musicales de esa época que más recuerdas? ¿Cuáles te influyeron en mayor medida?**



Bueno, en Barcelona que es de donde somos, había una emisora llamada Radio Juventud que estaba en la calle Zaragoza, y aquello fue un vivero, una mina, o un pozo como lo quieras decir, donde empezaron a salir grupos. Hay un personaje que se llama Arribas Castro, al que llamaban “Don pollo” por una publicidad, y él solo desde su micrófono de Radio Juventud, llenaba cada domingo El Palacio de los Deportes de juventud. Aquello era una de las vivencias más bonitas que hemos vivido, poder actuar (gracias a la radio) en el palacio de los deportes cada domingo por la mañana.

En Madrid había el Price dónde estuvimos, pero Arribas Castro desde su micrófono de Radio Juventud era lo más. De ahí también salió Pallardó, y una cantidad de gente importantísima.

### **3- ¿Recuerdas alguna aparición radiofónica con tus bandas?**

Los grupos que no aparecían en programas de radio no despuntaban ninguno. Nosotros, cuando salió el primer disco, me pasé por todas las emisoras, puerta por puerta, llamando, diciendo “*Hola, somos los Sírex y tenemos un disco*”. Me solían decir “*Pasa, pasa, a ver cómo suena*”, porque ellos también estaban interesados en que pasaran cosas.

Y así íbamos presentando los discos que iban saliendo en aquel momento. De ahí viene nuestra gran amistad con Luis del Olmo, que le conocimos en Madrid que estaba en Radio Nacional en los Nuevos Ministerios, allí lo conocimos de la misma manera, yendo a la radio, presentándonos y poniendo nuestros discos.

Cuando nosotros veníamos a Madrid, en la Gran vía que estaba también LA SER me parece, con Tomás Martín Blanco, que hacía aquellas matinales los domingos, llegamos a colapsar la Gran Vía del éxito que tenían aquellos programas de radio, y la gente que acudía a ver los programas en directo y por desgracia no podían entrar. Había los que había, y en la calle había tres veces más de los que cabían dentro.

Si tú no sonabas por la radio, tú no eras nada. Un poco como ahora con la televisión, si tú no sales por la tele es que no interesas a nadie.

**José María Pallardó realizaba su programa desde el San Carlos Club, al que vosotros le dedicasteis una canción.**

A nosotros se nos contrata para hacer una matinal en un club que se llamaba *Bar Stadium* (antiguo nombre del San Carlos Club), y allí actuamos y aquello fue un revulsivo para la juventud de la época, porque en aquella época las discotecas no existían. Nosotros hacíamos aquello que nos inventamos que eran los guateques, que eran aquellas fiestas particulares en casas de amigos.

Entonces un grupo de gente joven, estudiantes, se reunieron para montar aquello por las mañanas. Entonces Pedro Saus, el dueño del San Carlos, vio clarísima la historia, y empezó a hacer los domingos por la mañana estas matinales del *Bar Stadium*. Qué pasa, que nosotros ensayábamos en la calle Providencia que era donde vivía Luis el batería, y por las tardes íbamos a tomarnos la Coca-Cola. Solo con el estar allí, con nuestra presencia empezó a formarse tanto movimiento a aquella sala, que solo usaba los domingos por la mañana porque durante la semana eran bautizos y comuniones, y fue adecuarla con un pequeño escenario, y cada jueves los Sírex íbamos a actuar allí. De ahí viene que le pusiéramos el San Carlos y le dedicásemos el Route 66 como “El San Carlos Club”.

#### **4- ¿Crees que los programas musicales de radio de aquella época influyeron en el estilo musical de tus bandas?**

Recuerdo muchos programas musicales, recuerdo lo que significaba la radio en aquel momento, que la verdad es que era lo más importante.

Pero si me tengo que trasladar...pero con el tiempo hoy en día también estamos igual, sigue siendo importante porque a ver, la televisión fue un “patapúm” y un mundo nuevo, pero la verdad es que los programas musicales (radiofónicos) siempre eran los que daban mucha más información. En la televisión sin embargo tu veías una cosa concreta, en aquella época había programas musicales. Estaban las galas del sábado, los amigos del lunes... y hoy en día programas musicales sabes que no hay.

Qué quiere decir esto, que esto se repetía una y otra vez, y los que empezamos en aquella época a devorar música porque era nuestra pasión, teníamos la suerte de que cada día nos podíamos enchufar la radio para escuchar aquellos grupos que empezaban y nos gustaban.

Yo que soy un gran “oidor de radio” porque además desde que tengo 18 años tengo insomnio, que al principio me fue un poco duro y lo he administrado de tal manera que

ahora lo disfruto escuchando radio. Pero más que de música me gustan las tertulias, la radio hablada, me hacen tener la mente colaborando con lo que están diciendo y me distraigo más. Porque la música ya sabemos que tienes 40.000 emisoras de radio que hacen música.

Yo creo que la radio fue muy importante, y es muy importante en la vida de la sociedad.

**5- ¿Crees que los programas de esa época podían influir también en el comportamiento de los jóvenes o en su forma de ocio?**

La radio fue tan importante, que había programas muy seguidos, que tú sabías que si no estabas en casa te los perdías. Y lo que había que hacer era escucharlo para poder ir al cole y explicarlo a los amigos que también lo habían escuchado y hacer la tertulia.

Aquello nos unía mucho, sobre todo a los que les gustaba más escuchar temas sobre ovnis. Ahora todo esto se ha pasado, pero en aquella época estábamos todos con los platillos volantes, y había muchos programas dedicados a los platillos volantes. Yo no, yo estaba dedicado al tema de la música, y como yo mucha juventud.

## **LA MÚSICA DE LOS 60**

**6- ¿Cómo crees que los programas musicales de la época influyeron en el desarrollo de la música pop en nuestro país y en el surgimiento de nuevas bandas?**

Totalmente. Yo por ejemplo fui un privilegiado, porque Barcelona era uno de los sitios donde los americanos tenían base, estaba la Sexta Flota y estábamos invadidos de barcos americanos. En Rota y Cádiz estaban los submarinos... ¿me entiendes?, Y en Zaragoza estaba la aviación. Ahí es donde hubo movimientos de rock importantes, porque en Zaragoza estaban Rocky Kan, Chico Valento, Kurt Savoy... Entonces, ahí salieron muchos grupos.

Entonces, yo tuve la suerte de que como vivía, y todavía vivo donde nací en el barrio de la Barceloneta, allí había unos chiringuitos hoy desaparecidos, en los cuales aquellos

marines venían, alquilaban un local y hacían sus fiestas. ¿Qué pasa? Allí vi por primera vez un conjunto de rockabilly. Y ellos traían discos, y hacían música... y toda la historia. Allí fue donde descubrí yo a Eddie Cochran, a Gene Vincent, a Jerry Lee Lewis... Todos estos que eran los pioneros. Aquí se escuchaba otra música y no quiero entrar en la copla...

En aquella época había unas cadenas de salas de fiesta que se actuaba por la tarde: Paraninfo, Imperator, Consulado... y allí es, eran los centros de reunión de todos los músicos, y dónde íbamos a vernos los unos a los otros, porque era lo que nos gustaba.

Pero todo esto, si no hubiera sido por la radio, nosotros no nos habiéramos enterado de lo que pasaba en España.

Nosotros precisamente surgimos de un programa de radio musical, en la SER en Barcelona, en la calle Caspe, se hacía un programa en directo cada día que se llamaba *El Show de las 2*, y allí es donde nos presentamos todos los grupos de aquella época.

#### **7- ¿Veíais influencia entre la aparición en programas de radio de las bandas musicales y su notoriedad y sus ventas?**

Total. A nosotros nos vino a ver un productor de Madrid a una sala en Barcelona, a una sala donde actuábamos algún domingo por la tarde, y cantamos el *Be-Bop-A-Lula*, y nos dijo “*quiero esto, pero en castellano*”. Era para una película que se llamó *Superespectáculos del mundo*, una película de “varietés” internacional.

José Solá, el señor que llevaba la parte musical de la película me citó en su casa y me dijo: “¿*Cómo era aquello que cantabas?*”, y se me ocurrió cantar sobre la melodía de *Be-bop-A-Lu-La* aquello de “*Mu-cha-cha bo-ni-ta...*” [canta]. Me dijo “¿*Qué has dicho?*”, y yo “*muchacha bonita...*” Y dijo “*¡Ya está!*”. Salió en diez minutos e hicimos el *Muchacha bonita*.

El *Muchacha bonita*, lo grabamos en disco y el disco estaba bastante escondido, porque la discográfica nuestra en aquel momento fue una editorial, y no se lo tomaban demasiado en serio. Pero yo en las actuaciones que hacíamos en la radio decía, que habíamos hecho una película y grabado un disco con el *Muchacha bonita* para la película, y la gente iba a pedirlo a las tiendas de electrodomésticos que es donde se vendían los discos. Yo iba a

firmar en las tiendas, encima de una nevera, los discos de los cuatro fans que venían a comprarlos.

Pues fue gracias a la radio, en la que dijimos que habíamos grabado un disco, que habíamos hecho una película y que el disco estaba en nuestra editorial Vergara, gracias a esto la Vergara se enteró de que... ¡coño, tenía un disco y la gente lo pedía! Y ahí fue cuando salió y fue un éxito alucinante. Gracias a la radio. De no ser por la radio, aún estaríamos en el anonimato.

### **8- ¿Qué grupos sonaron más y tuvieron más “importancia radiofónica”?**

Los pioneros fueron el Dúo Dinámico. Y gracias a la radio yo pude saber quiénes eran Los Pekenikes, Los Relámpagos... Y a partir de venir a Madrid que ya hicimos amistad.

## **EL PÚBLICO**

### **9- ¿Crees que los programas de esa época influyeron en el desarrollo del fenómeno fan de los grupos?**

Sí, pero tú imagínate qué atrocidad entre fans era, por ejemplo, comparar a José Guardiola con el Dúo Dinámico, era *night and day*, no tiene nada que ver. Era muy diferente cuando se nos comparaba por ejemplo en Barcelona, que había un movimiento musical muy grande, y hubo dos grupos que, uno por el otro, nos pasó lo mismo que Los Rolling y Los Beatles, que fueron Los Mustang y Los Sírex.

Pero en Madrid también pasaba, entre Los Pekenikes y Los Relámpagos, porque eran grupos instrumentales.

Todos estos fenómenos, que luego a la hora de la verdad todos somos amigos, pero a la hora de la verdad toda esta rivalidad la hacían los fans: “*pues a mí me gustan más estos, pues a mí me gustan más los otros, pues este sí... pues este no...*”. Y todo esto ha salido de la radio.

A mí cuándo me hablan de los medios de comunicación yo creo que sin la radio los medios... vamos sin comentarios. Porque la televisión hubo un momento al principio

donde se hacían programas musicales y valía la pena salir. Hoy en día hay tantos canales de televisión... sales cada día en la tele y no te ve nadie. En cambio, la radio sí que la escuchan. Mira tú el fenómeno de las emisoras de radio, la cantidad de oyentes que tienen y te darás cuenta rápidamente de cómo va el tema.

**10- ¿Estaba la gente verdaderamente interesada en la música pop o el folclore español seguía predominando?**

Bueno, nosotros estábamos en aquella época... en los años cincuenta a los sesenta, yo me acuerdo que yo venía del cole, subía las escaleras de donde vivía y solo se escuchaba *Campanera*. Aquello fue un hit que duró durante seis o siete años en el número uno. Quiere decir que la copla lo arrasaba todo.

Luego comenzaron pequeñas... ¿cómo diría? pequeñas cosas puntuales. El que destacara Guardiola, o que destacaran aquellos solistas, en Barcelona también Ramón Calduch... Tito Mora y toda esta gente. Aquí vinieron muchos sudamericanos que empezaron a abrirnos los ojos. Hay un grupo que marca la historia de la música pop cantando en castellano que son los Teen Tops. ¿Qué es lo que pasó? que todos empezamos a cantar *La plaga* y el *Popotitos*. Enrique Guzmán vino a España como un ídolo de masas, porque era el espejo que teníamos de rock & roll en castellano y ellos eran mexicanos.

**LA RADIO MUSICAL EN LA ACTUALIDAD**

**13- ¿Crees que existe alguna similitud entre la radio musical de esa época y la actual o cuáles crees que son sus principales diferencias?**

Yo creo y estoy convencido de que todavía estamos igual o incluso mejor, en cuanto a influencia de la radio musical. Ahora nosotros mismos estamos presentando un disco nuevo que hemos grabado. En este disco grabado yo lo he estado presentando en todas las emisoras. Me han hecho una pequeña entrevista y han estado poniendo la música.

**14- ¿Sigue siendo tan importante, a día de hoy, como músico, aparecer en la radio para adquirir notoriedad como lo era en los sesenta?**

Esto si no se hace, estas relaciones públicas de ir para arriba o para abajo estás “muerto”. No se entera nadie.

Es posible que con las redes sociales te pueda seguir alguien a quién le pueda interesar tu música, pero no es tan fácil. Yo soy más partidario de seguir haciendo promoción en las emisoras de radio, en la que la gente te escucha vayas en el coche, o estés en casa, la radio se escucha siempre. Porque, a mí no se me ocurriría nunca por la mañana poner la televisión. En cambio, yo tengo sincronizados mis aparatos de radio que tengo en la habitación, en el comedor, en la cocina... Y los pongo todos, y voy de un sitio a otro y sigo el programa que me interesa. Probablemente soy un tío raro, y soy un gran escuchador de radio y la consumo mucho.

## **16.2.2. Entrevista a Pepe Saborit (Los Pokes)**

**Nombre real:** José Pedro López Saborit

**Perfil principal:** Músico

**Perfil secundario:**

**Lugar donde desarrolló su actividad:** Madrid

**Lugar y año de nacimiento:** Madrid, 1947

**Fecha entrevista:** 23/07/2018

Pepe Saborit fue uno de los líderes de Los Pokes, grupo que obtuvo un gran reconocimiento musical a lo largo de la década de los sesenta. La propia formación de la banda estuvo influida por el apoyo y los consejos de locutores como Miguel de los Santos, y Ángel de Echenique. Con su banda participó en muchos de los programas musicales radiofónicos y actuaron en numerosos festivales internacionales junto a otras estrellas del momento como Karina y Los Bravos. Su visión acerca del mundo de la radio vista desde la perspectiva del músico es totalmente completa.

**1- ¿Participaste activamente en alguna banda musical de pop-rock en la década de los sesenta? ¿Cuáles eran esos grupos?**

Hice mi carrera con Los Pokes entre 1961 y 1968.

### **LA RADIO DE LOS 60**

**2- Como oyente, ¿cuáles eran los programas musicales de esa época que más recuerdas? ¿Cuáles te influyeron en mayor medida?**

El más importante de todos era uno que tenía Radio Intercontinental, *Rueda la bola*. Era uno de los programas presentado por Ángel de Echenique y Enrique Maristany. Era un



programa muy oído sobre todo el domingo por la mañana. Se hacía en un teatro de Madrid de la calle Fuencarral. Era uno de los más importantes.

Recuerdo también *Lo mejor del barrio*, en La Voz de Madrid, también dedicado a la música. Había otro que era una marca de flanes, “Flan chino mandarín”, en la voz de Madrid, y me parece que ese lo patrocinaba *Lo mejor del barrio*, y lo presentaba un locutor que luego se hizo conocidísimo Jose Luis Uribarri, ahí estaba empezando en la presentación. Había otro también que era *Escala de la fama*, en Radio Intercontinental.

### **3- ¿Recuerdas alguna aparición radiofónica con tus bandas?**

Los Pekes fuimos uno de los primeros grupos de nuestro estilo en introducir una chica en el grupo, y fue a raíz de un comentario que nos hicieron al ganar uno de los concursos de *Rueda la bola*, en el que nos sugirieron que como ya había muchos grupos de chicos la mejor forma de poder destacarte era introduciendo una chica. El estilo de canción lógicamente cambiaba porque no era rock, sino más bien tirando al pop y al pop lento.

Eso nos dio una forma de diferenciarnos del resto de los grupos. Eso nos lo recomendó... porque al principio nos llamaban “peques” porque empezamos muy niños con pantalón corto. Fue una recomendación desde Radio Intercontinental que vino de Miguel de Los Santos, que era el de *Escala de la Fama*. Y Miguel de Los Santos nos dijo “oye con Los Pekes podríais introducir una chica, yo creo que sería bueno para cambiar el estilo, sería interesante...”

### **¿Existía relación entre los programas musicales y las discográficas en esa época?**

Ahí estamos hablando de mediados de los sesenta, en un periodo donde las casas discográficas habían visto el negocio. Entonces ya ellos se procuraban de traer discos o traer versiones que estaban triunfando en otros países. Eso nos frenó mucho en poder ser un grupo con más número de canciones nuestras.

La historia nuestra con la casa discográfica fue que, a raíz de formar el grupo, cuando estábamos en la rondalla y nos juntamos cinco muchachos, que éramos Los Pekes (sin chica) empezamos a tocar en las distintas emisoras que hacían concursos y festivales en la radio. Actuamos en festivales de radio, en festivales en colegios mayores. Y cuando

juntamos a la chica nos ofrecen actuar en un festival en Gijón, internacional, que participaban Francia y Portugal. Y entonces en ese concurso, era un festival que duraba cuatro o cinco días, se premiaba al intérprete y al autor de las canciones. Presentamos varias canciones que no llegaron a funcionar, pero sí nos dio la facilidad de darnos a conocer a través de la radio (eso se transmitía a través de las emisoras de Radio Oviedo, Radio Gijón...). Emisoras como La Voz de Madrid, o Radio Juventud se conectaban con la emisión de este festival, y ahí uno de los miembros que estaba asistiendo del jurado era de una casa discográfica, era de Columbia. Columbia nos ofreció grabar un disco, ya que, pese a haber quedado en segundo lugar la prensa nos dio el primer premio, y nos ofrecieron ayudarnos. Entre Columbia y Zafiro grabamos un contrato de cinco años.

Entonces Los Pokes ya el primer disco que grabamos lo grabamos en el 63 con una canción *Do Wah Diddy Diddy* de un cantante que había triunfado en Inglaterra, y ya eran canciones conocidas. Y a partir de ahí lo que nos ofrecían eran versiones extranjeras adaptadas a nuestro estilo y con letra española. Había que hacer una letra española y adaptarla a nuestro estilo.

Ese es el arranque de las casas discográficas. Ese disco se pone en la radio porque la radio estaba deseosa de tener ese tipo de música que no llegaba de ninguna forma, había una censura enorme. La radio es la que nos ofreció promocionar el disco que grabamos.

En el 64 y 65 llegó el *Tú serás mi Baby*, de Los Surf, que venía de Francia, era un grupo francés o que venía de las colonias francesas. El atractivo que tenía es que era un disco francés cantado en español por ellos, un español que chapurreaban, pero tenía mucha gracia y pegó enorme. Entonces la versión que hicimos nosotros en español, bien cantada y bien armonizada, que realmente sería una versión de la original *Be my baby* de Las Ronettes, fue otro gran éxito nuestro.

Esa forma de hacer los discos era así. La casa discográfica te marcaba una selección porque tú tenías la limitación de que estabas en España y no podías oír nada. Las casas discográficas que se empezaron a montar, la mayoría estaban asociadas con alguna casa internacional: con RCA, con La Voz de su Amo, con Columbia... entonces ahí se conseguían las grabaciones que estaban pegando en esos países, y en lugar de pasárselos a la radio con las versiones originales se promocionaba más al grupo español con las canciones españolas que era lo que la gente quería.

#### **4- ¿Crees que los programas musicales de radio de aquella época influyeron en el estilo musical de tus bandas?**

La radio no solamente influía en nuestra música. La radio era la única forma de enterarte de algo en el país. En esa situación de los años sesenta estábamos muy limitados a la prensa del movimiento: periódico *Arriba*, *Diario Pueblo*... Eran periódicos todos donde las noticias se repetían.

La juventud hasta esa época (hablamos del final de una guerra civil) solo conocía lo que se decía en la prensa, en la radio y sus noticias. No había otra forma de oír nada. Había una barrera y la radio era la única forma de poder escuchar música, pero muy marcada con el estilo el flamenco, la copla... que era lo que había.

Fue a través de la radio y a comienzos de los años sesenta cuando se empezó a escuchar música moderna o lo que se llamaba en esos momentos música moderna.

#### **5- ¿Crees que los programas de esa época podían influir también en el comportamiento de los jóvenes o en su forma de ocio?**

Íbamos corriendo de clase a casa para oír los programas de radio. Ángel Álvarez llega ya en un momento más avanzado. empezó ya en un buen momento radiofónico, y traía los discos importados de Estados Unidos porque él era piloto de vuelo. Tenía esa facilidad de los viajes que hacía a Estados Unidos: traerse discos que estaban saliendo allí, los discos de vinilo de aquella época de artistas, de cantantes que aquí no se conocían para nada, pero ya te marcaban un estilo de música que gustaba. Yo creo que la influencia anglosajona, fue básica para los grupos.

Y el hecho de poderte juntar... Ten en cuenta que vivíamos en una situación política en la que era difícil crear “grupos” y agrupar a la gente en grupos de más de doce personas. El que tú pudieras tocar en algún sitio era bajo un régimen muy estricto y guardando silencio.

Los guateques típicos (y ahí arranca la música de los 60) empiezan a formarse porque ahí nadie pensaba en ganar dinero, íbamos a casas particulares y se ponía la radio, porque el que tenía un tocadiscos era un privilegiado. Entonces la radio, en algunos programas de música moderna, te ponían esos estilos, y ahí te entretenías un poquito. Pero lo que estaba claro es que la radio fue la base de todo el lanzamiento de esta música.

Las actuaciones en la radio tenían que ser en directo, no tenías discos, no había discos, había discos para copla, pero no para música moderna. Estaba mal vista la música moderna, porque era una forma de mitificar a unos tipos melencólicos tipo Beatles o Rollings, a unos rebeldes como Elvis con sus movimientos, y la censura marcaba mucho. La radio era lo único que tenías para salir un poco de los viejos estilos.

## LA MÚSICA DE LOS 60

### **6- ¿Cómo crees que los programas musicales de la época influyeron en el desarrollo de la música pop en nuestro país y en el surgimiento de nuevas bandas?**

En principio esos programas nadie los escuchaba, pero la gente joven la empezó a oír también gracias a algunas películas que venían de fuera. El fenómeno de Elvis Presley, por ejemplo, marcó un estilo fantástico. Y sobre todo en el tema instrumental los Shadows (¿cómo se podía sacar ese sonido?). Yo tocaba el laúd con esos 14 o 15 años que te digo, y todos esos sonidos de los Shadows y las guitarras eléctricas me volvían loco porque no había guitarras en España.

A través de la radio, y los pocos discos que había, empezamos a escuchar ese tipo de música, y la radio influyó... yo te diría que en el cien por cien.

Sin la radio no hubiera habido grupos. En España se empezó a crear música en unos momentos de gran dificultad. Los que nos gustaba la música, los que tocábamos algo no sabíamos música, no sabíamos solfeo, no podíamos componer, no podíamos escribir. Pero teníamos una capacidad creativa muy alta.

En la música de los años sesenta si tu oyes a todos los grupos empezando por las versiones de Los Relámpagos, que se hacían de la música clásica... Pues eso fue una salida para muchos grupos. Los Pekenikes con *Los cuatro muleros*, arrancan precisamente con eso, con una versión clasiquísima de música tradicional que se adaptaba a una música eléctrica. Ese fue el arranque. Y luego imitar, o cantar canciones que venían de Italia, o que venían de fuera y te habían llegado de alguna forma.

## **7- ¿Veíais influencia entre la aparición en programas de radio de las bandas musicales y su notoriedad y sus ventas?**

Si no salías en la radio no existías. Nosotros cuando aparecíamos en la radio era cuando íbamos a tocar en directo. Las emisoras de radio eran locales pequeñitos. La Cadena SER (en la que ahí arrancan *Los 40 principales*) tenía un auditorio para 100 personas, cabían 100 butacas... Y en el escenario, que estaba ocupado por los micrófonos, tú tenías que llevarte tu batería, los amplificadores, los micrófonos tuyos que tenían eco, reverberación para sacar el sonido... Era un trauma enorme cada vez que te llamaban. ¿Y sabes lo que te pagaban las emisoras de radio? Los taxis, y a veces ni eso... Pero había que hacerlo porque no había otra fórmula de darse a conocer.

Cuando ya los que teníamos disco, el disco empezaba a funcionar (y no todo el mundo grababa discos) no íbamos tanto a las emisoras, ya empezábamos a cotizarnos: “*vamos, pero actuamos solo en galas*”. Ya íbamos a “Cabalgata fin de semana”, que era un programa de radio de la Cadena SER, que se hacía todos los sábados. Y entonces para promocionar incluso al artista que iba ese sábado a la Cadena SER, metían tu disco esa semana muchas más veces que cuando no ibas. Era la forma de promocionarte, y la forma en la que la radio empezó a extender lo que es la música pop.

Nosotros íbamos a todos los programas de radio, si no ibas tú a ofrecerte, la emisora te llamaba porque había oído que tenías un disco.

Tu podías ir a una emisora de radio, pero si no gustabas no volvías. La ventaja que tuvimos siempre es que nuestro grupo sonaba bien. Luego ya con la voz de la chica las voces se combinaban, y salían canciones preciosas, había más originalidad y una forma de distinguirse. Estuvimos en casi todos los programas de radio.

## **8- ¿Qué grupos sonaron más y tuvieron más “importancia radiofónica”?**

Cuando se empezaron ya a hacer canciones propias: Los Brincos, Los Bravos... Grupos que después de casi sesenta años se siguen escuchando.

## **EL PÚBLICO**

**9- ¿Crees que los programas de esa época influyeron en el desarrollo del fenómeno fan de los grupos?**

No te quepa duda. La radio era el centro de atención de la familia (hablo de la familia no de uno solo), el centro de reunión. Entonces tu oías la radio en familia, y ahí ocurría con los cantantes y los grupos lo mismo que con los locutores. Los locutores eran ídolos para la familia. Jose Luis Pécker, era un presentador formidable dentro de la Cadena SER, o Ángel de Echenique... esta gente era... eran “dioses”, porque su voz estaba dentro de tu casa. No los conocían en persona, era solo su voz, pero donde iban ellos iba la audiencia.

Y para los grupos la radio era la manera de promocionar sin duda alguna. En la radio tenías el disco incluso cuando la televisión empieza a salir la única manera de promocionar a los grupos era la radio. Y lo sigue siendo.

**10- ¿Estaba la gente en la música pop o el folclore español seguía predominando?**

La música de esos años juntó a la juventud, esa juventud gris que te he contado... que mi padre oía flamenco, y cantaba las copas (y la copla gustaba porque no había otra cosa). Pero el cambio radical del gusto musical se da a través de la radio, a través de esos grupos, a través de esos festivales y de esos concursos. Y empieza a sentirse un poco más liberada la gente joven. La gente joven empezó a conocer lo que pasa en otros sitios, y empieza a conocer una música que a ellos les iba, y donde se agrupa con la gente y coinciden en grandes festivales en plazas de toros...

**LA RADIO Y LA DICTADURA**

**11- ¿La radio y la música pop pudieron ser un instrumento de debilitamiento de la dictadura?**

Los que estamos ahora intentando reivindicar esos años tenemos una triste historia, porque todo el esfuerzo que se transmitió a través de la música de los 60, digamos que fue el baluarte de un cambio político que se quería, y nadie sabía cómo podía llegar.

Los gobiernos nunca han reivindicado este cambio, siempre les ha dado mucho miedo. Los años sesenta no se quieren tocar ni apoyar desde las instituciones porque recuerdan a una época de dictadura, que parece que si hablas bien de esos años parece que estás apoyando a esa dictadura, y es mentira. Nosotros reivindicamos esos años porque fueron años de libertad, de la expansión de algo que la juventud hacía en una situación que hasta ese momento estaba prohibida, y que no tuvieron más remedio que aceptarla.

## 12- ¿Cómo se vivía la censura en la música de los sesenta?

Yo me acuerdo que nosotros en Jaén, en una gira con Karina y Los Bravos, y en Jaén había una prohibición de levantarse de los asientos durante las actuaciones en una plaza de toros llena. En Jaén y en todos los sitios, pero allí a un comisario se le puso en la nariz que no se pudieran levantar de la silla. Entonces a Mike Kenedy se le ocurrió porque era un poco peculiar decir “*No me hacen caso... ¡esto es libertad!*” [imita el acento de Mike Kenedy]. Entonces en su *Black is Black* cantando “¡Venga, vamos!”, la gente empezó a moverse. El comisario subió al escenario y suspendió la actuación. Y eso fue... ¡la revolución! Eso fue como la guerra en Rusia del 17, las sillas empezaron a volar... Les habían cortado lo que a la gente más les gustaba en ese momento que era la música.

Entonces entró la policía, entraron los antidisturbios y entonces no había más que la porra... empezaron a machacar... ¡bueno, bueno, fue un escándalo! a todo el mundo, y acabamos todos en el calabozo por escándalo público. Salió en la prensa y la gente diciendo que la juventud tenía otra forma distinta de plantearse la vida, entonces eso fue la apertura que empezó a producirse.

El Price de Madrid empezó ahí pero solo en Madrid. El Price fue la chispa, pero era un sitio muy controlado. Cuando llegabas al Price (yo estuve en el Price varias veces) cuando todavía no estábamos como grupo y tocábamos en la rondalla íbamos a verlos, y estaba todo rodeado de la policía. Todavía no llevábamos el pelo largo, e íbamos en fin... con miedo porque te cogían rápidamente y te metían en la furgoneta y te llevaban cuatro o cinco días ahí a la Puerta del Sol. Dentro sí se permitían algunos gritos y moverte porque era un circo y tal... Pero claro fue en Madrid, y en Madrid se permitían ciertas cosas, pero luego en la calle la mayoría de la gente que estuvimos allí vimos palos. Era rara la salida del Price en la que no hubiera follones.

Pero luego, la gira que te cuento la hicimos en el 68, y esa gira la hicimos en veintitantas plazas de toros, y en cada sitio: Zaragoza, Valencia, Bilbao, San Sebastián... ya los grupos locales empezaron a hacer sus músicas y en cada barrio había un grupo, o en cada ciudad, apoyados por la radio. La radio era el centro de ese avance musical y social.

Ese fue el gran esfuerzo que se hizo que no se ha reivindicado nunca. A nosotros, y siempre lo hemos dicho, nos costó dinero, esfuerzo y poco reconocimiento, porque lo hacíamos por amor a la música, pero estábamos haciendo una revolución cultural y social, y ese fue el avance de esos años.

De ahí parte todo lo demás, luego llegaron en los años setenta y ochenta y ya estaba todo hecho. Todos los grupos de los setenta y ochenta llegaron con la revolución ya madura, pero imagínate lo difícil que fue ser los pioneros. No solo la música, sino todo lo que tuvimos que entender, aguantar, y soportar en unos años de dictadura brutal, antes de la llegada de los cantautores. Luego llegaron grupos como Jarcha, Mocedades, con canciones de apoyo a otro estilo de música, y apoyando a la juventud en ese caso.

La radio siempre en ese sentido, ha tenido una colaboración muy grande con la música. He tenido grandes amigos locutores. Miguel de Los Santos era uno de ellos, nos apoyó mucho. Y Ángel de Echenique también. Eran gente con este sentido, desde la radio querían apoyar esa salida de la dictadura que estaba machacando el país. Y prueba de ello es que a partir de los sesenta el país empezó, dentro de lo que cabe, a “funcionar”.

## **LA RADIO MUSICAL EN LA ACTUALIDAD**

### **13- ¿Crees que existe alguna similitud entre la radio musical de esa época y la actual o cuáles crees que son sus principales diferencias?**

Las diferencias entre la música en general de los años 60 y la de ahora... hay una diferencia muy grande, porque tecnológicamente el desarrollo del sonido ha cambiado, y lógicamente eso trae una variación en el gusto de la gente joven.

Sin embargo, el fenómeno nuestro, el fenómeno de la radio sigue manteniendo su liderazgo en lo que es música. Ahora hay mucha tertulia, pero las radios en FM la mayoría son temáticas de música. Ha habido variación en cuanto a la forma de interpretar música



y sin embargo la forma de transmitirla sigue siendo la misma. La radio es uno de los fenómenos que se ha mantenido. La prensa se ha ido al garete, la televisión se está machacando porque hay cuatro canales que se ven y el resto pasan desapercibidos. La radio sigue siendo lo que era antes, con una diferencia notable en el fenómeno político (porque ahí se ha ido variando en ese aspecto), que en esa época no se podía hablar de política, pero no en la música.

**14- ¿Sigue siendo tan importante, a día de hoy, como músico, aparecer en la radio para adquirir notoriedad como lo era en los sesenta?**

Ahora mismo hay un gran desmadre de medios, pero la radio es la que se sigue manteniendo más pura en ese aspecto. Tú puedes tener tu vídeo, tu móvil, tu internet, tus canales para poder ver lo que te dé la gana... pero la radio sigue marcando las preferencias. Hay programas de radio, como *Los 40 Principales*, que están manteniendo toda una historia desde hace un montón de años y siguen siendo uno de los líderes en ese aspecto.

### **16.2.3. Entrevista a Felix Arribas (Los Pekenikes)**

**Nombre real:** Félix Arribas

**Perfil principal:** Músico

**Perfil secundario:**

**Lugar donde desarrolló su actividad:** Madrid

**Lugar y año de nacimiento:** Línea de la Concepción, Cádiz, 1944

**Fecha entrevista:** 11/04/2019

Félix Arribas es el batería más reconocido de la historia del pop español en la década de los sesenta. Su trayectoria abarca grupos como Los Yadars, Los Silvers, y por supuesto Los Pekenikes, el mejor grupo instrumental español de los años sesenta del que forma parte desde 1967 y con el que alcanzó la cumbre con la canción *Cerca de las estrellas*, a la que el mismo ponía la voz. Nunca dejó el mundo de la música tocando posteriormente la batería con diversas bandas en las décadas posteriores hasta llegar a la actualidad donde continúa militando con Los Pekenikes.

#### **1- ¿Participaste activamente en alguna banda musical de pop-rock en la década de los sesenta? ¿Cuáles eran esos grupos?**

El primer grupo con el que toqué (éramos un trío) fueron Los Yadars. Un amigo me presentó a un dúo que tocaba guitarras, fui a verlos y me encantó. Me preguntaron si tenía batería, yo les dije que sí. Al día siguiente me fui a la plaza Mayor, me compré una pandereta, y me presenté con dos baquetas que me había hecho y la pandereta. Y me dicen: “*joder, ¿esta es tu batería?*”, y digo: “*es que no tengo otra*”. Y así empezó la cosa. Después, cambiamos el nombre de Los Yadars a Los Solitarios. De Los Solitarios... estuve un par de meses con Los Diamantes Negros, y después ya definitivamente a mis queridos Los Silvers.

#### **Ahí estuviste cuatro años, si no me equivoco.**

Sí, cuatro años. Y nos fuimos a Torremolinos. Hicimos unas actuaciones por aquí, pero nos fuimos a Torremolinos. Allí nos fuimos a tocar a un club de un hotel, y al segundo

día nos echaron. Porque claro, la parrilla del hotel era muy exquisita, tenía que ser música estilo italiano, lo que se llevaba entonces, y nosotros éramos todo lo contrario. Total, que al día siguiente estábamos en la calle. Entonces nos buscamos la vida por allí, hasta el punto de estar unos cuatro años en la Costa del Sol.

**Y en el 67 volviste a Madrid y ahí fue cuando empezaste con Pekenikes.**

Sí. Nos vinimos a Madrid porque la mili exigía que algunos componentes de Los Silvers se incorporaran a filas. Entonces, yo seguí con el nombre de Los Silvers, seguimos con Los Silvers. Cogí a Francis Cervera (un amigo de toda la vida), Blume (el primer componente de Los Yadars que tuve) y un bajista. Pretendíamos grabar (creo que era) para Columbia... sí, para Columbia.

Y en eso me llamaron de Pekenikes por si quería y me apetecía entrar a sus filas. Yo ya había escuchado un poco el estilo de Pekenikes y la verdad es que me gustaba. No, sin embargo, el estilo de otros grupos que había en aquella época. Cuando yo vine de Torremolinos... El ambiente musical de Torremolinos era totalmente europeo, americano. Hacías cosas de grupos ingleses de última generación y no se conocían versiones de las que se hacían aquí. Y cuando vine aquí a Madrid, me encontré con un panorama absolutamente diferente al que yo estaba acostumbrado a hacer con Silvers. Y bueno, la verdad es que cuando me llamaron Pekenikes acepté porque era un grupo instrumental y quizá podría aportar otra de mis experiencias en música. Aunque la gente decía que era una locura, un estilo de rock implantado en un estilo tan purista como Pekenikes. Pero fue una gran sorpresa cuando presentamos el primer disco en el que yo intervine con Pekenikes en LP, y la simbiosis fue perfecta.

**¿A qué te refieres con el estilo que había en Madrid cuando volviste? ¿No te gustaban mucho los otros grupos?**

Bueno, estaban Los Jets, Continentales... Pero hacían versiones, no habían cogido el estilo que a mí por lo menos me gustaba (Hendrix, Who, Cream, Stones, Beatles, Kinks...), estaban en una onda, no sé, más española. Y sonaban muy bien, eran instrumentales la mayoría, pero no estaban en la idea que yo había estado trabajando durante cuatro años.

## LA RADIO DE LOS 60

### 2- Como oyente, ¿cuáles eran los programas musicales de esa época que más recuerdas? ¿Cuáles te influyeron en mayor medida?

La verdad es que allí en Torremolinos no sabía ni que existía la radio. No la había para nada, porque cada dos por tres cambiábamos de apartamento. Lo que sí hacíamos era escuchar los discos que nos traían las amigas que hacíamos allí, sobre todo en El Grotto (hicimos de El Grotto una especie de *Cavern* pero en Torremolinos, donde iban todos los grupos de España a ver a Silvers). Estas amigas nos traían mucho material inglés y era el que escuchábamos, poníamos los discos. Y era por lo que, de repente, un éxito en Inglaterra que aquí llegaba uno o dos años más tarde, nosotros lo teníamos al momento allí, y lo montábamos. Allí radio escuché poca.

Aquí en Madrid, antes de ir para allá, joder... es que lo que se escuchaba aquí era *Conozca usted a sus vecinos*, de Cola Cao. A nivel de música, no era...

### 3- ¿Recuerdas alguna aparición radiofónica con tus bandas?

Con Los Silvers estuvimos en Radio Intercontinental en un programa al que me llevó José Luis Álvarez, porque se estaba cocinando una vuelta musical a España. Entonces ahí yo me enrollé, y un pianista y yo con la batería íbamos acompañando a las atracciones de esa vuelta musical a España un tanto... "española". Y fue el primer programa de radio en el que yo pude hablar, no recuerdo el programa, pero sé que era en Radio Intercontinental. Y bueno, realmente, hasta después de venir ya con Silvers no volví a tomar contacto con la emisora.

Con Pekenikes sí, era una detrás de otra. Te podría decir que en Hispavox, cuando grabábamos un tema, prácticamente se hacía la mezcla y, directamente, a las emisoras de radio, porque era tal el interés que tenían por la música de Pekenikes... Porque la música de Pekenikes ha servido en muchos casos como sintonía de programas.

### **Siendo instrumental...**

Juan María Mantilla, que era un gran locutor, tenía un programa que se llamaba *Tiempo y ritmo*, que era legendario. Al escuchar uno de nuestros temas, le encantó tanto que directamente lo puso en su programa y nosotros le pusimos el nombre a *Tiempo y ritmo*, el de su programa. Es un tema que hacemos en directo y es de un impacto absoluto.

**Fíjate que yo estudio la influencia de la radio en los grupos de música, pero en este caso es el grupo el que influyó en el programa de radio, ¿no? Al darle la sintonía...**

Sí, sí, bueno. En *Escala en Hi-Fi*, en televisión, la sintonía era un tema nuestro. No recuerdo el título, si me acuerdo te lo digo. Perdón, *Arena caliente*.

**4- ¿Crees que los programas musicales de radio de aquella época influyeron en el estilo musical de tus bandas?**

Por ejemplo, Ángel Álvarez era uno de los principales con el programa que tenía, el *Vuelo 605*. De hecho, uno de los componentes de Los Yadars era un forofo de Ángel Álvarez y, a través de lo que ponía Ángel Álvarez, cogía los temas y los montábamos. Bueno, montábamos temas de última hora americano e inglés.

**5- ¿Crees que los programas de esa época podían influir también en el comportamiento de los jóvenes o en su forma de ocio?**

Bueno, yo te diré que mi primera afición por la radio fue escuchando *Diego Valor*. *Diego Valor* fue un programa totalmente contaminante, yo estaba absorbido, abducido por esta serie. Hasta el punto que mi madre me decía: “¡niño, te vas a volver tonto de tanto escuchar a *Diego Valor*!” Yo aún no tenía ni idea de la música. Más adelante, la sección del Cola Cao. La sección del Cola Cao nos proporcionó intérpretes de lo más variopinto. Más adelante, Ángel Álvarez. Entonces, lo que escuchábamos en él, lógicamente, luego después lo intentábamos montar.

Yo tuve un despegue en la música, porque yo me fui en el año 72, 73 a Torremolinos y, en esos cuatro años que estuve ausente, yo seguí con esa misma tónica montando los

temas que escuchaba de fuera. En la radio, sí, escuchaba a Ángel Álvarez, pero, como estuve cuatro años fuera, no llegué a concienciarme de lo que escuchaba en esa época.

Lo que sí te puedo comentar es que, a la vuelta de Torremolinos, era un oyente continuo y perpetuo de Radio Caroline. Radio Caroline era una emisora pirata en aguas libres, entonces retransmitían para todo el mundo. Yo cogía aquí por la noche, en plan maqui, la emisora, y escuchaba a Kinks, Rolling, Who..., que eran grupos aquí malditos. Y me empapaba mucho de esa música, que era la misma que yo traía justamente de Torremolinos. Cuando dejé Torremolinos y las amigas nos traían el material de allí, cuando vine aquí, Radio Caroline era la que te ponía al día de todo.

## **LA MÚSICA DE LOS 60**

### **6- ¿Cómo crees que los programas musicales de la época influyeron en el desarrollo de la música pop en nuestro país y en el surgimiento de nuevas bandas?**

Muchísimo, sí, sí, sí. Por ejemplo, nuestro repertorio con Los Yadars, la mayoría de los temas estaban basados en los temas que ponía en *Caravana*. Y también uno de los guitarras de Los Yadars, que hizo la mili creo que, en el sur, o la Línea o Algeciras o la zona aquella, escuchaba muchas emisoras inglesas y cogía temas y los ponía. Y nos enseñó esa serie de temas que luego montábamos.

### **7- ¿Veíais influencia entre la aparición en programas de radio de las bandas musicales y su notoriedad y sus ventas?**

Claro, ten en cuenta que solamente había una cadena de televisión. Por suerte, no como ahora que hay doscientas y no hay ningún programa de televisión. Entonces las emisoras de radio dedicaban mucho tiempo a programas musicales, y era fundamental que tus discos se oyeran en la radio, porque todo el mundo tenía un aparato de radio. Había un refrán... ¿cómo era? “*Que no haya ningún ciego sin bastón, ni ningún tonto sin transistor*”. Todo el mundo tenía su radio y sus emisoras favoritas, y a través de la radio era como se fabricaban los éxitos. Eran fundamentales las emisoras.

### **8- ¿Qué grupos sonaron más y tuvieron más “importancia radiofónica”?**

Radio Caroline era definitiva para los que queríamos ese tipo de música. Kinks, Stones, Who, Cream, Gerry and the Pacemakers, Hurricanes, Shadows... Pero así, grupos españoles, no escuché nada.

## **EL PÚBLICO**

### **9- ¿Crees que los programas de esa época influyeron en el desarrollo del fenómeno fan de los grupos?**

Eso ya estaba de antes, porque yo recuerdo... Mira, en el Retiro se daban kermés. Las kermés eran por la noche, había baile y venían grupos italianos, que a principios de los 60 barrían en toda Europa. Entonces Filippo Carletti, Domenico Modugno, gente de ese tipo, venían y ya tenían un montón de fans. Yo recuerdo ir allí a la kermés y un montón de chicas gritándoles, o sea que el fenómeno fan no se debe a la radio, se debe a que... hombre, escuchabas a tu artista favorito y luego te declinabas por él.

### **10- ¿Estaba la gente verdaderamente interesada en la música pop o el folclore español seguía predominando?**

El folclore español siguió imperando mucho tiempo, durante muchos años, hasta que poco a poco se hizo la simbiosis entre la música española y la música pop. Ahí estábamos nosotros, que teníamos que romper esa valla, ese velo, esa casi prohibición de hacer temas con ritmos insinuantes, ¿no? De hecho, antes de entrar en Pekenikes, me contaban que hicieron una versión de *Los cuatro muleros*, que era un tema muy español, y empezaba con un timbal, *tun tucutucutún tucutucutún tucutucutún* [tararea], y en Televisión Española les dijeron: “oye, eso suena muy pornográfico, cambiadlo”. Imagínate hasta qué punto estaba el concepto de música pop. Pero poco a poco se fue abriendo un poco el abanico, hasta que... imposible poner puertas al campo.

**Y realmente fue un exitazo *Los cuatro muleros*, además.**

Sí, sí, fue un éxito absoluto.

## LA RADIO Y LA DICTADURA

### 11- ¿La radio y la música pop pudieron ser un instrumento de debilitamiento de la dictadura?

No, es que yo creo que se dieron una serie de circunstancias, que venían de fuera también muchas de ellas. La música influyó, ¿no? Pero yo te digo una cosa: en la época de la dictadura, nosotros éramos totalmente felices y libres de hacer cualquier tipo de música, no teníamos ningún problema. Tanto que suelen decir, que si había problemas...

### 12- ¿Cómo se vivía la censura en la música de los sesenta?

Los títulos también pasaban por censura, y ahora te contaré una anécdota sobre eso que es increíble. Pero yo creo que la onda hippie que vino de fuera, la música rock, la música que venía totalmente al margen de lo que aquí se hacía (queríamos imitar eso), rompía un poco con los cánones que había aquí. Pero es que fueron un montón de circunstancias, la forma de vestir y tal... Es que el mundo tenía que cambiar. Y, de hecho, ahora el mundo está cambiando. O sea, no le des a un tío de tu generación la música de la generación anterior. Hombre, se la puedes dar, pero tu generación quiere tu música. Y así pasaba entonces, la generación de los 60 quería la música de entonces; cuando iniciamos el movimiento pop, queríamos lo nuestro. En los 70 querían rock sinfónico. En los 80, yo en el estudio, en Duplimatic, me inflaba a grabar discos de la Nueva Ola. Y cada época quiere lo suyo. Entonces, una serie de circunstancias para que... no derrocar al régimen, es que era... total.

Y, referente a lo que decías de la censura, yo hice un tema para Pekenikes que se llama *Primera parte: Partido político A, Segunda parte: Partido político B*. Yo quise poner ese nombre, había dos partes (era instrumental, no había nada, pero yo quería poner ese título), y me dice la discográfica: “*Hemos llevado estos títulos a la censura, y este lo han prohibido, tienes que cambiarlo*”. Fíjate que es un título sin letra y sin nada. “*Porque en*



*España solamente hay un partido político, no hay partido político ni A ni B, hay un solo partido*". Entonces dije vale, pues lo llamo *Soldaditos de plomo*.

**Otro éxito, también. ¿De qué año estamos hablando?**

Año 70.

**Yo me refería a que hasta entonces cualquier tipo de concentración estaba prohibida y, por ejemplo, las matinales del Price fueron algo en lo que no se esperó el éxito tan desmesurado, donde os reuníais un montón de jóvenes (al final fueron prohibidas, lógicamente). A eso me refería con que quizá se empezó a debilitar la dictadura porque, como decías tú, no se pueden poner puertas al campo y al final los jóvenes querían escuchar rock, querían escuchar pop y querían reunirse en masa en los conciertos.**

Eso fue un revulsivo muy grande, no se había dado la circunstancia de los festivales en España. En el circo Price se iniciaron unos festivales que abarcaban toda la generación en ebullición de entonces, y queríamos las nuevas músicas. Yo iba como espectador, aún no tocaba ni nada. Y fue un poco el que abrió el campo. Claro, nos excitábamos tanto con esa música, que al final del espectáculo estaban los grises: *"Tranquilos, que os damos con la porra"*. Pero eso ocurrió en un par de matinales, tampoco fue tan exagerado. Lo que sí es que hubo un periodista que habló muy mal, criticó un poquito ese tipo de música. Y fuimos a la puerta... vamos, yo ese día no fui...

***"Ni obreros ni estudiantes"*, escribió. Que los que ibais ahí no erais ni obreros ni estudiantes, dando a entender que erais delincuentes.**

Y fueron a su casa a darle la bronca. Y la policía, a hostias, los echó de allí. Lo que sí es que, mira, en los años 70, cuando acabaron los festivales de Price, siguieron otros festivales que proporcionaba El Corte Inglés y se daban en el Palacio de Deportes de Madrid (donde practicaban antes, el del Real Madrid), en Sevilla, en Zaragoza... en un montón de sitios, éramos un montón de grupos y perfecto, no pasaba nada en absoluto.

## **LA RADIO MUSICAL EN LA ACTUALIDAD**

**13- ¿Crees que existe alguna similitud entre la radio musical de esa época y la actual o cuáles crees que son sus principales diferencias?**

Antes te ponían las canciones porque eran emisoras, y tú llevabas el disco y te lo ponían, sin más. Entonces no había cuotas ni cánones. Hoy en día, si te ponen el disco es porque tienes que pagar ese espacio, la mayoría de las veces. Entonces, claro, esa es la diferencia; antes se vivía por la música, y ahora viven de la música.

**14- ¿Sigue siendo tan importante, a día de hoy, como músico, aparecer en la radio para adquirir notoriedad como lo era en los sesenta?**

Por supuesto que sí, importantísimo. El otro día, creo que era el EGM: en la COPE, que dio la más alta audiencia en emisoras, Carlos Herrera, por ejemplo, tiene dos millones y pico de oyentes. Si tú haces una entrevista donde Carlos Herrera, la difusión es absoluta, total. Yo tengo en la radio a mi sobrino Carlos Moreno “El Pulpo”, no sé si lo conocerás, un hombre legendario, joven. Él tiene trato con todas las bandas, de hecho, está continuamente haciendo giras con ellas, presentando, de DJ y tal. Y sus programas musicales son determinantes para muchos grupos; cuando sacan un disco, van “Carlos, mira lo que tengo”, y Carlos Moreno “El Pulpo” pone eso porque es fundamental.

#### **16.2.4. Entrevista a Francis Cervera (Los Brincos)**

**Nombre real:** José Francisco Cervera Sardá

**Perfil principal:** Músico

**Perfil secundario:**

**Lugar donde desarrolló su actividad:** Madrid

**Lugar y año de nacimiento:** Madrid, 1947

**Fecha entrevista:** 24/02/2020

Francis Cervera es un músico, guitarrista, que empezó su carrera en los años sesenta tocando la guitarra en distintas bandas de gran éxito. Debutó en Los Pekes, pero pasó también por Los Continentales, Los Botines, hasta llegar a finales de los años sesenta a formar parte del grupo Henry and the Seven, considerado a día de hoy como uno de los mejores grupos de *soul* español. En la actualidad puede decirse que ha alcanzado lo máximo como músico de aquella época, puesto que toca con Los Brincos, banda que sigue activa y que junto a Los Bravos fue probablemente la más mediática de la “década prodigiosa”.

#### **1- ¿Participaste activamente en alguna banda musical de pop-rock en la década de los sesenta? ¿Cuáles eran esos grupos?**

En los sesenta... Bueno, tengo gente importante (quiero decir, con discos en el mercado y tal) y luego, pequeños grupos. Centrándonos en los importantes, mi primer grupo profesional fueron Los Pekes. En 1964, con dieciséis años, entré con ellos, y al poco tiempo estaba ya grabando, entrando en un estudio de grabación, lo cual era muy emocionante. Y, de hecho, la primera canción que grabé fue *Tú serás mi baby*, la puedes ver por ahí en las listas de éxitos. O sea que fue una cosa muy sorprendente.

Entonces, después de Los Pekes, cuando ellos ya decidieron profesionalizarse completamente, en mi familia decían “no, tú tienes que seguir estudiando”, y tuve que dejarlo. Y me metí en grupos menores, pero luego fui enganchándome con grupos más

importantes: pasé por Los Continentales, grupo importante de la época (participaron en aquel famoso festival de León del que se hicieron dos ediciones, y ganaron en una de las dos); Los Botines (estuve una temporada con ellos también, unos meses, cuando el cantante era Camilo Blanes entonces, que luego fue Camilo Sesto).

Estuve con Henry and the Seven, grupo muy potente de *soul*. Una de las canciones que grabamos, *You love me*, con letra de Phil Trim por cierto, está en algunos de los recopilatorios del mejor *soul* mundial; es un orgullo.

Y luego estuve también en Aguaviva, que es un grupo de tipo folk, una cosa distinta, con textos de poetas normalmente malditos para el régimen de la época. Era un grupo con repercusión internacional, incluso mucho mayor que nacional. No hay muchos grupos (de hecho, no creo que haya prácticamente ninguno) que haya estado en listas de éxitos en países como Francia o Italia cantando en español. Eso es muy difícil. Hasta tal punto era el éxito, que nos afincamos en Milán durante medio año para hacer actuaciones por toda Europa. Aguaviva es algo que, aunque parezca increíble, sigue; después de treinta o cuarenta años de parón, los últimos cuatro o cinco años hemos hecho una actuación cada año (la última en noviembre, en la sala Galileo de Madrid). Y hemos grabado un disco en directo, precioso, que ha editado Ramalama. Ramalama es la editorial de José Ramón Pardo, que es el único que cuida todavía la música antigua, las ediciones de discos antiguos... Muy amigo.

Entonces, esos son los grupos importantes en los que estuve en esa época. Aparte de eso, como yo me casé muy joven y necesitaba ganar dinero (y los grupos son divertidos, pero no siempre ganas dinero), me dediqué a acompañar a grandes figuras y estuve con los que eran número 1 en el momento, por ejemplo, Karina cuando *Las flechas del amor*, que fue la primera mujer española que estuvo en el número 1 de *Los 40 Principales* (entonces era *El Gran Musical* de Tomás Martín Blanco, en la SER). Por cierto, el inventor de *Los 40 Principales* es Rafael Revert, no sé si le has entrevistado o no...

## **LA RADIO DE LOS 60**

**2- Como oyente, ¿cuáles eran los programas musicales de esa época que más recuerdas? ¿Cuáles te influyeron en mayor medida?**

Hombre, *El Gran Musical* era casi la estrella, pero hay que reconocer que entonces había bastantes programas de música, incluso en directo, y eso nos gustaba mucho, porque yo iba lo mismo como espectador que a tocar con alguno de los grupos.

Entonces eran costumbre los programas con música en directo los sábados y los domingos, sobre todo los sábados por la tarde y los domingos por la mañana. Se habían puesto de moda las matinales desde los tiempos del Price y tal, y había muchos programas como *El Gran Musical* del domingo por la mañana. Y las emisoras que yo recuerdo que tenían esos programas, aparte de la SER, de Radio Madrid, eran Radio Juventud, Radio Intercontinental, Radio Peninsular, Radio España...

Recuerdo un programa que se llamaba *Nosotros los jóvenes*. Yo entonces tenía una novia que era la presidenta del club de fans del Dúo Dinámico, entonces nos entrevistaron incluso a los dos juntos en *Nosotros los jóvenes*.

Y me acuerdo mucho, aparte de Miguel de los Santos y de Tomás Martín Blanco, de Miguel Ángel Nieto. Miguel Ángel nieto es hermano de Pepe Nieto; Pepe Nieto fue segundo batería de Los Pekenikes, un músico tremendo, por completo, y luego ha sido un gran compositor de música de películas, y productor entonces de Aguaviva. Pepe Nieto es una gran persona. Y Miguel Ángel Nieto fue el que presentaba los festivales del Price, las matinales de entonces... O sea que gente muy importante.

A Raúl Matas lo escuchaba muchísimo. La voz aquella, de sudamericano... yo creo que era ¿cubano, venezolano? Chileno, sí, chileno. Sí, me acuerdo mucho de su voz. Igual que de Ángel Álvarez de *Caravana*. Claro, eso son cosas que en mi casa... Yo tenía dos hermanos mayores, con tres y seis años más que yo, entonces yo iba un poco detrás de ellos.

### **3- ¿Recuerdas alguna aparición radiofónica con tus bandas?**

En *El Gran Musical* actué varias veces, con varios grupos. De hecho, viví allí una anécdota que he contado más de una vez: yo estaba ahí con Los Pokes cuando Miguel Ríos, que no estaba actuando (le estaban entrevistando), decidió precisamente anunciar que cambiaba el nombre de Mike a Miguel, porque era menos horterera. Y yo estaba al lado escuchando. También con Los Continentales y tal.

Y luego, con grupos menores, con grupos desconocidos de versiones también teníamos acceso y también tocamos en *Nosotros los jóvenes* y en Radio Juventud, en Radio Intercontinental... En fin, no solamente con las bandas conocidas, sino incluso los no conocidos, sin disco, que hacíamos versiones. Y además te preguntaban y hablabas con el locutor (“¿Qué te parece el nuevo disco que ha sacado Roy Orbison?”), o sea que era muy cercano todo. Y además se tocaba en sitios, auditorios, con espacio para treinta personas o doscientas, pero había público. Podías ir como público o a tocar, estaba muy bien, muy bien.

### **¿Existía relación entre los programas musicales y las discográficas en esa época?**

Siempre ha habido una disociación: cuando uno desde fuera ve a un gran artista, se imagina que tiene una especie de mánager que le maneja y organiza toda su vida. Es posible que fuera así con Los Beatles o algo así, pero aquí por un lado estaba la casa de discos, por otro lado, el representante, por otro lado, lo que tú pudieras hacer... No había mucha promoción organizada, no había un único factótum que, digamos, se encargara de gestionarte tus acuerdos con la casa de discos, con las editoriales de distribución, con las campañas de publicidad, con las actuaciones en directo... No, eran cosas dispersas. Entonces, no había una relación directa entre las casas de discos... Excepto, cuando empezó a corromperse un poco el sistema y, para entrar en la publicidad (vamos a llamarla así) encubierta de los programas, la casa de discos tenía que pagar dinero.

### **Estamos hablando de finales de los sesenta ya, ¿no?**

Ya es al final de los sesenta, sí. Entró un poquito la corruptela, la picaresca. Tú quieres que este disco... tal, pues entonces tú, no es que me vayas a dar este dinero, pero vas a contratarme estos anuncios.

### **4- ¿Crees que los programas musicales de radio de aquella época influyeron en el estilo musical de tus bandas?**

Sin la menor duda, sin la menor duda. Si no hubiera sido por esos programas, no nos habríamos enterado, habríamos seguido con la copla otros veinte años, no lo sé. La poca

música que nos llegaba... (Por cierto, paréntesis: ¡el orgullo de haber tenido a uno de Los Teen Tops la semana pasada con nosotros en Madrid!) Claro, Los Teen Tops, Los Shadows, algunos grupos de ese estilo son los que nos invitaron a aprender a tocar la guitarra. Si no hubiera habido esos programas... Y luego, hacían una difusión tremenda porque había mucha competencia entre ellos a ver quién hacía el mejor programa, con música en directo y tal. Estaba muy bien, muy bien.

**5- ¿Crees que los programas de esa época podían influir también en el comportamiento de los jóvenes o en su forma de ocio?**

Hay dos partes. Los programas en sí modificaban tu conducta en el sentido de que, efectivamente, dejabas de hacer cierta cosa para escucharlo. Luego, el resto no es el programa: tú modificaste tu forma de vida, te abriste a otras cosas, no por el programa sino por lo que estabas escuchando; por el contenido, no por el programa en sí.

**LA MÚSICA DE LOS 60**

**6- ¿Cómo crees que los programas musicales de la época influyeron en el desarrollo de la música pop en nuestro país y en el surgimiento de nuevas bandas?**

De forma definitiva y total, absolutamente. Los medios tienen el poder, por eso el poder intenta ganarse a los medios. Entre otras cosas, hablando de política, el poder lo primero que hace es ganarse a los medios. Los medios son los que te abren los ojos a todo. Entonces, a toda una generación nos abrían los ojos a un estilo que, a la fuerza, te arrastra a vestirte de otra forma, a comportarte de otra forma, a evolucionar de otra forma.

Fue fundamental el apoyo de las radios, la televisión apenas existía. A primeros de los sesenta, casi nadie tenía en casa una televisión y había una sola cadena que transmitía tres horas diarias. Luego empezaron a abrirse un poco y hubo programas interesantes, por supuesto, pero la radio fue la que nos unió a todos.

## **7- ¿Veáis influencia entre la aparición en programas de radio de las bandas musicales y su notoriedad y sus ventas?**

Claro, aunque las ventas eran de broma, porque yo no sé si sabes esta anécdota, pero contada por quien trajo a Los Beatles a España (en el año 65, ¿no?): Los Beatles quedaron conmovidos cuando aprendieron que en España habían vendido treinta mil discos, pero se estimaba que había tres mil tocadiscos.

### **Claro, no encajaba muy bien la cifra.**

Es que la forma de funcionar era: en cada bloque de viviendas, o en cada pandilla o en cada clase del colegio, había uno o dos o tres que tenían tocadiscos, y los demás nos comprábamos discos para ir el domingo a su casa a hacer el guateque y cada uno llevaba sus cuatro o seis discos favoritos, aunque en su casa no tuviera tocadiscos. Y entonces llevábamos muchísimo Cliff Richard y Los Shadows, por ejemplo, llevábamos mucho Los Teen Tops. Y se llevaba otro estilo también, o sea, no estaba todo dominado por el inglés, por lo sajón: se escuchaba muchísima música italiana y francesa. Todos los grandes franceses estaban presentes. Y los italianos, a la cabeza Adriano Celentano que era el más simbólico y el más roquero.

## **8- ¿Qué grupos sonaron más y tuvieron más “importancia radiofónica”?**

Hombre, para nosotros Los Teen Tops fue una de las estrellas, porque nos trajeron el rock & roll en español, que te llegaba mucho más. Y, es más: hasta hace cuatro días, como quien dice, y mucha gente sigue sin saberlo, lo que cantaban Los Teen Tops eran versiones de canciones norteamericanas. Nosotros nunca imaginamos que había, antes de *Popotitos*, una cosa que se llamaba *Bony Moronie* de Larry Williams; eso lo hemos aprendido treinta años después. O sea que a nosotros Los Teen Tops nos abrieron muchísimo el mundo al rock & roll.

Nos gustaba mucho, mucho el Dúo Dinámico. Claro, el Dúo Dinámico, comparado con el rock actual, es casi la copla, pero comparado con lo que había, era rock duro. Es cuestión de perspectiva, ¿no? El Dúo Dinámico fueron unos genios rompedores. Así como Mecano, veinte años después, abrió una vía nueva (me parece que así fue, ¿no? De



repente un estilo nuevo, una modernidad), veinte años antes el Dúo Dinámico hizo lo mismo.

## **EL PÚBLICO**

### **9- ¿Crees que los programas de esa época influyeron en el desarrollo del fenómeno fan de los grupos?**

Claro, si no hay comunicación, ¿cómo va a enterarse la gente de que hay una asociación?, ¿no? Entonces no había internet ni había teléfono móvil siquiera, la forma de comunicación era la radio. Entonces, a través de la radio y apoyados por los locutores que estimulaban el fenómeno, se pudieron crear asociaciones de fans (se llamaban clubs de fans). Apoyo definitivo y total, fundamental.

### **10- ¿Estaba la gente verdaderamente interesada en la música pop, o el folclore español seguía predominando?**

Bueno, la lucha generacional ha existido siempre. Evidentemente, nuestros padres no tenían nada que ver con lo que hacíamos nosotros y no valoraban ningún tipo... Por ejemplo, Elvis, que siempre para nosotros ha sido un tío con un vozarrón tremendo, mi padre enseguida lo comparaba con los líricos. Claro, y te reías, decías “¡pero qué ridículo!”

Por ejemplo, mi padre era muy estricto, no le gustaba nada esto de la música, pero estuve con Los Pokes en un festival de Aranda de Duero, que entonces era importante (festival hispano-luso de la canción), y eso lo televisaban. Entonces, en el fin de fiesta actuó Mary Santpere, la humorista, y mi padre adoraba a Mary Santpere. Y Mary Santpere nos invitó a Los Pokes a que la acompañáramos en una canción, y tocamos una canción con ella. Y entonces mi padre se moría de la risa viendo a Mary Santpere, con una boa que llevaba, envolviéndome así en el cuello y contoneándose a mi lado y tal, y desde entonces ya me miraba con otros ojos, ¿no?

Una brecha generacional que siempre ha existido, pero la más fuerte probablemente sea esa, mucho más que la que yo he vivido con mis hijos o mis hijos con mis nietos, sin

duda. Porque fue, como he contado ya seis mil veces, la generación que pasó de la copla al rock & roll, del blanco y negro al color, y de la bandurria a la guitarra eléctrica.

**Creo que es de Julián Molero el libro que habla de la bandurria a la guitarra eléctrica...**

Sí, es que Julián, ya sabes... Tú has estado en el concierto del Rialto; Julián Molero fue quien yo escogí como regidor para ayudarme, porque es un tío muy serio y tal, entonces me conoce mucho y hemos hablado mucho; el miércoles pasado estuve con él.

**11- ¿La radio y la música pop pudieron ser un instrumento de debilitamiento de la dictadura?**

¿El inicio del fin de la dictadura?

Sí.

Bueno, las cosas caen por su propio peso. El principal motor del cambio es la edad, el tiempo pasa para todos. Entonces, a la dictadura, ya en los últimos sesenta y, sobre todo, entre el 70 y el 75, la llamábamos la “dictablanda”, porque evidentemente las cosas iban cambiando a la fuerza. Vamos a entendernos: no era una dictadura como la de Pol Pot o Mao Zedong, donde mataban todos los días a mil personas. Era una dictadura más o menos civilizada, represora como toda dictadura, pero no hasta ese punto.

Entonces, en la música, teniendo en cuenta que el noventa por ciento (y me quedo corto) de la música pop-rock que escuchábamos era o instrumental o en inglés, la censura no tenía nada que decir. La censura no empezó a trabajar ni con el Dúo Dinámico ni con Los Teen Tops ni con nada de eso, la censura empezó a trabajar a partir del comienzo de los cantautores y los grupos de canción protesta y todo eso; ahí es donde ya empezó la censura a trabajar.

Con todo y con eso, yo repito: por mucho que Alberti estuviera en el exilio (yo he estado dos veces en casa de Alberti en Roma) y fuera un maldito, y León Felipe y toda esta gente, Aguaviva grabó un disco con todas las canciones de todos esos poetas malditos, con sus

poemas íntegros o casi íntegros (cambiando una palabra en algún caso: “Franco” por “hermano”, por ejemplo). Eso está grabado en el 70. Entonces, la censura era, pero no era; depende de con quién dieras, en qué momento.

Con Vainica Doble, en el 75, grabamos un disco, un LP maravilloso, *Contracorriente*, mítico, que no pudo publicarse hasta el 76 porque a un censor se le metió en la cabeza una palabra, que era “confesor”, y al final salió con la palabra “confesor”, pero estuvo retenido varios meses. Había cosas ridículas, pero, verdaderamente, a mí Franco no venía cada domingo a decirme qué podía tocar y qué no.

### **12- ¿Cómo se vivía la censura en la música de los sesenta?**

Nada. Cantamos en inglés o cantamos cosas de Los Brincos o del Dúo Dinámico o de Los Teen Tops; o en inglés o instrumental. Jamás nadie nunca nos dijo nada. Ahora, no sé, la gente tiene una idea quizá diferente, pero la realidad es la que estoy contando.

## **LA RADIO MUSICAL EN LA ACTUALIDAD**

### **13- ¿Crees que existe alguna similitud entre la radio musical de esa época y la actual o cuáles crees que son sus principales diferencias?**

No puede haber semejanza porque, en primer lugar, no se necesita ese apoyo de medios. Hoy en día hay muchos canales para hacerse famoso, de hecho, la gente entra por otros sitios que no son la radio. En segundo lugar, donde había seis emisoras ahora hay seis mil. Antiguamente salías un día en sábado por la noche en la televisión, en la única televisión española, y el domingo por la mañana te conocía toda España o media España. Ahora mismo hay setecientas cadenas de televisión (incluso la televisión por internet, olvidando las frecuencias que te dan los gobiernos). Entonces, hay una dispersión tal, hay tal cantidad de estudios diferentes, hay tanta masa de oferta, que el peso de la radio, francamente, es muchísimo menor.

**14- ¿Sigue siendo tan importante, a día de hoy, como músico, aparecer en la radio para adquirir notoriedad como lo era en los sesenta?**

En absoluto, en absoluto, no tiene nada que ver. Cuando hay tres, cuatro o cinco programas estrella a la semana, que sabes que toda la juventud se engancha a ellos, no tiene nada que ver con el mundo actual donde hay seis mil programas dispersos, con pequeñas especializaciones (solamente el estilo tal o tal de tal país...). No tiene nada que ver, es otro mundo.

### **16.2.5. Entrevista a Joaquín Torres (Los Pasos)**

**Nombre real:** Joaquín Torres

**Perfil principal:** Músico

**Perfil secundario:**

**Lugar donde desarrolló su actividad:** Madrid

**Lugar y año de nacimiento:** Madrid, 1949

**Fecha entrevista:** 19/04/2020

Joaquín Torres creó en 1966 el grupo Los Pasos como guitarra líder, vocalista y principal compositor. Los Pasos son un referente de la música pop española que estuvieron activos entre 1966 y 1972 con éxitos como *Tiempos felices* o *La moto*. Conocidos por sus complejos arreglos y armonías vocales combinados con un predominio instrumental hacen que Joaquín Torres sea uno de los músicos de referencia en la década de los sesenta. Un grupo mediático que llegó a protagonizar en 1968 la película Long-Play (Javier Setó).

#### **1- ¿Participaste activamente en alguna banda musical de pop-rock en la década de los sesenta? ¿Cuáles eran esos grupos?**

Bueno, vamos a ver. Pues esto nació en el colegio, como empezaban las cosas. Yo tenía doce años, y entonces un compañero mío mayor (bueno, compañero... era mayor que yo, era de otra clase) me vio tocar. Él quería montar un “grupete” y yo tocaba en la tuna; él me vio tocar y dijo: “Oye, ¿por qué no montamos algo?”. En fin, con él, que era mayor que yo, y otros dos más, hicimos un grupo; pero un grupo con guitarra española (yo tocaba la guitarra española). Yo tendría once o doce años, y ellos tendrían catorce o quince nada más. Tocaban guitarras, y Guillermo Polo, que era otro, tocaba bongos (porque no había otra cosa). Entonces cantaban los otros dos, que eran Carlos Cano y Carlos Tapa. Esos son los primeros.

Hicimos alguna actuación en el colegio, muy breve; alguna actuación en un asilo (me parece que fuimos, también, una cosa así) ... Y después, cuando tuve la primera guitarra eléctrica, ya montamos Los Diablos Rojos. Ya tenía yo trece años, es cuando empecé yo. Ya Guillermo tenía una batería, y así empezamos.

### **Llegasteis a tocar en el circo Price, ¿no? En las matinales del Price.**

Sí, tocamos en el Price y tocamos en las emisoras y en los colegios en los que se podía tocar (en el Ramiro de Maeztu; en el Maravillas, que es de donde éramos nosotros). Tocamos en emisoras como La Voz de Madrid, Intercontinental... No recuerdo ahora mismo más, hubo otras por ahí pero no me acuerdo. La culminación fue lo del Price, claro. Tocamos dos veces en el Price.

### **Luego, en el 68, aterrizaste en Los Pasos, ¿no?**

Después estuve en un grupo, con amigos también, que se llamaba Los Sagitarios; pero bueno, eso no fue nada relevante, hicimos muy poquitas cosas. Y así dimos varias vueltas. En fin, íbamos buscando formaciones distintas. Pero lo más consolidado fue, al principio, Los Diablos Rojos, con distintas formaciones (aunque estábamos siempre constantes Guillermo, que era el batería, y yo). Y después, Los Pasos fue ya posterior, fue en el 65 me parece, ¿no? No me acuerdo, 64 o 65. Yo tenía ya 17 años, no recuerdo en qué año empezaron Los Pasos.

### **Creo que es 65, 66. No sé si estabas desde el principio o entraste...**

Sí, sí, sí, porque lo formamos los primeros que estuvimos en Los Pasos. Los tres primeros Pasos, antes de que se consolidase el grupo completo, éramos Luis, Joe y yo. Y después, más tarde, entraron Álvaro Nieto y Martín Careaga.

## **LA RADIO DE LOS 60**

### **2- Como oyente, ¿cuáles eran los programas musicales de esa época que más recuerdas? ¿Cuáles te influyeron en mayor medida?**

Bueno, la verdad es que yo no oía muchísima radio. Yo más bien oía discos, todos los que podía. Discos sí, tenía bastantes discos. Bueno, bastantes... A ver si me entiendes: en aquella época comprarte discos era muy fácil, porque te ibas a buscar discos... Sobre

todo, guitarra, instrumentales; era lo que me gustaba a mí. Entonces, yo miraba y buscaba y me compraba todos los que quería. Pero todos los que quería, después de mirarme toda la tienda de El Corte Inglés (que no era ni mucho menos lo que llegó a ser) ... pues te comprabas dos o tres discos, no te comprabas más porque no habían salido más tampoco. Y después, la radio... bueno, pues influía. No sé, yo creo que lo más influyente, sobre todo más avanzada la historia, el que más influía en nosotros, la música que más nos gustaba, era la que ponía Ángel Álvarez en *Caravana musical*.

### **3- ¿Recuerdas alguna aparición radiofónica con tus bandas?**

Sí, recuerdo *El Gran Musical*, que es donde estábamos tocando el día siguiente al que ganó Massiel Eurovisión. Fue un sábado, coincidió en esa época. Tocamos en directo en *El Gran Musical*, pero no nos gustaba nada tocar en directo porque los medios para registrar el sonido eran horribles. O sea, había cuatro micrófonos para todo y no podías usar... En fin, había que hacerlo porque era una condición para que después te pusieran tus discos en la emisora, ¿no?

Entonces, las actuaciones eran un poco caóticas; no caóticas por la actuación en sí, sino porque lo que sonaba por la radio era un disparate, no era de calidad. Era un poco el fenómeno fan: te estamos viendo en directo y te aplaudimos en directo. Pero joder, lo que sonaba debía ser cualquier cosa; no tenía una calidad excelente, no había medios para hacerlo mejor.

La microfonía y la mesa que tenían en las emisoras eran de pedales, todo. Era para locutores, era para otras cosas, para orquestas que ponían el micrófono lejos. En cuanto ponías amplificadores, ya complicaba la cosa. Y si encima era un grupo como Los Pasos, que era de voces, pues te quedabas sin micrófonos para los instrumentos. O sea, tenías que buscarte la vida como fuera para que eso sonase un poco.

Y sí, hay actuaciones más. Actuamos en La Voz de Madrid. Hacían muchas actuaciones en directo en Hilarión Eslava; en la calle Hilarión Eslava había un auditorio y ahí hemos actuado varias veces Los Diablos Rojos, sí. Y después, Los Pasos en *El Gran Musical*. Y en Intercontinental, con Miguel de Los Santos, también. Bueno, en muchas. No había muchas, pero estaban todas muy cercanas; era fácil más o menos conectar con todos, ¿no?

Vamos a ver, cualquier medio de difusión nos gustaba. Te encontraban y te decían quién era quien llevaba la gestión de esas cosas. “*Oye, que tocamos en la radio no sé cuánto*”; “*Ah, qué bien, pues bueno, pues vamos a tocar a la radio*”. Yo era el más pequeño del grupo siempre, date cuenta de que yo dejé Los Diablos Rojos con quince años, es decir, que yo era un crío. Y yo entré en Los Pasos con diecisiete años, con diecisiete años yo grabé el primer disco de Los Pasos. Es decir, yo era demasiado pequeño, las gestiones las llevaban los mayores. Yo he sido siempre el más pequeño en todas estas etapas. “*Oye, que tocamos en tal sitio*”, pues muy bien, ahí iba con mi guitarra (bueno, no iba, me llevaba mi padre con la guitarra y el amplificador, claro). O sea que yo era un crío.

#### **4- ¿Crees que los programas musicales de radio de aquella época influyeron en el estilo musical de tus bandas?**

En mi caso, a mí, yo creo que no. Yo creo que las emisoras de radio no influyeron para nada porque, ya te digo: las referencias las tomaba yo de discos extranjeros, sobre todo, de gente de fuera. Y referentes también españoles. Y después, la música que yo oía, que era más Shadows, Ventures..., en inglés, instrumentales, pues no eran grupos que se pusieran por la radio. La radio era más popular todo, no era una cosa tan específica, ¿no? Yo siempre buscaba cosas un poco... te digo: relacionadas siempre con la guitarra y con la parte instrumental. O sea, te digo Les Paul, Billy Moore, los Ventures, los Shadows, The Spotnicks... Eran todos instrumentales, eran mis referentes. Te digo: yo soy un tanto extraño para eso. Yo no oía la música en general, como oía todo el mundo.

Lo que más influyó fue, por supuesto, cuando empezó la época... También estaba Cliff Richard pero, en mi caso también, Cliff Richard porque estaba con los Shadows. Los Beatles no me influyeron al principio, sino a partir del segundo, tercer disco, que ya dije “*bueno, pues sí*”; pero al principio los Beatles los rechazaba un poco. Después no, después fueron ya la cumbre, absolutamente ya asimilados, pensaría que en el estilo iba por ahí la cosa y la cosa había cambiado. Sí, sí, los Beatles influyeron mucho.

Pero bueno, había muchos grupos en esa época que también influían: influían los Beach Boys; influían en nuestro caso los Fortunes, porque era un grupo vocal... A ver, ¿qué te diría yo? Spencer Davis, Los Turtles... Es que había mucha gente, había muchísimas bandas a la vez que los Beatles. Claro, los Beatles se llevaban la palma, eran los campeones.



Ángel Álvarez pinchaba más a los Ventures porque eran americanos. Ángel Álvarez, siempre, toda su tendencia era americana. De hecho, a mí Ángel Álvarez me trajo muchos discos de los Ventures. A través de mi padre tenía buena relación con Ángel Álvarez.

**5- ¿Crees que los programas de esa época podían influir también en el comportamiento de los jóvenes o en su forma de ocio?**

Yo creo que el que se llevó la palma fue *Los 40 Principales*, ese fue el que se asentó como el primero de todos, ¿no? El primero que se oyó era en Radio Madrid con Tomás Martín Blanco, *El Gran Musical*. También actuamos en *El Gran Musical* nosotros. Era el que más influía sobre las tendencias de esa época.

Después, ya a través de Rafael Revert, nació *Los 40 Principales* (de la mano de Revert, pero yo creo que era invento de Tomás Martín Blanco). Y después estaba Luqui, también. Luqui, muy bien. En fin, esas eran las emisoras que más se oían y que más conectaban con la juventud. Estaba Juan María Mantilla, estaba Requena, también Luis del Olmo ponía música, Encarna Sánchez también, Miguel de los Santos, en Radio Centro estaba Wenceslao Pérez, Joaquín Prat... Había mucha gente. Era gente que nos ayudaba a todos, porque ponían nuestra música.

## **LA MÚSICA DE LOS 60**

**6- ¿Cómo crees que los programas musicales de la época influyeron en el desarrollo de la música pop en nuestro país y en el surgimiento de nuevas bandas?**

Pues influían porque era lo que escuchaba la gente joven. Lo que pasa es que estaba muy mediatizado de alguna forma, porque para entrar en *Los 40 Principales*, para ser disco rojo, para entrar en todas las compañías de discos, tenían que pagar dinero, es decir, no era una cosa gratuita. O sea, “te voy a poner el disco, pero tú pagas tantas cuñas, tantos anuncios...”. En fin, había unos convenios económicos que condicionaban la selección espontánea. Es decir, si te ponen una canción cincuenta veces en una semana, pues es mejor que si te la ponen tres o cinco, ¿entiendes? Normalmente es por la promoción: a través del bombardeo de las cosas, las cosas se hacen populares. Y si encima tienen un

componente (que lo tendrían, claro) que a la gente le guste, pues es más fácil, ¿no?, el gancho es rápido.

Sin la radio, las bandas habrían surgido de todas formas. Otra cosa es su difusión. La difusión de estas bandas hizo que la cosa fuese a más, pero las bandas iban a nacer de todas formas, con radio o sin radio. De hecho, cuando hacíamos las bandas no pensábamos en la radio, pensábamos en tocar y en hacer y en actuar donde pudiéramos. ¿Y dónde se podía actuar? En ningún sitio, nada más que en los festivales de los colegios. En nuestro caso, o sea, te digo el tipo de grupos como el que estamos hablando. Había otros así más profesionales y ya está, pero venían ya de... era otro tipo de... era José Guardiola, era otro tipo de cantantes, de grupos, era otra historia.

#### **7- ¿Veáis influencia entre la aparición en programas de radio de las bandas musicales y su notoriedad y sus ventas?**

Por supuesto, por supuesto, siempre ha ido de la mano todo junto. Claro. Primero, entraban los que tenían algo creativo, algo que fuera distinto. Entonces, si la banda tiene algo original que no es un “versionero” de otras cosas que venían de fuera, que los había... Mira, los Mustang, por ejemplo, hacían versiones de cosas de los Beatles; bueno, pues sí vendían porque estaba en español, pero desde luego no era lo mismo, ¿no?, no tenía nada que ver. Y sí, sonaron, se publicaron, pero sobre todo porque el idioma ayudaba a entender esas canciones o a difundirlas mejor.

#### **8- ¿Qué grupos sonaron más y tuvieron más “importancia radiofónica”?**

En España, dices, ¿no?

**Sí, en España.**

¿En español o en general?

**En general, pop y rock tanto español como extranjero.**

Bueno, hubo una época en la que entraba mucho la música francesa, la música italiana, y por supuesto la música inglesa y la americana. Pero había mucha música francesa y mucha música italiana, muchísima. Entonces estaba mezclado todo, es decir, no eran solo grupos; introducían toda la música que salía, no había programas específicos de grupos (o, si había, yo tampoco lo escuchaba, no me fijaba en ello).

Había una emisora que también escuché, que quizá fue de las que más escuchaba yo, que era la que hacían desde la base de Torrejón (que era música americana, claro). Mi influencia siempre ha sido la música americana, mucho más que ninguna otra. Te digo en mi caso; en el caso de la gente joven, no. La gente joven, en general, pues escuchaba ese tipo de emisoras, sobre todo la SER. La SER era la campeona, yo creo.

El Dúo Dinámico, por supuesto, fue lo primero español con relevancia e importante, porque empezaron haciendo algunas versiones, pero al final eran canciones propias. Y tenían una personalidad propia y un estilo propio, y lo hacían muy bien, estaba muy bien. Ahí siguen, de hecho, porque yo creo que ha sido lo más limpio que ha habido en la música en España, el Dúo Dinámico.

## **EL PÚBLICO**

### **9- ¿Crees que los programas de esa época influyeron en el desarrollo del fenómeno fan de los grupos?**

Por supuesto, es que todo va de la mano, todo junto. Sí, claro, la radio tenía el poder de la difusión. Y tampoco había tantas emisoras, era mucho más fácil oír música porque no había la explosión de medios de comunicación que hay ahora, ¿no? Era una cosa muy limitada, igual que la televisión. Recuerdo que en la televisión arrancaron, así potente ya como grupo consolidado y que nos sorprendió a todos, Los Brincos. Los Brincos fueron un lanzamiento espectacular desde la televisión. Y por supuesto que la radio tenía una influencia bárbara, porque la radio era mucho más constante en la emisión de canciones que la televisión. La televisión era más puntual, ¿no?

**10- ¿Estaba la gente verdaderamente interesada en la música pop o el folclore español seguía predominando?**

No, vamos a ver, si nació la música pop fue por salir del folclore. Nació otro movimiento, sin despreciar en absoluto al anterior (vamos a ver: sin despreciarlo ahora mismo desde este punto de vista; en aquella época no nos gustaba nada lo anterior, queríamos hacer una cosa distinta). Ya había empezado el rock & roll, habían empezado los grupos extranjeros, había otro concepto de canción. No era la copla, no era el folclore, era otra historia. Las guitarras eléctricas, eso era lo que nos gustaba. Una generación con otras ideas, con otras ganas, con otras ilusiones.

## **LA RADIO Y LA DICTADURA**

**11- ¿La radio y la música pop pudieron ser un instrumento de debilitamiento de la dictadura?**

Ya. Vamos a ver, yo jamás, yo nunca (porque lo he vivido en primera persona) ... Yo nunca (o yo estaba muy ausente de toda esa historia) he relacionado la música con el franquismo ni con la dictadura ni con nada. Es decir, vivíamos la misma época todos, era lo que había en la época, y no se puede extrapolar una cosa vista desde otra perspectiva y en otra época, no.

**12- ¿Cómo se vivía la censura en la música de los sesenta?**

En fin, yo en mi caso jamás he tenido censura. Nunca hemos tenido censura Los Pasos, nada. Es más, hicimos en un programa una canción que era *No me gusta decir sí*, cuando Franco decía “*vota sí*”. Y nosotros poníamos una canción de melodías que se llamaba *No me gusta decir sí*, y nadie nos dijo ni pío.

Y cuando decían de esa represión, pues mira, yo lo siento, yo no la he tenido, yo no la he sentido, no la he vivido. Ahora se habla mucho de eso. Yo, que la he vivido, no la he tenido. A mí, los grises, cuando decían “es que los grises, no sé cuánto”, oye, a mí los “grises”, en la época de Los Pasos, lo que hacían era liberarnos de los fans, que nos

querían arrancar los botones de la chaqueta y las corbatas. Y ellos nos hacían un cordón para evitar eso, o sea que nos ayudaban.

Yo llevaba el pelo por encima de los hombros y a mí nadie me ha... O sea, te miraba raro la gente, pero en fin... Yo no he relacionado jamás la política con esto, nunca. Eso fue mucho más con los cantautores. Los cantautores sí, tenían otra inquietud distinta, una inquietud social distinta. Pero claro, yo buscaba la música, y los cantautores para mí no representaban música, eran panfletos cantados con una guitarra mal tocada (con todos mis respetos al cantautor, que tiene cosas muy buenas también). Oye, es que un cantautor es Camilo. Camilo es un cantautor, joder, porque hace sus canciones y ya está. Pero el concepto de cantautor ese, con este fin reivindicativo, pues bueno, pues oye, muy bien, ahí está, es un movimiento social, pero para mí no es un vehículo de... O sea, usas la música como vehículo, pero es un vehículo robado, usurpado, o sea, no es el vehículo natural de la música.

## **LA RADIO MUSICAL EN LA ACTUALIDAD**

### **13- ¿Crees que existe alguna similitud entre la radio musical de esa época y la actual o cuáles crees que son sus principales diferencias?**

Pues vamos a ver, es la misma fórmula, eso no ha cambiado mucho. Cambian las canciones, cambian los que las... No creo que haya cambiado mucho. Hay anuncios, en fin... es lo mismo.

Cada generación pone su música. Y la música actual... bueno, pues muy bien, hay muchas cosas buenísimas, pero no son las que están ahí arriba, a mi juicio. Arriba hay cosas buenas, por supuesto que hay cosas buenas. Pero es que no creo que hayan inventado nada; con todos mis respetos, están al rebufo de lo que se hizo en aquella época.

Es más, en aquella época los grupos tenían cantantes solistas muy importantes y con mucha personalidad, y ahora es muy difícil encontrarlos; ahora están muy mediatizados, son todos muy parecidos, es muy similar todo.

Nosotros teníamos nuestras inquietudes con nuestras guitarras y nuestros estilos y nuestras cosas y nuestros amplificadores. Y ahora, la gente joven lo que está buscando

son nuestras guitarras y nuestros amplificadores, que es paradójico. Es decir, se están apoyando en lo que nosotros iniciamos en un momento. Y me parece muy bien, porque son cosas válidas y son cosas buenas, pero yo no oigo una inquietud musical ahora; ahora lo que interesa es la letra, una estética, y se acabó. Pero las melodías se están perdiendo, no hay melodías. No hay frases en las canciones instrumentales, no hay frases instrumentales como riffs y cosas de esas así que sean muy características.

En fin, es todo muy... buf, bueno, ahí está, cada generación tiene su música y sus gustos, no voy a ir contra eso jamás. Eso es lógico, por supuesto. Pero está muy apoyado... es que la gente no sabe de dónde viene todo esto, la gente joven no ha escuchado lo que ha pasado antes. Es una pena, ¿eh?

Entonces, bueno, hay que saber de dónde viene todo esto y cómo nació todo esto, porque mucha gente se sorprende, “¡Mira qué canción más bonita han puesto en ese anuncio!”, y yo digo “¡Pero si eso es de los Beatles!”, “Ah, ¿sí?”. Y hay gente que dice “¿Y quiénes son los Beatles?”, que eso es lo más terrible. Yo entiendo que un chico joven de dieciocho o veinte años diga “Oye, ¿quiénes son los Beatles?”. Puedo entender que no tenga ni idea, porque es lógico, porque es que no ha vivido eso. O se lo cuentan, o se lo busca, o no sabe. Pero hay que saber de dónde se viene, de dónde vienen las cosas y por qué han evolucionado y cómo han evolucionado. Es importante.

#### **14- ¿Sigue siendo tan importante, a día de hoy, como músico, aparecer en la radio para adquirir notoriedad como lo era en los sesenta?**

Vamos a ver, todo es importante, todo es importante. Y, si hay un sistema que no ha cambiado, es la radio. Es el más constante de todos, lo demás ha cambiado muchísimo. Lo más influyente, absolutamente, es la televisión. Y últimamente las redes sociales, por supuesto, porque ya la televisión ha pasado a un segundo plano (es decir, no a un segundo plano, sino que está en el número 2). Pero, para mí, la televisión sigue siendo más alucinante que cualquier otro medio, la televisión es la más poderosa. Pero vamos, ahora son las redes sociales las que mandan; ahí está todo, y ahí tienes todo, y ahí puedes buscar lo antiguo, lo nuevo... Puedes investigar, bucear por todas partes. Y ahí es donde realmente ves la diferencia de cada época.



### **16.3. Entrevistas en profundidad a locutores**

Las entrevistas han sido transcritas literalmente tal y como se expresaron los entrevistados con lo que pueden encontrarse algunos errores gramaticales. No obstante, consideré necesaria una transcripción literal puesto que las peculiaridades de cada expresión, repeticiones, etc. podían ser significativas.



### **16.3.1. Entrevista a José Ramón Pardo**

**Perfil principal:** Locutor

**Perfil secundario:** Músico

**Lugar donde desarrolló su actividad:** Madrid

**Lugar y año de nacimiento:** Gijón, 1941

**Fecha entrevista:** 10/01/19

José Ramón Pardo es probablemente la persona más autorizada para hablar de música y radio de los años sesenta. Aunque su trayectoria como periodista musical empezará en prensa escrita, y no fuera hasta 1970 cuando empezó a trabajar en la radio como jefe de programas musicales de Radio España de Madrid, durante toda la década de los sesenta estuvo en contacto con este medio, incluso desde el lado del músico, con el grupo Los Teleko, actuando en diversos programas radiofónicos. Coautor de la *Guía del pop español de los años 60 y 70* (1994), y autor de *Historia del pop español: 1959-1986* (2005) y *Aquellos años del guateque* (2015), en los que no solo demuestra ser un experto musical, sino también un experto en el medio radiofónico y un retratista de la sociedad de la década de los sesenta.

**1- ¿Participaste activamente en algún programa musical en la década de los sesenta? ¿Cuáles eran esos programas y en qué consistían? ¿En qué emisoras se desarrollaron?**

Te cuento un poco: yo empecé a estudiar Derecho, Filosofía y Letras, pero cuando ingresé en la escuela de Periodismo, todavía en la universidad, prácticamente a los seis meses estaba trabajando ya. Y al llegar al Grupo ABC, me ofrecí para escribir sobre discos en una revista que se llamaba *Mix* (entonces había muy poca gente que lo hiciera). Yo venía del periódico *Madrid*, donde me habían pedido que escribiera de cine; pero en ABC faltaba eso y empecé a escribir como era en la época, es decir, sin cobrar una perra gorda. Allí estuve poco tiempo y de ahí pasé a hacer la sección de discos del diario *ABC*.

A la vez era redactor jefe y pasé a la revista *Blanco y negro* y ahí me tocó cubrir todo tipo de historias periodísticas, desde viajar con los reyes como enviado especial, a cubrir la Marcha Verde, los últimos fusilamientos del franquismo... es decir, de todo. Pero siempre seguía escribiendo de música.

Digamos que mi estreno en la radio y en la tele fue porque yo formaba parte de un grupo. Entonces, en la radio fue en la Intercontinental: nos llevaron a unos de esos concursos que no sé ya ni cuál era, con un grupo donde yo tocaba la guitarra. Teníamos un cantante y cantábamos *Estremécete* de Los Llopis, pero en inglés, la versión original *All shook up*, de Elvis. Pero nos prohibieron cantar en inglés, nos dijeron que cantáramos solo en español. Yo era el que sabía la letra en español así que debuté cantando en la radio.

Y poco después, con el grupo Los Teleko, participamos en un par de programas de televisión; uno era un magacín matutino, otro era un concurso de primer aplauso o salto a la fama, y en cada uno tocaba el bajo y hacía la tercera voz, así que mi debut en la radio y en la tele fue como cantante.

Pero luego, efectivamente, en el año 70, Joaquín Díaz, que hacía un programa que se llamaba *La música folk* en Radio España, se despidió de la música en general para hacer un museo etnológico que tiene ahora en Urueña, en Valladolid. Y el director de musicales de esa radio, Jorge de Antón, me llamó para preguntarme si quería hacer yo ese programa. Empecé a hacerlo exactamente igual: sin cobrar una perra gorda. Yo me había especializado un poco en folk y empecé a hacer *La hora folk*, pero antes de un año me llamaron para Radio Peninsular de Madrid (llamada “la más musical”) para que me ocupara de la programación musical en general. Radio Peninsular pertenecía al grupo de Radio Nacional, y así entré en el equipo de Radio Nacional.

Y prácticamente a la vez, de televisión me habían llamado para participar en un programa musical que se llamaba *Música 3*, que también era de música folk. Y de ahí me llamó Pedro Erquicia para hacer toda la música de *Informe Semanal*. Esas fueron mis entradas en radio y televisión.

### **¿Recuerdas en qué año fue esa participación de Los Teleko en radio?**

Creo que, en el 61, no sé. Aunque en radio no éramos Los Teleko, éramos otro grupo.

## **Ah, érais otro grupo antes de Los Teleko...**

Con Los Teleko fue en televisión. Por ahí colgada debe de haber una foto con Los Teleko.

## **LA RADIO DE LOS 60**

### **2- Como oyente, ¿cuáles eran los programas musicales de esa época que más recuerdas? ¿Cuáles te influyeron en mayor medida?**

Para mí hay dos etapas muy distintas. En los primeros años 60, había dos programas para mí: *Discomanía* y *Caravana*. Yo era más de *Caravana* y lo prefería con mucho a *Discomanía*, comprendiendo que eran complementarios: *Discomanía* fundamentalmente trabajaba el producto nacional, canciones en español, y *Caravana musical* tenía una cosa llamada “Series doradas” en la que hasta el cuatrocientos y pico (de quinientos) no pusieron una canción española, y encima instrumental, que era de Los Relámpagos (era casi todo americano, algo inglés, y luego empezó a entrar muy poco francés y tal... pero español, prácticamente nada).

El primer programa con música moderna que yo recuerdo es anterior al 60, se llamaba *Boîte* y era de Radio Intercontinental, por lo tanto, salía solo en Madrid. Lo llevaba un locutor que era muy famoso en esa época, se llamaba Ernesto Lacalle. De ese hombre, y con su voz, hay un disco en Ramalama que se llama *Boîte*, son sus canciones favoritas. Ahí fue donde yo empecé a escuchar canciones norteamericanas que ya no eran Sinatra y compañía, sino el pop que empezaba (hablo de los años 57, 58 y tal).

Pero en el 60 llegó de Chile Raúl Matas. Matas hacía ese programa desde hacía tiempo en una emisora llamada Radio Minería; incluso tenía una versión para EEUU, se lo emitía una emisora de Nueva York. Le contrató la cadena SER, vino a España y fue una revolución, porque era una radio muy bien hecha, con mucha agilidad, con jingles, con cortinillas, con mucho talento.

Y, por otro lado, había un navegante de Iberia llamado Ángel Álvarez. Explico lo de navegante porque he oído decir que era azafato, que era comandante... Era lo que se llamaba “navegante”; ahora sabes dónde están los aviones por el GPS, pero entonces en los vuelos intercontinentales viajaba una persona que, a base de radiofaros, triangulando,

decía la posición donde estaba, sabía dónde estaba. Y ese hombre era Ángel Álvarez. Además, llegó a ser jefe y yo he llegado a volar con él pero fuera de la profesión: cuando yo viajé acompañando a los reyes como enviado especial de ABC a Arabia Saudí, él iba en el avión que llevaba al rey y me permitió volver en ese avión porque quedaban plazas libres, gracias a que los dos nos dedicábamos a la música. Él era mucho más sobrio, tenía otro gusto: música norteamericana. Él hacía cada semana un vuelo a EEUU y allí aprovechaba, primero, para comprar discos, y luego para contactar con las compañías discográficas que le anticipaban canciones; e hizo un programa que influyó muchísimo en la gente de entonces.

Los dos empezaron curiosamente el mismo año, el año 60, y para mí fueron los dos grandes programas de la época.

### **Y has dicho que había dos etapas...**

Sí. Posteriormente, en la segunda mitad de los 60, se multiplicaron los programas. En la cadena SER empezó *El Gran Musical*, que era el equivalente a lo que era *Cabalgata fin de semana*, pero solo de música joven. Lo hacía Tomás Martín Blanco y era los domingos por la mañana. Y muy poco después, el día 18 de julio del 66, empezó un programa que se llamaba *Los 40 Principales* y estaba basado en una idea norteamericana (*Top 40*, de pocas canciones y mucha repetición). Empezó siendo un programa de una hora, aumentó a dos horas, y al final, al crearse las FM y producirse ese gran cambio en la radio musical, pasó a ser ya una cadena completa, Los 40 Principales veinticuatro horas al día. Y para mí ese es el programa que cambia todo. De hecho, hasta que no pasaron otros quince años, casi todas las emisoras que hacían una radio musical hacían algo parecido a Los 40 Principales, se llamaran “cien éxitos”, “treinta”, “veintiséis” ... pero la idea era la misma, repetir hasta la saciedad lo que eran éxitos.

Y en esa época había mucha más variedad, ya surgen algunas emisoras (te hablo de Madrid, que es lo que más conozco), como Radio España, por un lado... Y una radio, que se hacía en la Red de Emisoras del Movimiento, que era una radio para especialistas, con bloques de una hora, cada uno de un tema distinto: uno hablaba de rock, otro de *soul*, otro de *heavy*... cada uno lo suyo. Fórmula que ha heredado Radio 3 de Radio Nacional de España. No solo la fórmula, sino muchos de los profesionales de aquella radio, pasaron a Radio 3, que es la radio pop juvenil de Radio Nacional.

Pero hubo programas muy importantes. Por ejemplo, Alfonso Eduardo Pérez Orozco (como locutor se hacía llamar Alfonso Eduardo) hacía un programa en Radio Vida, en Sevilla, y le contrataron en Madrid para hacer un programa que se llamó *Explosión 68*. Además, curiosamente fue la primera vez que no le contrató una emisora de radio, sino un particular que hacía lo que en otros países se llama “radio sindicada” (hace el programa y se lo ofrece a otras radios). El personaje era Alain Milhaud, el dueño del sello discográfico que había lanzado a Los Canarios, a Los Bravos, a Los Pop-Tops... Él le contrata, consigue el patrocinio (creo que era) de Pepsi-Cola y emite el programa, que se convierte en un programa importante. Es el primero que intenta hacer una lista de discos real, de ventas, cosa que no hacían las demás radios, porque, aunque la cadena SER intentó hacer una programación de los más vendidos, estaba demasiado influida por la lista de sus 40 Principales, que no era de ventas.

Yo hice un trabajo hace años sobre las tres clases de listas, no sé si lo habrás leído, pero es interesante para esto. Yo digo siempre que la lista de los 40 Principales no se parece nada a una lista de los más vendidos, ni a la lista que hacía *El País* en *Tentaciones*, porque para mí hay tres clases de listas: la lista de ventas o de éxitos, la lista de programación de una emisora y la lista de prestigio: esta última basándose en que yo soy muy listo y la gente me sigue, entonces voy a decir cuáles son las mejores... Yo o mi medio.

La lista de *Los 40 Principales* o la lista de *El País* no se parecían, me preguntaban cuál de ellas era verdad, y yo decía que las tres. Lógicamente, la lista de programación de Cadena Dial no puede ser la misma que la lista de programación en la que se basan los discos que ponen los 40 o Radio Olé, pero todas son “legales”, no te fíes de que sea lo más vendido, sino lo que ellos creen que va a gustar. Y la lista de calidad es una lista (yo la he hecho en alguna época de mi vida más “pija”) donde dices “*el público es muy torpe, yo soy más listo y sé más, voy a hacer una lista y voy a ser el guía del público*”. Y vale lo que valga la cantidad de gente a la que guías, un poco como los críticos de cine o de discos. Vale si alguien te hace caso y dice “*como yo coincido en gustos con este crítico de cine o de música, voy a hacerle caso*”.

Y la otra es la más importante y la más difícil. Han cambiado mucho los sistemas de muestreo, el actual es el que parece más perfecto porque todo se hace digitalmente y la información fluye directamente de las tiendas de discos a la empresa que lo hace.

### 3- ¿Existía relación entre los programas musicales y las discográficas en esa época?

Siempre hubo relación. Las discográficas, cuando entran en el negocio de la música joven, (los primeros discos de música joven en España se hacen en el 59, 60: el Dúo Dinámico, Los Pájaros locos, Los Estudiantes...), ya empiezan a buscar las programaciones de radio que se dedican a esa música y empiezan a enviarla. Primer servicio: el intercambio, yo te informo a ti, te hago arreglar el sonido, y tú a cambio lo pones y me haces un favor. Yo te hago un favor a ti, tú me lo haces a mí. Y yo creo que en ese comienzo no había dinero por medio; no había publicidad radiofónica, y menos televisiva, de discos, de canciones... eso empezó mucho más tarde.

Realmente la gran explosión de la publicidad televisiva de discos empieza con Enrique y Ana, se juega todo el presupuesto de promoción y le funciona muy bien. Entonces, eso empieza a variar con las cifras: quitando al Dúo Dinámico, el primer disco de un grupo de música pop que funciona en España es *Los cuatro muleros* de Los Pekenikes, del año 64. Pero empieza a producirse el fenómeno de lo que llaman los americanos *payola*, que es pagar para que te pongan discos. Eso se ha llevado mucho en España de las formas más dispares. Primero, el pago directo al locutor a cambio de que, además de poner un disco, lo revalorice. El segundo sistema es “te lo cambio por publicidad”; ese es un negocio más entre la discográfica y la radio (la emisora, no un particular), lo que pasa es que a veces el particular, el locutor, al hacer de vehículo, cobraba un porcentaje de lo que se llamaba la “producción publicitaria”.

Con esos dos sistemas se funciona, y luego hay un tercer sistema que utilizó a mansalva la Cadena SER, que es hacer una revista (*El Gran Musical*) en la cual, a cambio de que te pincharan los discos, tenías que poner publicidad en el periódico, con lo cual el periódico era un vehículo publicitario de la cadena musical. Además, ahí había intereses particulares, porque había gente de los programas de radio que no cobraba nada de la publicidad que iba a la radio, porque eran empleados de la radio, pero sí podían cobrar de la que había en el periódico, porque ahí no eran empleados sino colaboradores que llevaban dinero. Eso en otros países acaba en la cárcel, en España nunca pasó nada. En EEUU ha habido casos graves, el más famoso el de Alan Freed, el primer hombre que empujó el rock & roll, primero desde Cleveland y luego desde Nueva York, y acabó en la cárcel por el problema de la *payola*. Y hace diez o doce años hubo un planteamiento

parecido en las emisoras hispanas de Miami, de la zona de Florida, donde hubo una indignación muy gorda porque se pensó que volvía a haber un sistema de *payola*.

#### **4- ¿Crees que los programas musicales de aquella época influían directamente en el gusto musical de los jóvenes?**

Totalmente, por dos vías. Una, porque los oíamos y era lo que nos gustaba, es decir, no era fácil comprar discos; yo recuerdo haber comprado bastantes discos en la época en la que seguía mucho a Ángel Álvarez, pero lo que compraba en España no eran nunca las versiones originales. Recuerdo haber tenido el *Only the lonely*, en lugar de Roy Orbison, con un nombre parecido (es decir, hacían versiones). Es decir, hacían versiones de las Shirelles, en lugar de las Shirelles, se llamaban Las Sirenas; algo parecido; sonaban muy bien, pero no eran las originales. Por lo tanto, nuestra afición y los grupos que tocábamos sacábamos las canciones de los programas de radio, era nuestra inspiración.

El segundo camino, a más largo plazo, es que la mayor parte de la gente que luego hemos dirigido emisoras de radio, cadenas, o creado programas, hemos nacido con los gustos o de Raúl Matas, o de Ángel Álvarez, o una mezcla de los dos. Rafa Revert, que es el hombre que inventa *Los 40 Principales*, había estado hasta entonces trabajando con Ángel Álvarez, y por lo tanto venía con esa educación. Pero pincha Radio 3, y Manolo Fernández también estaba en el grupo de *Caravana*. Y no solamente los periodistas, sino también los directivos de compañías de discos españolas, eran discípulos o de Ángel Álvarez o de Raúl Matas. Es decir, que la importancia ha sido tremenda.

#### **5- ¿Crees que los programas de esa época podían influir también en el comportamiento de los jóvenes o en su forma de ocio?**

Sí, hábilmente los ponían en horas en las que los jóvenes pudieran escucharlos. Hoy en día existe el *podcast*, y anteriormente, no en esa época, salió la *cassette* que te permitía grabarlo; aunque el aparato que grababa directamente de la radio no existía, la ponías delante, aunque sonara peor.

Eso se dio mucho más con la tele; el gran fenómeno del cambio de horarios y de gustos de la gente fue ya a finales de los 70 con *Aplauso*. La gente joven no salía a la calle hasta que acababa *Aplauso*. Los horarios de las salas de juventud y tal se movieron gracias a (o

por culpa de) *Aplauso* y *Tocata*, que fue el siguiente, en los que yo además trabajaba. Ahí sí que se notó mucho, pero en general buscábamos los horarios de la radio para las familias, las madres...

Los discos dedicados a la mañana se suponía que los jóvenes no podíamos escucharlos, pero sí las madres que estaban en casa trabajando (los padres, tampoco). Las horas deportivas eran las mismas. Igual que ahora se queja la gente de que en la tele hay en todos los canales a la vez un concurso... al final va con nuestro modo de vida. El que se atreva a cambiarlo y triunfe, obliga a los demás a hacer algo parecido.

### **Quizá en los guateques poníais la radio también...**

No, es decir... en los guateques la base era tener un tocadiscos y poder ponerlos tú, decidir. Ahora sí existe un programa que se llama *El Guateque*, que busca que la gente baile con ellos, pero entonces con la publicidad y la voz del locutor, era distinto. Te inspiraban, pero lo mejor y más bonito del guateque era poner lo que quisieras, era “si ahora quiero bailar lento, pongo lenta”, y cosas de estas.

### **6- ¿Crees que los programas de esa época influyeron en el desarrollo del fenómeno fan de los grupos?**

Sí. La primera gran etapa del fenómeno fan se produce en los 60. En los 70 hay un fenómeno fan prefabricado, prefabricaban al artista para que tuviera fans, fueran Los Pecos, Miguel Bosé, Iván, Pedro Marín... Pero en los 60 era distinto, hubo sobre todo dos grandes grupos, dos grandes artistas que consiguieron movilizar muchos fans, que fueron Raphael y el Dúo Dinámico. Las “rafaelistas” y las “dinámicas”, que rivalizaban entre ellas. Cuando Raphael llegaba a Barajas después de una gira, estaba lleno de gente porque entre ellas (casi todo eran chicas) se comunicaban que había que ir allí; estaba muy bien organizado jerárquicamente, había una directora, una presidenta, presidentas locales de agrupaciones... No sé si conoces un libro que he hecho yo que se llama *Aquellos años del guateque...*

**Sí, aquí lo tengo.**



Pues ahí se explican un poco las condiciones que ponían y cómo, de forma piramidal, si yo era el líder de este barrio yo comunicaba a las demás, que eran compañeras de clase y tal, yo tenía veinticinco. Pero claro, mi jefa tenía otras veinticinco como yo. Cada una con veinticinco. Para mí eso fue fundamental en la radio. Y la radio provocó mucho el enfrentamiento y la provocación de las fans.

## **LA MÚSICA DE LOS 60**

### **7- ¿Cómo crees que los programas musicales de radio de la época influyeron en el desarrollo de la música pop en nuestro país?**

Totalmente. Bueno, sabrás que al principio las bandas se llamaban conjuntos. Mucha gente me pregunta, en plan anecdótico, por qué se decía “yo tengo un conjunto musical”, si luego se ha dicho “banda”, luego se ha dicho “grupo”. Por la enorme influencia italiana. Los italianos fueron los primeros en Europa que decidieron crear pequeños combos, que se llamaban en el jazz. Pequeños, autosuficientes. Los cantantes, como José Guardiola, necesitaban tener una orquesta detrás, como Machín. Los italianos fueron los primeros que dijeron “no, yo con cuatro o cinco, gracias a la guitarra eléctrica, a la amplificación de sonido, puedo hacer lo mismo”. De esos italianos, el primero fue Renato Carosone, Gianni Ales, Marino Marini... siempre decían, por ejemplo, “Gianni Ales *e il suo complesso*” (*complesso* en italiano, conjunto en español). Eran festivales de conjuntos. Luego llegaron los ingleses, el Spencer Davis Group, y ahí empezamos a llamarlos grupos. Y ahora se llaman bandas, que es como empezó en el jazz. Es decir, que al final la cosa se ha dado la vuelta. Pero, por descontado, nos alimentábamos de la radio.

### **8- ¿Crees que si no fuera por los programas musicales no habrían podido surgir tantas bandas musicales de pop en los años sesenta?**

Primero surgió la invitación: tú oías al Dúo Dinámico, a Los Llopis, a Los Teen Tops, que podían hacer eso, e intentabas hacer lo mismo. Y los sacabas de la radio. Y el repertorio de todos los grupos que tocábamos en Madrid e imagino que, en toda España, era el que sonaba en las radios. Luego, poco a poco empezamos a crear nuestras propias canciones. Los primeros, también el Dúo Dinámico, que en eso fue fundamental. El Dúo

Dinámico, en sus primeros discos eran versiones de canciones: *Bye bye love* (*Adiós, adiós amor*), *Hello Mary Lou*... pero también había canciones de italianos como Renato Carosone, hasta que empezaron a hacer *Quince años tiene mi amor*, *Perdóname*, y descubren que con sus canciones venden mucho más y además lo cobran todo, cobran los derechos de autor. Entonces, la radio musical fue fundamental para crear los gustos y para crear los nuevos modos sociales de los jóvenes de la época.

### **9- ¿Veíais influencia entre la aparición en programas de radio de las bandas musicales y su notoriedad y sus ventas?**

Si miras las listas de la radio generalista... Las listas de ventas o de éxitos que hacían *Discóbolo* y demás se parecían más a lo que hacía Raúl Matas, porque era más comercial. Muchos de los discos que promocionaba y lanzaba Ángel Álvarez en *Caravana musical* y *Vuelo 605* (se llamó después así) no estaban todavía en España y por tanto influían menos. En general, cuando se habla de cine, de música, de libros, etc., se habla de hacer un canon, digamos que es la guía, hay mucha gente que escribe por ejemplo del canon de la pintura europea. El canon, si lo respetas, es lo que marca el valor de cada uno. En la música nunca se ha hecho un canon, pero si hubiera que hacer uno, ¿quién creó los gustos? Pues esos dos programas.

Igual que en los 80 y los 90, el gran canon para la gente como tú de la música de los 60 y 70 (es decir, tú no habías nacido, no conocías la música de los 60 y 70), lo que tú conoces ahora de esa música, básicamente surge de Radio 80 Serie Oro. Radio 80 Serie Oro, sin pretenderlo, fue el canon musical. Hasta el punto de que, cuando han salido emisoras parecidas para adultos, acaban teniendo el mismo repertorio. Si la gente pone dos canciones de Moody Blues, son las mismas que ponía esta. El dueño de Kiss FM, que fue la heredera, me agradeció un día que hubiéramos parado (yo fui el creador de Radio 80 Serie Oro), porque se había quedado con ese mercado. Hombre, se van añadiendo cosas, como es lógico, pero al final toda la música que ponen de los 60 y 70 es la misma música que ponía Radio 80 Serie Oro. El canon de esa música para los que no vivisteis esa música, es lo que nació en los diez años de Radio 80 Serie Oro.

**Como participaste en un grupo de música en la radio, ¿Notaste una relación directa entre la aparición en programas de radio de los grupos y su notoriedad y sus ventas?**

Vamos a ver, no en persona, pero sí los discos. Había muy poca radio en directo, uno de los programas era *El Gran Musical*, donde actuaba un grupo, y en ocasiones grandes, por ejemplo, el día que presentaron a Los Bravos, lo hicieron en un teatro de Madrid en lugar del estudio. Serrat en Madrid se presentó en *El Gran Musical*. Pero no había mucho. Había más programas del tipo concurso de aficionados, hubo emisoras que crearon sus propios concursos. Por ejemplo, nosotros como Teleko quedamos segundos en un concurso que hizo Radio España, y se hizo la final en el Palacio de Deportes. Con amplificadores miserables. Por ahí tengo alguna foto tocando allí, con diez vatios en el Palacio de Deportes de Madrid; aquello debía distorsionar una locura. Y era básico que tu disco sonara en la radio. Como sonaban muy pocos, se tardó mucho en conseguir que las radios fueran capaces de crear programas con directo. El directo es siempre muy caro.

**10- ¿Qué grupos sonaron más y tuvieron más “importancia radiofónica”?**

Si buscamos la primera época, sin duda eran grupos hispanoamericanos. Digamos, de buenas voces, Los Cinco Latinos; de rock & roll, Los Llopis y Los Teen Tops, unos cubanos y otros mexicanos. Los grupos españoles tenían menos calidad, tardaron en empezar, pero luego empezaron a funcionar bien Los Sírex, Los Mustang, Los Pekenikes... Pero por ejemplo Los Estudiantes, siendo buenísimos, nunca fueron carne de radio. A partir de finales del 64 ya sí empiezan los grandes. Los Brincos debutan en la Navidad del 64 y son número 1 en el 65. E inmediatamente Los Bravos, Los Ángeles, Los Pasos, he dicho ya Los Sírex y Los Mustang, Bruno Lomas y sus grupos en Valencia... Esos fueron los que más sonaban y los que empezaron a hacer éxitos en España, y ya fue una cadena imparable.

**EL PÚBLICO**

**11- ¿Tenían los locutores grupos de fans?**

Había locutores estrella: José María Íñigo, Alfonso Eduardo, Ángel Álvarez... Ángel Álvarez tenía, más que fans, discípulos, devotos. En cambio, Raúl Matas era más de fans. Lo que pasa es que el fenómeno fan se suele referir a chicas muy jóvenes, relacionadas con chicos muy jóvenes. Tanto Raúl como Ángel Álvarez eran mayores, a lo mejor tenían 35, 40, pero eran mayores para esas fans y por tanto era mucho más difícil. Se hacían populares y famosos. Luego con el paso de los años, los locutores de *Los 40 Principales* y de *El Gran Musical*, José Antonio Abellán, Pepe Cañaveras, llegaron a ser enormemente populares. Ahora, Toni Aguilar. Es decir, tener, no voy a decir clubs de fans, pero sí seguidoras.

## **12- ¿Estaba la gente verdaderamente interesada en la música pop o el folclore español seguía predominando?**

En los 60 va desapareciendo el folclore, pero hay que pensar que España, hasta mitad de los años 50, no fue reconocida por los países vecinos, por lo tanto, no teníamos relaciones. Las canciones, las películas, los libros llegaban con un retraso enorme. Entonces la música consiguió acelerar ese acercamiento, e hizo que... ¿Exactamente la pregunta cuál era?

## **Era que si la gente estaba verdaderamente interesada en el pop o era el folclore español el que seguía...**

No, no, la gente joven... Seguía habiendo programas de discos dedicados donde ponían a Sepúlveda y a Machín y a Lucho Gatica, pero toda la gente joven eso lo abandonó. El nacimiento del rock fue una ruptura generacional con los gustos, las aficiones de los mayores. Fue un seguimiento total de la nueva música. Recuerdo que, no sé si fue en el 67, 68, de pronto estuvo en los primeros números *La luna y el toro*, pero era una excepción. En la lista nunca veías a Manolo Escobar, que quizá fuera el que más vendiera de entonces, porque *El Porrompompero* y todo eso es de los primeros 60. No estaba en las listas, eran dos mundos totalmente distintos.

## **LA RADIO Y LA DICTADURA**

**13- ¿La radio y la música pop pudieron ser un instrumento de debilitamiento de la dictadura?**

**14- ¿Cómo se vivía la censura?**

Sí, porque la radio y la música estaban entonces mucho más unidas, hasta que se hizo el relevo de radio a televisión (ya en el 56 había televisión, pero hablo del gran relevo), la gran influencia para la gente era la radio. La radio, sobre todo desde que se inventa el transistor, se minimiza y funciona con pilas. Era un aparato que había en todas las casas, había solo una, y yo recuerdo “vamos a escuchar *Ustedes son formidables*”, no digamos los seriales.

La televisión ahora es individual, primero porque entonces en las casas a lo mejor había una televisión en el cuarto de los niños y tal, pero ahora con los teléfonos móviles y las *tablets*, cada uno ve lo que sea y si quiere ver algo, lo ve fuera de hora. Entonces era mucho más colectivo, y por tanto era mayor la influencia. Los gobiernos franquistas, que lo sabían, tenían muy censuradas y muy marcadas las líneas. Por ejemplo, el único informativo que se podía dar era el de Radio Nacional. Todas las radios tenían obligación de pinchar Radio Nacional y no podían hacer ningún informativo propio. Fue Manolo Martín Ferrand el que inventó un “no informativo” que informaba, que era *Hora 25*. Pero a las diez de la noche y a las dos y media se conectaba con el *Diario Hablado* de Radio Nacional, que la gran mayoría llamaba “el parte”, porque durante la guerra era el parte de guerra.

Cuando se nota el cambio es cuando nace la televisión. La televisión es un fenómeno enorme, pero era muy cara y la gente, sobre todo en los pueblos, no tenía. El Ministerio de Información y Turismo de Fraga Iribarne inventa los teleclubs. ¿Qué era un teleclub? Era, en cada pueblo, poner un local donde había una televisión, donde podía entrar todo el pueblo. Con lo cual, hasta que la gente tuvo televisiones y hubo otros canales, la gente tenía que ver eso. Entonces se dirigía, no ya con información política, sino con modas, modos, formas de vestir y comportarse, todo eso. La radio, como había más radio, era más difícil de teledirigir, pero con la tele se nota cómo se dan cuenta de ese poder, inventan los teleclubs y durante muchos años, hasta que la gente puede comprar sus teles, es el instrumento de formación social y política que maneja el Estado.

**Entonces la radio, al tener más libertad y haber más aparatos en cada casa, ¿sí pudo a través de la música pop ser un símbolo de modernidad, lucha contra la dictadura...?**

No hay más que leer lo que se decía del rock & roll en los años 62 a 64. Cómo la prensa oficial (*Pueblo*, *Triunfo*) daba enormes palos a los festivales del Price, que ponían ese tipo de música. Hay una frase, creo que era en *Pueblo*, que decía: “¿De dónde salen estos chicos? No son trabajadores, no son universitarios”. Es decir, estaban alarmados. El gobierno de entonces tenía una ley que era el derecho de reunión; en teoría no se podía hacer un guateque sin pedir permiso, porque para reunirse más de diez personas había que pedir permiso. Entonces, cuando veían que unos cantantes de pop reunían a mil personas en un teatro, o dos mil o tres mil en el Price, se asustaban. Estaba lleno de policías, vigilaban qué se decía, pensando que había consignas. Y todavía no las había, la única consigna era “deja de ir a Acción Católica (porque en todos los colegios luego había que reunirse en Acción Católica) y vete a divertir, vete a bailar” (además se bailaba agarrado, se bailaba apretado). Se vestía totalmente distinto. Ten en cuenta que, aparte de la música, fue el momento en que nacieron los *teddy boys*... Fue la época de la rebeldía que no entendía. Si vas a EEUU, es cuando James Dean hacía *Rebelde sin causa*. O cuando Sidney Poitier y Glenn Ford hacen *Semilla de maldad*. Hay un enfrentamiento generacional. En Inglaterra los llaman *teddy boys*, en España, simplemente gamberros. Eran chicos que no se adaptaban a los usos sociales y querían llamar la atención, y la música era una parte muy importante de ese movimiento. Es decir, en ese enfrentamiento generacional, la primera gran representación fue la música. Porque además era muy fácil de hacer: una película la hacían los mayores, hacer un libro costaba más (e influía menos), quedan la música y la radio.

## **LA RADIO MUSICAL EN LA ACTUALIDAD**

**15- ¿Crees que existe alguna similitud entre la radio música de esa época y la actual o cuáles crees que son sus principales diferencias?**

Ten en cuenta que la mayor parte de las radios musicales importantes han cumplido cincuenta años, por ejemplo, los 40 Principales sigue la misma trayectoria y sigue teniendo los mismos problemas. Hace poco Teo Cardalda, el de Los Cómplices y ahora vicepresidente de la SGAE, hizo unas declaraciones no sé en qué periódico (si no lo has leído, búscalo) diciendo que la auténtica rueda era la cadena SER, que les obligaba a que les cedieran parte de los derechos editoriales. Es decir, te pinchaban el disco si tú llevabas los derechos editoriales. Es decir, que todo eso de la *payola* se va disimulando. La cadena SER tenía el 25 por ciento de los derechos de *Macarena* en todo el mundo. Era lo mismo: “no te pido nada, pero si tú quieres, yo hago un esfuerzo si también lo haces tú”. Entonces, el esfuerzo tuyo era o poner mucha publicidad, pagándola, o ceder parte de los derechos de autor. Y el propio Teo (búscalo, es de hace un mes como mucho) dice que tuvieron la desvergüenza de, en lugar de devolver esos derechos a los artistas, vendérselos creo que a Universal o a una multinacional. Entonces, hay muchas emisoras que siguen con el mismo nombre y otras que siguen el mismo modelo.

Lo que pasa es que hoy día hay tantas... Con el nacimiento de la FM, les dieron a todas una FM con la condición de que hicieran un programa distinto del que iba en onda media. Entonces, las emisoras pensaron “si yo hago un programa bueno, me voy a quitar audiencia... pues voy a hacer música, que es lo más barato” (chicos jóvenes que cobran muy poco o nada y se conforman con los discos). Todas las emisoras nuevas de FM hasta el año 80 fueron musicales. En el año 80 fue Manolo Martín Ferrand el que inventa lo que es Antena 3 y hace una radio generalista en frecuencia modulada y encima triunfa. Ahora la radio generalista se oye mucho más en FM, pero entonces eran musicales y casi todas seguían el ejemplo de los 40 Principales. Luego, a partir de ese momento llega Radio 80 Serie Oro que dice “yo me voy a centrar en un sector, que es la nostalgia”, pero llega Dial y dice “yo en lo hispano”, llega Radio Olé y dice “yo en la copla y el flamenco” ... Radio Gol había una, que era música y deporte, radio...

### **Rock and Gol, ¿no?**

Rock and Gol, eso. Ahora el grupo la COPE tiene Rock FM. Ahora hay muchas, pero todas siguiendo un poco ese modelo. Y las que no siguen ese modelo, siguen el modelo que te he dicho de la radio que hacía zonas especializadas. Hay emisoras mixtas, donde está la programación general de cadena y hay algunos locutores que, por ser más

importantes, tienen su hora o sus dos horas para hacer esa parte de los *morning shows* que tira mucho de la audiencia, pero para mí desvirtúa lo que era la radio musical. Es decir, pensar que una radio musical le puede decir al cliente, Pepsi-Cola o una casa de discos, “tengo ochocientos mil oyentes”, cuando en realidad de esos oyentes quinientos mil son de programación no musical, del *morning show*... Yo fundé y dirigí M80 y me dolía que hicieran eso, yo decía “*oye, tenemos que potenciar la música*” y me decían “*es que el morning show te da mucha audiencia*”. Sí, pero distinta. Pero bueno, también han salido figuras importantes. ¿Y la última pregunta?

**16- ¿Sigue siendo tan importante, a día de hoy, como músico, aparecer en la radio para adquirir notoriedad como lo era en los sesenta?**

Hoy en día lo más importante sigue siendo la televisión, pero yo creo que todo eso combinado con las redes sociales. Hoy en día puede salir un artista, como el caso de Pablo Alborán, que se da a conocer en las redes sociales, pero la base es televisión. Sobre todo, desde que empieza este siglo (en el 2001 empieza la primera *Operación triunfo*), los concursos de talentos. Si ahora repasas las listas, la mayor parte de los artistas han salido de ahí: Pablo López (fue segundo en la edición de 2006, creo), Virginia Maestro, Edurne... Si no han salido de ahí, ha sido de *Got Talent*, *Factor X*, *La Voz*... Incluso los artistas, cuando se consagran, ganan más dinero siendo *coaches* (así se llaman ellos en *La Voz*) o jurado en estos programas. Ha cambiado eso.

La radio tiene mucha menos influencia, pero no se ha llegado a lo que decían los Buggles, que el vídeo iba a matar a la estrella de la radio. La radio tiene un enorme valor porque es el único medio de comunicación que te puede acompañar sin molestar. Si te gusta la tele, tienes que verla y no hacer otra cosa. No digamos nada de los periódicos. En cambio, la radio permite acompañarte incluso mientras lees el periódico, te duchas, comes, conduces, vives... Por eso la gente que oye radio está mucho más ligada a la radio que los que ven tele a la tele. Te consideran parte de la familia, y es lógico si desayunan contigo todos los días o van a la oficina o al colegio contigo. Lo que pasa es que ahora la radio, con los podcasts, ha cambiado el espíritu. Mi hija hace un programa en Radio Nacional de tres a cinco de la madrugada con Carlos Santos; nunca la oigo a esa hora, oigo luego el podcast. Ahora están queriendo que las mediciones de audiencia tengan en cuenta los podcasts, tanto en radio como en televisión.



### 16.3.2. Entrevista a Miguel de Los Santos

**Perfil principal:** Locutor

**Perfil secundario:**

**Lugar donde desarrolló su actividad:** Madrid

**Lugar y año de nacimiento:** Valdemoro, 1936

**Fecha entrevista:** 18/02/2020

Conocido por su extensa trayectoria en Televisión Española en los setenta y ochenta con diversos programas relacionados con la música, gozó también de mucho éxito en la década anterior, la de los sesenta, con varios programas musicales muy destacados. Entre ellos se encuentran *Escala de la fama*, de Radio Intercontinental, *Carrera de éxitos* en la SER, y otros que aún son recordados por algunos oyentes de la época como *La Ronda* en Radio Juventud de España, o *El verano, la música y Terry* en la SER.

**1- ¿Participaste activamente en algún programa musical en la década de los sesenta? ¿Cuáles eran esos programas y en qué consistían? ¿En qué emisoras se desarrollaron?**

El primer programa musical de cierta importancia que hice, por la repercusión que tuvo y por los artistas que desfilaron por él, se titulaba *Escala de la fama*. Fue en Radio Intercontinental, porque la Inter en aquellos años era una emisora potentísima, y fue mi primer destino después de hacer unas oposiciones para especializarme en radio, en lo que entonces era Radio SEU, que posteriormente pasó a llamarse Radio Juventud de España (era una cadena de emisoras universitaria, evidentemente).

Entonces, *Escala de la fama* fue un programa que hacía en dos versiones: un espacio diario de media hora con las últimas novedades discográficas; y un show “cara al público”, como se llamaba entonces (en los estudios donde asistía gente, como los platós actuales de televisión), donde hacíamos entrevistas y actuaciones en directo. Ahí

debutaron en la radio por primera vez Raphael, Los Pekenikes, el Dúo Dinámico, Los Relámpagos... en fin, toda aquella gente de la época, que eran muchos y muy buenos.

En televisión, el primer programa musical que hice se titulaba *Voces de oro*, y tuvo un éxito descomunal (contra todo pronóstico, porque entonces no se había inventado el vídeo y mucho menos el videoclip). Era un programa que yo elaboraba con shows comprados en cadenas extranjeras, en la NBC y la ABC americanas, en la BBC inglesa, en la RAI, en la RTF de Francia... Y luego compaginaba artistas de distintos shows con un plató que mimetizaba los *sets* donde actuaban ellos y desde el que yo les iba presentando sucesivamente. Se emitió en la 1 en la sobremesa de los sábados y tuvo un éxito enorme, le dieron varios premios al mejor programa de música del año, incluso la revista *Billboard* y la *Cashbox* americana, etc. Estos son los dos primeros referentes de programas musicales.

Y luego, lo que podría considerarse un precedente de *Operación Triunfo*: un programa que se titulaba *La gran ocasión*, que presentaba en directo de 22:00 a 00:00 en la 1 de Televisión Española, con ballet, gran orquesta, los artistas debutantes vestidos de gala... y una especie de padrino, un artista internacional ya consagrado, que actuaba y hacía un mini show en directo. Actuaron por ejemplo Adriano Celentano, Gilbert Beaud... en fin, gente muy importante.

### **¿El Gran Musical también, no?**

No, *El Gran Musical* lo hizo un compañero mío, Tomás Martín Blanco. En la SER él hacía *El Gran Musical* los domingos por la mañana, y yo hacía los sábados por la tarde otro show, también cara al público, que se titulaba *Carrera de éxitos*.

### **¿Lo consideras el germen de los 40 Principales?**

Lo cuento en mi libro, la historia de los 40 Principales es puramente anecdótica. A raíz de una visita que hizo a la SER un teórico de la radio americana que se llamaba Robert S. Kieve, que tenía publicados entonces varios libros sobre la nueva radio en EEUU, nos dio una especie de máster a los presentadores del programa de la SER de aquella época. Y cuando se marchó, nuestro director general nos invitó a adoptar el formato que nos pareciera más interesante de los que nos había explicado. Entonces, yo adopté uno que

allí se titulaba American Top 50 (eran cincuenta los títulos que seleccionaban). Y así empezó, en onda media porque entonces no había emisoras de FM, en un programa mío de la tarde de los sábados que tenía espacio suficiente para hacerlo. Cuando se inauguraron las primeras emisoras de frecuencia modulada de la SER, una en Madrid y otra en Barcelona, se trasladó allí. El formato fue creciendo y creciendo y se instaló para siempre en la cadena de FM de la SER. Ahora se llama así, 40 Principales.

### **¿Y otro programa como *La Ronda*? ¿En la SER, puede ser?**

No, ese fue en la Estación Escuela en Radio Juventud de España, por las noches de 00:00 a 01:00.

### **Era musical también, ¿no?**

Sí, lo escuchaban todos los estudiantes de España, por eso se transmitía por una cadena joven, de estudiantes; algo que si existiera ahora sería maravilloso. Allí hacíamos las prácticas, pero, como otra emisora más, salía al aire y tenía cincuenta y tantas emisoras distribuidas por toda la geografía española. Y por las noches, durante dos años en nuestra época de prácticas, José Luis Uribarri y yo estuvimos compartiéndolo: la noche que él escribía los guiones yo lo presentaba, y viceversa. Consistía en “rondar”, lo que se llamaba entonces serenatas para las chicas; escribíamos dedicatorias muy divertidas, muy curiosas.

### **He leído en otro libro, no sé si será correcto, sobre otro programa llamado *El verano, la música y Terry*, en la cadena SER.**

Sí, pero no recuerdo si fue en Radio Intercontinental o en la SER... sería en la SER. Terry era un brandy español, una bebida, y la dirección comercial de la radio me dio la marca como patrocinadora para que creara un espacio para ellos. Entonces la gente joven no tenía tantas alternativas para ir a bailar en España y se celebraban muchas reuniones en casas, con amigos... guateques con una sinfonola, una radio gramola con discos, sobre todo en verano, en chalés o casas que tenían patio. Como esta marca quiso promocionar una combinación de cola con un poco de brandy y hielo, a mí se me ocurrió hacer un

programa titulado *El verano, la música y Terry* que iba dirigido a esos jóvenes. Qué curioso, no me acordaba yo de ese programa... se ve que has investigado a fondo, ¡qué barbaridad!

## **LA RADIO DE LOS 60**

### **2- Como oyente, ¿cuáles eran los programas musicales de esa época que más recuerdas? ¿Cuáles te influyeron en mayor medida?**

El programa emblemático por antonomasia, el más influyente para mí por el formato, por lo elaborado que estaba y por cómo se presentaba, fue *Discomanía* de Raúl Matas.

También había un programa los sábados por la noche en Radio Intercontinental que se titulaba *Boîte*, que hacía Ernesto Lacalle, muy atractivo. El yerno de Franco era propietario de la emisora de Radio Intercontinental, y un hijo suyo viajaba con frecuencia a EEUU y traía las últimas novedades americanas. Ernesto Lacalle era muy amigo de este hijo del yerno de Franco, y montó el programa llamado *Boîte*, que era una maravilla porque oías lo último del mercado americano, que tardaría meses y meses en llegar a España.

Y había un tercer programa especializado que me gustaba mucho (porque a mí me encanta la música iberoamericana en todos sus aspectos), dedicado a los tangos, que se llamaba *Su majestad el tango*. Lo presentaba un argentino que era director de Radio Intercontinental, llamado Alberto Donper.

### **3- ¿Existía relación entre los programas musicales y las discográficas en esa época?**

Total, total. Empiezo por el final: ahí se creó una mafia, de la cual me mantuve completamente al margen (si no, no lo estaría diciendo). Siempre lo intuí, pero nunca tuve la evidencia. Había chicos jóvenes a los que llamábamos “promocioneros”, que venían de parte de los sellos discográficos a traernos a los presentadores, disc-jockeys, etc., las últimas novedades discográficas para que las pusiéramos. Te puedes imaginar la tentación. Cuando empezaron a funcionar *Los 40 Principales*, la propia cadena SER, al ver el potencial que tenían de convertir en número 1 lo que querían a base de machacar,

les quitó el negocio a los trepas que se aprovechaban de esa circunstancia, que los hubo, y muchos. No voy a dar nombres porque la mayoría han muerto y no me gustaría manchar su memoria. Cuando los propios directivos empezaron a vender, entró la absoluta impureza en la cadena. Lo convirtieron en su propio negocio. ¿Quieres ser el número uno? Te cuesta tanto. Si quieres ser el dos, si quieres estar entre los diez más importantes... Eso fue una golfería que duró muchos años y que me alegro de poder denunciar aquí.

#### **4- ¿Crees que los programas musicales de aquella época influían directamente en el gusto musical de los jóvenes?**

Sí, influían mucho. *El Gran Musical* de Tomás Martín Blanco tenía una sección muy atractiva titulada “Los Superventas”, y era una lista honesta porque se basaba en los datos reales que facilitaban las muchas tiendas de ventas discográficas que había en España. Entre Hacienda, el fisco y todo eso, no podían engañar. La lista estaba basada en las canciones que más se vendían y constaba de veinte títulos.

A la sombra de esa idea, creé en el programa *Carrera de éxitos* una lista de popularidad por votación abierta, que fue el germen de los 40 Principales. Entonces no había redes sociales, eran votaciones que se hacían por teléfono o por carta, y las registraba un equipo de gente que tenía. Esas dos listas eran compatibles porque marcaban dos tendencias, lo que se vendía y lo que se escuchaba (eran cosas diferentes: lo que se escuchaba en guateques, en la jukebox de los bares, etc.; y las ventas de la gente que quizá no participaba en esas encuestas, pero se compraba los discos). Hubo varios años en los que coincidieron las dos listas, y entre ambas se tenía una realidad de lo que era el mundo de la música.

#### **5- ¿Crees que los programas de esa época podían influir también en el comportamiento de los jóvenes o en su forma de ocio?**

Ahora que lo dices, voy recordando cosas... influyó de tal manera, que Radio Intercontinental (sigo hablando de ella porque entonces competían mano a mano Radio Madrid y la Intercontinental) creó un programa los domingos por la tarde que se llamaba *La Reunión* o algo parecido, donde ponían la música para que bailaran los que se reunían

y no tenían tocadiscos (incluso dejaron de ocupar tocadiscos porque ponían el programa y bailaban con eso). Ponían música del momento, de todo tipo. Era como tener un disc-jockey a tu disposición a larga distancia. Además, lo hacían con mucha gracia y muy rápido, con mucho ritmo, en bloques de música más rápida y menos rápida, romántica para las parejitas que bailaban juntos, etc.

## **6- ¿Crees que los programas de esa época influyeron en el desarrollo del fenómeno fan de los grupos?**

Totalmente. Se produjo un fenómeno que dio lugar al nacimiento del primer club de fans que se creó en España, dedicado a Paul Anka. Paul Anka fue el creador del *boom* más grande que yo recuerdo de aquellos años, junto al *Only you* de los Platters, que se llamaba *Diana*. Fue tal el *boom*, que unas jovencitas se reunieron y crearon el club de fans de Paul Anka. Entonces se despertó la idea.

En ese momento emergía con una fuerza descomunal el Dúo Dinámico. Y un compañero mío, que era fan del Dúo Dinámico (de quien yo soy amigo desde que empezaron, aún nos vemos y salimos a cenar de vez en cuando), llamado Manolo Ripoll, que pasó a ser realizador de Televisión Española, creó el club de fans del Dúo Dinámico. Hubo un momento en que, en las emisoras, ellos propiciaron que se crearan debates y confrontaciones, estrenos del uno y del otro. Con *Diana* de Paul Anka empezó arrasando, pero, en cuanto el Dúo Dinámico empezó a ser prolífico en sus producciones, borrarón a Paul Anka porque no era una canción, eran dos, tres, cuatro, cinco... un éxito tras otro, y de Paul Anka llegaban con cuentagotas. Pero imagínate de quién hablamos: Paul Anka, además de su éxito *Diana* del que todo el mundo habla, es el autor de la famosa canción de Frank Sinatra *My Way*.

## **7- ¿Cómo crees que los programas musicales de radio de la época influyeron en el desarrollo de la música pop en nuestro país?**

La radio es fundamental en la historia de la música pop, de la música ligera en general, porque es un medio que te puede acompañar en cualquier momento, en cualquier lugar, en cualquier circunstancia, y no te distrae de ninguna obligación. Es como el famoso dicho de “andar y masticar chicle”, puedes hacer dos cosas a la vez. Yo tuve una época

en la que hacía programas nocturnos en la SER, y me encuentro mucha gente que me reconoce y me recuerda de aquello. Me han llegado a decir: “Yo hice las oposiciones de joven escuchando tus programas”. Por lo tanto, yo creo que la radio es el único medio inmortal.

**8- ¿Crees que si no fuera por los programas musicales no habrían podido surgir tantas bandas musicales de pop en los años sesenta?**

Sí, y no te digo nada de la televisión. Yo hice un programa en televisión entre el 82 y el 84 (¿cuándo fue el Mundial de España? Lo recuerdo porque fue ese mismo año), que se hacía en directo los domingos a las 21:00 en la 1, con orquestón y todo lo habido y por haber, titulado *De ahora en adelante*. Lo llamé así porque era un programa donde yo llevaba a un artista consagrado de los habituales de televisión (Rocío Dúrcal, la Jurado, Massiel, Julio Iglesias, Nino Bravo, Mari Trini...), y apadrinaba el debut en televisión de artistas profesionales que ya estaban reconocidos y actuaban en salas, pero que no habían tenido oportunidad de actuar en televisión. Ese programa tuvo un éxito enorme por el formato tan extraño. Por allí desfiló muchísima gente, con currículum artístico de quince y veinte años, hasta con discos, a los que nunca les habían dado bola en televisión.

**9- ¿Veáis influencia entre la aparición en programas de radio de las bandas musicales y su notoriedad y sus ventas?**

Claro, porque era el único nicho que había. En el 56 se estrena la televisión en España, pero hasta mediados de los 60 no empieza a haber programas de éxito porque aquello era un desastre. Entonces ese fenómeno se empieza a trasladar a la televisión, porque las casas discográficas ofrecían a los cantantes, incluso gratis, para actuar en los programas a cambio de que cantaran lo que iban a lanzar. Ahí se produjo un debate entre los presentadores: se permitía que cantara una canción nueva como primicia, pero lo que interesaba era el repertorio ya conocido. Tú me das cinco canciones de las conocidas, y al final presentamos la novedad. Aun así, ellos movían los hilos y trataban de presentar en directo los nuevos álbumes, y hubo un tiempo en que Televisión Española se lo tragaba, hasta que despertó y dijo basta.

## **10- ¿Qué grupos sonaron más y tuvieron más “importancia radiofónica”?**

Los Bravos fue el único grupo español que llegó a aparecer en la lista americana de *Billboard*, eso era un prestigio enorme. Pero aquí en España hubo muchos: Fórmula Quinta, Los Relámpagos, Los Pekenikes, Los Brincos (estos últimos fueron un *boom* tremendo) ... Extranjeros estaban The Mamas & the Papas, los Beach Boys, los Tremeloes... Y luego todo el catálogo de la Tamla-Motown, un sello americano de grupos de cantantes de color con mucho ritmo, góspel, etc. También Ricchi e Poveri, que era un conjunto italiano bastante bueno.

## **EL PÚBLICO**

### **11- ¿Tenían los locutores grupos de fans?**

Sí, eso nos ha pasado a todos los de aquella época. Como yo digo siempre: el fenómeno de los profesionales de la radio y la televisión es muy similar al del fútbol, en el sentido de que la fama o, más correcto, la popularidad que teníamos entonces no tiene parangón con la que tienen ahora los presentadores de televisión o radio, porque ahora hay veinte mil programas. Hay gente de la que me hablan mis hijos de la que no he oído hablar nunca, porque presentan no sé qué programa en un canal que a lo mejor no veo.

Entonces era Televisión Española, La 1, que tenía cobertura absoluta nacional, y La 2, que tardó años en ser cobertura nacional (primero era Madrid, Barcelona, Sevilla, Valencia, pero dejaba media España fuera). Salías ahí en un *programa prime time* y te conocían hasta las ratas.

En radio pasaba un poco lo mismo. Se fue viniendo abajo Radio Intercontinental a partir de los 70, y se quedaron solas la SER, como única cadena nacional comercial, y Radio Nacional de España, que siempre ha sido más ceremoniosa. La tipología del oyente de una y otra no tenía nada que ver. Claro, los locutores de entonces tenían una fama y una popularidad tremendas. Yo tengo anécdotas personales inimaginables ahora. Durante los años en los que estuve reportando por América, aprovechando los pocos días que pasaba yo aquí, fui con mi mujer a llevar a los niños al cine Palafox (creo que fue cuando se estrenó *Sonrisas y lágrimas*) y había una cola gigantesca. Nos íbamos a dar la vuelta, y la gente empezó a decir “¡No, no, por Dios!”, me pusieron delante de la taquilla, y yo me



negaba. Entonces mi hija Cristina, que tenía unos once años, empezó a lloriquear y ya me dio pena, así que accedí dándoles las gracias. Ahora no te imaginas a nadie diciéndole algo así a Arturo Valls o al que sea.

### **O a un locutor de radio...**

A un locutor de radio, menos todavía. Es impensable. Pues ese era el fenómeno de aquellos años, es lo que a mí me admira. Por ejemplo, cuando he llegado aquí, a este hotel... Este hotel se me ocurrió un poco por sentimentalismo, porque yo tengo muchos amigos por todos los países de América, y hubo una época en la que unos amigos mexicanos venían y se hospedaban siempre aquí, y yo venía con frecuencia a recibirles. Llevaba diez, doce o quince años sin pisar este hotel, y el camarero, que es más joven y no podía conocerme entonces, me ha dicho “¿usted es Fulano, no?”, y me ha empezado a hablar. Ese fenómeno, querido Luis, es consecuencia del peso popular que entonces tenía la gente de radio y televisión. Pero no porque fuera mejor, ni mucho menos. Es lo que te decía respecto a los futbolistas: entonces éramos mucho más populares, pero ganábamos mucho menos dinero. Igual que los futbolistas: Di Stefano era una cosa extraordinaria, y Cristiano ha ganado cien mil veces más que él. Con los locutores de entonces y de ahora pasa igual. Por ejemplo, a mí me hablan del fenómeno de un tal Broncano, y no tengo ni puñetera idea de quién es. Y tengo ganas de oírle o de verle...

### **A mí no me gusta mucho. Es como para adolescentes, jóvenes...**

Mis hijos lo han mencionado, no se han pronunciado. Pero como referencia me han hablado de él en varios sitios. Debe ser un fenómeno, pero yo no tengo ni idea. He preguntado a gente de mi familia, pero no saben quién es, salvo un nieto que tengo que ya es mayorcillo.

### **12- ¿Estaba la gente verdaderamente interesada en la música pop o el folclore español seguía predominando?**

No, no, ahí se inicia el *boom*. ¿Has oído hablar de la “década prodigiosa”? No es una década concreta, son los diez años que van del 65 al 75. Es la época en la que se producen,

casi al mismo tiempo, Raphael, Massiel, Marisol, Los Pekenikes, Los Bravos, Los Brincos, Rocío Dúrcal, Rocío Jurado (nos movemos un poco a una zona intermedia), Paloma San Basilio, José Luis Perales, el Dúo Dinámico... no acabas de dar nombres. Es un núcleo bárbaro, ahora mismo cualquiera de ellos con setenta y tantos años se forraría haciendo galas en cualquier país de América.

## **LA RADIO Y LA DICTADURA**

### **13- ¿La radio y la música pop pudieron ser un instrumento de debilitamiento de la dictadura?**

Una cosa fue un poco de la mano con la otra. La dictadura estaba empezando a ser una “dictablanda”, el general Franco estaba ya hecho una ruina, aunque aguantó hasta el último instante, como suele pasar con este tipo de gente. Pero yo no creo que influyera, hay mucha tontería en esas cosas. Mira, todo el mundo pasaba por el aro. Marisol se hizo comunista de la mano de Gades, antes de casarse con él había sido casi de la extrema derecha, cuando estaba casada con el primer marido. Pero Marisol, Massiel (cuyo padre, al que yo traté muchísimo, era socialista de verdad) ... todos estos han pasado por El Pardo, cayéndoseles la baba, actuando para el general.

### **Yo me refiero a la juventud, a los oyentes de su música. Cosas como las matinales del Price, que fueron un poco más...**

Sí, pero no eran revolucionarias. Esos eran movimientos más bien ácratas. Como yo he corrido delante de los grises en la facultad. Mira, si no vas contra corriente no eres joven. Cuando me dicen “*oye, tu nieto está diciendo que va a votar a Podemos*”, a mí me parece normal, es porque es joven.

En los años 70, cuando estuvimos tres años en América con el equipo de rodaje rodando una serie: *Con otro acento*, venía un chaval de 21 años como técnico de sonido que era un manitas, fanático y militante del Partido Comunista. Pues bien, hace quince días estuvimos comiendo todos juntos (nos seguimos reuniendo cada cierto tiempo para recordar, afortunadamente vivimos todos los de aquel equipo), y el tío nos dice con toda

su jeta que ha votado a Vox. Y yo diciendo “*Pero cojones, ¿qué me dices?*”, y él “sí, porque esto no hay quien lo aguante” ... En fin, la vida es así. Por eso cuando me preguntas si influyó... mira, todos dicen que influyó y nadie influyó. Lo que de verdad movió todo aquello, y empujó y ayudó, fue la transición. Cuando “el viejo” se muere y aparecen dos figuras jóvenes, gente como Adolfo Suárez y el rey Juan Carlos que empiezan a darle a esto otro aire, y salen figuras como Tierno Galván, que era un hombre mayor ya, y empieza a salir a los balcones a decir “¡venga!” ...

#### **“El que no esté colocado, que se coloque y al loro” ...**

...y al loro”. Hizo mucho daño esa frase. Las frases se interpretan bien o mal. Pero hasta entonces, nadie influyó en nada. Nadie, de verdad. Carrillo venía disfrazado con el pelucón y cruzaba los Pirineos, todo el mundo sabía que era Carrillo, con Franco vivo todavía, y se paseaba tranquilamente por Madrid. Nadie. Todo el que diga, miente. Te lo digo yo, que he estado muy pegado al poder en aquellos años: aquí todo el mundo estuvo achantado hasta que la espichó el viejo. Ni jóvenes ni mediopensionistas. Los jóvenes saltaron y formaron parte de toda la movida y toda la coreografía que provocó la muerte de Franco, la transición y aquellos años maravillosos. Salía del despacho en Gran Vía todos los días entre bombazos de goma, escondiéndome por los portales. Era un movimiento social muy homogéneo.

#### **14- ¿Cómo se vivía la censura en los programas musicales?**

Censura musical se vivía antes, porque la canción que no convenía no aparecía. La prueba está en que la época más prolífica de Serrat, gran amigo mío, se desarrolla durante la época de Franco. Y te voy a decir más: la Nova Cançó, con Pi de la Serra y toda esa gente a la que llamaban “contestatarios”, porque a lo mejor hablaban de tetas y de penes, los primeros desnudos... eran gilipollices.

Te lo digo porque he sido de los pocos privilegiados que, cuando nadie viajaba en este país porque no se podía, estaba recorriendo el mundo. Yo llegaba aquí y pensaba “con lo que estoy viendo en Paraguay, en Argentina... llego aquí y me dicen que hay una dictadura, y a mí me parece un remedo de dictadura”.

No puedo negar que a mí me jodió muchas cosas la dictadura, porque aquí no pude leer a Cortázar o a García Márquez hasta que la espichó el viejo (vaya, los leí porque podía comprarlos en Buenos Aires), porque realmente me daban ganas de vomitar cada vez que recibía un informe que acababa diciendo “Por Dios, por España y por su revolución nacional sindicalista” ... Eso me repugnaba. Pero las dictaduras que yo he visto en Paraguay, en Nicaragua, donde está todavía... será de derechas o será de izquierdas, pero son dos dictaduras que una sucedió a la otra...

**Con respecto a la música, ¿no os decían: “oye, esta canción no se puede poner”?**

No, no salían, tiraban para atrás antes de que se emitieran, porque la censura la pasaban las letras. Además, hubo un momento en el que los autores ya se hicieron con los códigos de la censura y la burlaban, no solo en música. Por ejemplo: en teatro, Buero Vallejo, un hombre de izquierdas que ha metido obras interesantes desde un punto de vista intelectual.

En cuanto a las canciones, por las que me preguntas concretamente, no había lugar; eran todas canciones “inocentes” porque no había opción de sacarlas, se las cargaban antes. Y dejaban el núcleo catalán de la Nova Cançó que he mencionado porque decían “yo quiero libertad”, pero no hablaban abiertamente de “ese hombre”, como después hacían diciendo “el hombre que ya murió”. Eso no, primero porque no dejaban, y segundo porque como alguien saliera diciendo “Franco, Franquito, tócame el pito”, ese tío al día siguiente estaba en el trullo. A lo mejor una semana, pero la pasaba en el trullo.

## **LA RADIO MUSICAL EN LA ACTUALIDAD**

**15- ¿Crees que existe alguna similitud entre la radio musical de esa época y la actual o cuáles crees que son sus principales diferencias?**

Los formatos sobreviven más o menos. Nosotros mimetizábamos lo que oíamos a los franceses, que tenían buenos disc-jockeys, y a los ingleses. Les imitábamos en el ritmo, en la mezcla de los discos... Pero eso se ha perfeccionado mucho, son mucho mejores los de ahora. Son muchos mejores disc-jockeys, son mucho peores locutores, ¿se entiende el matiz?

**16- ¿Sigue siendo tan importante, a día de hoy, como músico, aparecer en la radio para adquirir notoriedad como lo era en los sesenta?**

No estoy dentro, pero tengo amigos y algún familiar ahí metido, y lo vivo desde fuera. Mucha gente viene a consultarme porque soy seguramente el más viejo que queda de todo aquello. Y yo creo que no, que no tiene la misma importancia. Entre otras cosas, porque los canales del éxito no son los mismos. Ten en cuenta que, en aquella época, había mucho sello discográfico nacional que se ocupaba de la promoción, los lanzamientos, los artistas sabían dónde ir a presentarse... Y los promotores, como los ojeadores de los equipos de fútbol, estaban al loro de un chaval e iban a sitios donde había algún concierto en directo y captaban. Y había mucho disco: Zafiro, Belter, Columbia, Philips, RCA, Hispavox... Y ahora mismo hay dos grandes multinacionales, Sony Music y no sé cuál es la otra, que lo aglutinan todo y van por otro camino. Los canales de venta han cambiado, ¿quién compra hoy en día discos en tiendas de discos? Hoy se captura en las redes, no tiene nada que ver. Los *influencers* son otros.

### 16.3.3. Entrevista a Rafael Revert

**Perfil principal:** Locutor

**Perfil secundario:**

**Lugar donde desarrolló su actividad:** Madrid

**Lugar y año de nacimiento:** Madrid, (año no proporcionado)

**Fecha entrevista:** 27/02/2020

Rafael Revert pasará a la historia como el creador de *Los 40 Principales* en 1966, un programa musical que terminó transformándose en la más celebre emisora musical española y de la que fue su director durante 25 años. No obstante, su actividad radiofónica durante los años sesenta fue intensa, comenzando en Caravana Musical con Ángel Álvarez en La Voz de Madrid, *Los Superventas* en la SER, y también otros programas de muchísimo éxito como *El Gran Musical* y *Olimpiada Musical*.

**1- ¿Participaste activamente en algún programa musical en la década de los sesenta? ¿Cuáles eran esos programas y en qué consistían? ¿En qué emisoras se desarrollaron?**

Yo empecé en *Caravana musical*, con Ángel Álvarez en La Voz de Madrid. Y luego ya pasé a la SER, y ahí empecé con *Los Superventas*. Y después de *Los Superventas* empecé a hacer *El Gran Musical*. Y, después de *El Gran Musical*, *Los 40 Principales*. Bueno, también hice un programa bastante bueno que se llamaba *Olimpiada musical*. Esos fueron todos de los sesenta.

#### LA RADIO DE LOS 60

**2- Como oyente, ¿cuáles eran los programas musicales de esa época que más recuerdas? ¿Cuáles te influyeron en mayor medida?**

*Boîte*, era un programa de Ernesto Lacalle en Radio Intercontinental.

**¿Digamos que ese fue el programa que más te influyó como oyente de radio musical?**

Sí, sí, con él me hice oyente de radio.

**3- ¿Existía relación entre los programas musicales y las discográficas en esa época?**

Ninguna, no había. Las discográficas iban por un lado... Yo recuerdo cuando, por primera vez, entrando en la SER, vino un señor preguntando por mí y dijo: "Mire, he venido a traerle unos discos para que los pongan". Era el delegado que había en Madrid de la Compañía del Gramófono Odeón, que fue el primer promotor. Que no era promotor, pero vino a traer los discos. Pero eso debió ser ya a finales de los sesenta.

**4- ¿Crees que los programas musicales de aquella época influían directamente en el gusto musical de los jóvenes?**

Absolutamente. Ten en cuenta que, en esa época, la gente joven no tenía nada. Nada. Ni un duro, además. Entonces no iban a discotecas, ni a eventos, ni a otros, porque no había dinero tampoco. Entonces, lo único que tenían suyo era la radio; ese aparatito chiquitín con el que se metían en su cuarto y oían música y saltaban y bailaban y tal. O sea que no había otra cosa más que la música. Eras un chaval y te gustaba la música y ya está, y comentabas con tus amigos de la música y lo que había salido, y los artistas y las canciones. Pero de poco más, porque no podías saber de muchas más cosas... Del fútbol y de los estudios. Y del sol. Se acabó, hasta ahí.

**5- ¿Crees que los programas de esa época podían influir también en el comportamiento de los jóvenes o en su forma de ocio?**

Hombre, claro, en muchísimos sitios se ponía la radio para bailar y eso, por supuesto. Como no tenías dinero para tener tocadiscos, pues ponías la radio.

**6- ¿Crees que los programas de esa época influyeron en el desarrollo del fenómeno fan de los grupos?**

Sí, sí, absolutamente, claro. Los disc-jockeys promovían: “este, qué bueno, qué bien canta, tal, tal”. Y claro, iban creando una forma de admirar a unos cantantes, a unos grupos. Entonces, eso era lo que hacía que se hicieran los fans, eso está claro.

**LA MÚSICA DE LOS 60**

**7- ¿Cómo crees que los programas musicales de radio de la época influyeron en el desarrollo de la música pop en nuestro país?**

Totalmente, estoy convencido. Sobre todo, porque eso sirvió para que se desarrollara la industria del disco. O sea, el disco, que era una cosa muy pequeña, empezó a crecer, a aumentar. Entonces, como la radio funcionaba, influyó en la creación de montones de artistas y de discos. Y se grababan más discos y más discos, porque daba dinero y porque se ganaba dinero. Y claro, se creó la industria musical gracias a la radio, básicamente. También ayudó la televisión, ¿no? Pero primero, la radio.

**8- ¿Crees que si no fuera por los programas musicales no habrían podido surgir tantas bandas musicales de pop en los años sesenta?**

Absolutamente. Vamos, seguro. Rotundamente seguro. Surgieron porque había programas como *Los 40 Principales*, que dedicaban las veinticuatro horas a poner música. Entonces, gracias a que había una emisora que estaba veinticuatro horas (luego hubo otras emisoras, pero en principio fue Los 40 la que ponía música todo el día), había posibilidades de que hubiera mucho material y muchos discos, y de que surgieran compañías pequeñas nuevas y, claro, desarrollar el mundo discográfico. Absolutamente, gracias a la radio.

**9- ¿Veáis influencia entre la aparición en programas de radio de las bandas musicales y su notoriedad y sus ventas?**



Hombre, si no aparecías en la radio, realmente no te comías un colín, no vendías nada. Ni vendías discos, ni hacías actuaciones ni nada. O sea que, realmente, era fundamental en esa época. Te lo digo porque no había más que la radio. O sea que tú, como chaval, tenías la radio como medio de comunicación con el mundo y de enterarte de lo que pasaba. Entonces, si no estabas en la radio, no estabas.

**¿E influía también en las listas de éxitos y en las ventas el poner determinadas canciones?**

Claro, claro, claro. Éramos los precursores. Decías “que este disco es buenísimo, que no sé qué, que tal y cual”, y claro, estabas influyendo en las ventas absolutamente. O sea que los comentarios de los disc-jockeys eran fundamentales para que la gente se animara a comprar un disco u otro.

**10- ¿Qué grupos sonaron más y tuvieron más “importancia radiofónica”?**

Ah, hubo muchos. Pero vamos, gente importante, grupos importantes... ¿españoles o extranjeros?

**Ambos.**

Hombre, extranjeros: Beatles, Rolling, Elvis Presley... esos eran los más, los más. Luego, un poquito más allá, Michael Jackson también. Y españoles, en aquella época: Bravos, Brincos, Miguel Ríos, gente como Karina (mujeres)... Esos fueron notables, todos ellos.

**EL PÚBLICO**

**11- ¿Tenían los locutores grupos de fans?**

Sí, claro, claro, claro. Hubo locutores realmente importantes, muy importantes. Por ejemplo, gente como Joaquín Luqui, José Antonio Abellán, Fernandisco...

### **¿Y en los sesenta?**

En los sesenta no eran tan famosos, quizá, ¿no? Pero estaba Olimpia Torres.

### **De *El Gran Musical*, ¿no?**

De *El Gran Musical*, claro. Estaban Pepe Fernández, Tomás Martín Blanco, Pepe Cañaveras...

### **12- ¿Estaba la gente verdaderamente interesada en la música pop o el folclore español seguía predominando?**

No, la gente joven estaba con el pop. La música que se llamaba entonces “música española” pasó a un segundo término y se quedó básicamente para la gente más mayor. O sea, la gente, digamos desde los doce a los veinticinco, estaba con la música pop.

## **LA RADIO Y LA DICTADURA**

### **13- ¿La radio y la música pop pudieron ser un instrumento de debilitamiento de la dictadura?**

Pues no lo sé... no, yo creo que no. Yo creo que no, porque realmente en esa época tampoco te preocupabas de la dictadura; tú vivías y ya está. Entonces no estabas preocupado de “voy a cantar esto porque” ... no. Primero, en los sesenta tampoco se podía cantar cualquier cosa, había censura y te prohibían las canciones. O sea que, si hacías una canción que el censor pudiera pensar que se iba un poco por el lado político, no salía, te la prohibían. Nosotros en las radios recibíamos unas listas de discos prohibidos.

### **14- ¿Cómo se vivía la censura en los programas musicales?**

Sí, sí, se vivía, pero como una cosa habitual. Recibías los papelitos y decías: “¿Qué han prohibido? Ah, han prohibido esto, esto y esto, pues ya está”. Sabías que eso no se podía poner, y se acabó. Pero yo no creo que... Desde luego, en los sesenta nadie se preocupaba

de eso de la política ni nada, para nada. Luego, ya en los setenta, ochenta, empezó la gente a preocuparse un poco. Del 70 al 75, por ahí. Ya cuando entró la política bastante fuerte y empezaron a salir artistas que tenían un sesgo político notable.

## **LA RADIO MUSICAL EN LA ACTUALIDAD**

### **15- ¿Crees que existe alguna similitud entre la radio musical de esa época y la actual o cuáles crees que son sus principales diferencias?**

Yo creo que hay poca similitud. Básicamente, yo creo que lo más importante es que ahora los disc-jockeys no ponen la música que a ellos les gusta, ponen la música que unos determinados señores, que dicen que hacen encuestas, les dicen que pongan.

Entonces, ya se ha perdido... En los tiempos aquellos, por ejemplo, nosotros hacíamos una reunión todos los martes. En esa reunión nos sentábamos veinte o treinta disc-jockeys de toda España, oíamos todo lo que salía esa semana de discos y decidíamos: “*esto vamos a ponerlo mucho, esto poco, esto regular, esto me entusiasma...*” Y ahí esa gente se entusiasmaba con los discos que fueran, con los que les gustaran. Y se iban a sus ciudades, a sus radios, entusiasmados por un tema que les gustaba y que lo ponían y que lo sacaban y tal y cual.

Hoy en día, los disc-jockeys hablan, nada más, y ponen lo que dice... creo que es una empresa sueca, que hace las encuestas (que no sé dónde las harán ni cómo las harán). Entonces, claro, tú dices “*¿qué tengo que poner, Pepito Pérez? Pues Pepito Pérez, que canta no sé qué*”. No lo vendes con emoción, ni con entusiasmo ni con amor, que es lo que pasaba entonces. La gente, entonces, se moría por los discos y los defendía a muerte y luchaba por lo que le gustaba. Hoy en día, eso es en lo que básicamente ha cambiado: en que ya la música la escogen unas máquinas, unas encuestas y unas cosas raras.

**Digamos que la principal diferencia es la figura del disc-jockey, que ya no tiene importancia porque no pone la música que le gusta.**

Ya no vive realmente la decisión de apoyar el disco él.

**16- ¿Sigue siendo tan importante, a día de hoy, como músico, aparecer en la radio para adquirir notoriedad como lo era en los sesenta?**

Ya no lo es tanto, sobre todo por dos motivos: porque ya no se venden tantos discos (se venden muy poquitos discos) y porque, además, la difusión ahora se hace mucho por internet, pero en sitios indeterminados. En internet hay dos o tres sitios bastante buenos, pero ya está. Se ha difuminado la acción de la promoción de los discos. Entonces, tú mañana grabas un disco y, para promoverlo, ¿qué haces? Ir a mil sitios o dos mil para que te lo pongan: este internet, este no sé qué, una radio por aquí... Es mucho más complejo y mucho más difícil acertar y que te pongan un disco. Es muy difícil. Y antes ibas a *Los 40* y a dos emisoras y a dos televisiones, y ya estaba. Y ahora, pues es muy difícil.

#### 16.3.4. Entrevista a Pepe Domingo Castaño

**Perfil principal:** Locutor

**Perfil secundario:** Músico

**Lugar donde desarrolló su actividad:** Madrid

**Lugar y año de nacimiento:** Padrón – La Coruña, 1942

**Fecha entrevista:** 05/03/2020

Pepe Domingo Castaño continúa a día de hoy como un referente de la locución radiofónica en su faceta de animador deportivo y locutor publicitario. No obstante, en los años sesenta compaginó sus dos pasiones, la radio y la música, convirtiéndose en un locutor radiofónico musical de referencia con *Discoparada*, en 1968 en Radio Centro del CES, mientras compaginaba sus actuaciones con grupos como Los Ibéricos y los Blue Sky. Su sueño radiofónico musical se cumplió al presentar *El Gran Musical*, creado por Tomás Martín Blanco, y probablemente uno de los mejores programas musicales que comenzaron su andadura en la década de los 60.

**1- ¿Participaste activamente en algún programa musical en la década de los sesenta? ¿Cuáles eran esos programas y en qué consistían? ¿En qué emisoras se desarrollaron?**

Bueno, en radio yo empecé en el 64 en Radio Galicia, en Santiago. El 31 de diciembre del 66 me vine a Madrid y aquí, en Madrid, lo primero que presenté fueron *Los 40* (hice una prueba para *Los 40* y me cogieron, fue en el año 67 o por ahí). Luego, en el 68, me fui a Radio Centro, que es una cadena sindical que estaba en el diario *Pueblo*, y ahí presenté *Discoparada*, que hice durante unos cinco años. Luego me llamó la SER, volví a la SER y ahí presenté *El Gran Musical* durante otros cinco años. Y ahí dejé la música. Eso en radio.

En televisión, empecé con *Biblioteca joven*, que no era musical. Luego hice *A todo ritmo*, creo que fue en el 74, 75, por ahí, no estoy seguro. Luego presenté *Voces a 45*, que era

un programa que se hacía en directo, donde los cantantes cantaban en directo, y se hacía desde la discoteca Long Play de Madrid. Y luego, musical, *300 millones* del 79 al 83, cuatro años. Y ahí terminé también mi periplo televisivo.

### **En los 60, ¿recuerdas el *Club musical*, en el 66?**

Bueno, ese fue un programa que no fue realmente... Me llamó SEAT para hacerlo (fue en el 67 o por ahí, porque yo llegué a Madrid en el 67, o sea que tiene que ser ese año). Era un programa que hacíamos que era, digamos, una vuelta, un recorrido por España de canción en canción. Bueno, un programa al que yo no di demasiada importancia, me lo pagaron muy bien pero no era un buen... un gran programa musical.

### **LA RADIO DE LOS 60**

#### **2- Como oyente, ¿cuáles eran los programas musicales de esa época que más recuerdas? ¿Cuáles te influyeron en mayor medida?**

Yo recuerdo sobre todo *El Gran Musical*, que hacía Tomás Martín Blanco, un gran profesional junto a Rafael Revert. Y siempre dije que ese programa algún día lo presentaría yo si algún día iba a Madrid, y mira, dio la vuelta la vida y lo presenté.

Luego, seguía mucho antes de ese programa *Cabalgata fin de semana*, que era un programa que hacía Bobby Deglané, que fue el que inventó la radio moderna para mí, la radio espectáculo la inventó él.

Luego, seguía un programa que hacía José María Íñigo desde Londres, en la SER. Eran programas de quince minutos, pero muy buenos, en los que ponía toda la música que entonces sonaba. Todos los grandes éxitos los ponía Íñigo (estaba en Londres).

Seguía también un programa que hacía Alfonso Eduardo en Radio Vida de Sevilla, que era un programa extraordinario.

Y luego seguí otro programa de Tino Romero (Constantino Romero), fallecido, que se llamaba *Tino Show*. Y con Tino trabajé en *El Gran Musical*, lo hizo conmigo una temporada.

Esos eran los más importantes que oía, para mí los mejores.

### **3- ¿Existía relación entre los programas musicales y las discográficas en esa época?**

Bueno, sí. La relación que existía era puramente musical, o sea, te llamaban de la compañía de discos preguntando si podían venir con un cantante, le dabas determinado día, venían, ponías el disco y luego tú decías si te gustaba o no te gustaba. Hombre, delante del cantante no lo decías nunca, pero, una vez que el cantante se iba, a los pocos días, en tu lista de éxitos tú ponías lo que te daba la gana. O sea, las compañías no mandaban nada.

A mí un día me llamó una compañía (no voy a decir el nombre) y me dijo “*Queremos contratarte*”, y digo “*¿Eso qué es?*”, y me dicen “*No, queremos pagarte, como tú pones muchos discos al día, queremos que la mayoría de discos de tu lista sean de nuestra compañía*”. Y digo “*¿El hecho de que queráis contratarme a mí significa que tenéis más gente contratada?*”, y me dijeron que sí, que la mayoría estaba contratada. Y yo les dije: “*Pues yo quiero ser la excepción*”. Y no acepté la propuesta, lo cual me da a indicar que, al poco tiempo de empezar yo programas musicales, al año y medio o dos años, todo el mundo estaba cobrando por poner más discos de una compañía que de otra. Yo nunca me plegué a eso y me costó el puesto en *Los 40* y muchas cosas más.

### **Estamos hablando ya de muy finales de los 60 o comienzos de los 70.**

Bueno, tan poco tan a finales, vamos a poner 68, 69, 70... por ahí.

### **4- ¿Crees que los programas musicales de aquella época influían directamente en el gusto musical de los jóvenes?**

Hombre, yo creo que sí, yo creo que en aquella época los jóvenes tenían la radio, los programas que les gustaban; tenían la tele, pero había pocos programas musicales modernos. Yo ponía una música muy de hoy, con exclusivas que me llegaban desde Londres, y yo creo que me escuchaba la gente joven.

### **5- ¿Crees que los programas de esa época podían influir también en el comportamiento de los jóvenes o en su forma de ocio?**

Surgió la posibilidad de convertir la audiencia de los programas en club de fans. O sea, a raíz de *Discoparada* en Radio Centro, que la SER vio que funcionaba y que, a pesar de ser una emisora pequeña, lo escuchaba mucha gente, me ficharon y yo les pedí hacer *El Gran Musical*. Y ahí teníamos todos los días como ochocientas, mil personas que iban a una discoteca que se llamaba Cassette a ver el programa en directo y aplaudir y montar un club de fans... O sea que yo creo que sí que influimos.

**6- ¿Crees que los programas de esa época influyeron en el desarrollo del fenómeno fan de los grupos?**

Sí, lo recuperaron, sí. Hubo un periodo que era *El Gran Musical* que hizo Tomás Martín Blanco, pero aquello se murió. Y cuando yo entré en la SER, ya no se hacía *El Gran Musical* en directo, se hacía un programa de discos, pero nada más, no había chicos ni chicas ni fans ni nada. Y yo pedí que se hiciese en directo para recuperar el fenómeno de fans, y lo recuperamos. Lo recuperamos, pero muy bien, además.

**LA MÚSICA DE LOS 60**

**7- ¿Cómo crees que los programas musicales de radio de la época influyeron en el desarrollo de la música pop en nuestro país?**

Hombre, algo supongo que habrán influido. El hecho de rechazar determinadas canciones significaba que los que venían después tenían que hacer algo distinto si no querían que rompiésemos su disco, ¿no? Entonces, yo creo que sí. Nosotros promocionábamos lo que creíamos que funcionaba y que le gustaba a la gente, entonces los que componían canciones y cantaban se fijarían en eso para hacer su música. O sea que de alguna manera yo creo que sí influimos, claro.

**8- ¿Crees que si no fuera por los programas musicales no habrían podido surgir tantas bandas musicales de pop en los años sesenta?**



Sí, bueno, luego había gente que se apartaba completamente de lo que oía. Había bandas tremendas, surgió la música fuerte aquella de grupos como Obús, Asfalto, Burning...

### **Pero eso ya eran finales de los 70...**

Bueno, pero se fue gestando. Ellos estarían seguramente en esa época en otros grupos intentando cosas. Leño, de ahí salió Rosendo... Yo creo que sí, que influyó. Tenía que influir, era lo que había. No había mucha tele musical y entonces lo que había era radio, radio muy, muy, muy musical.

### **9- ¿Veíais influencia entre la aparición en programas de radio de las bandas musicales y su notoriedad y sus ventas?**

Sí, claro. Claro, tú ponías un disco y lo ponías a parir y los cantantes y la casa de discos se cabreaban. Yo recuerdo que un día vinieron los de Fórmula V, que ahora son muy amigos míos, Paco y el batería Tony, a pedirme explicaciones porque había puesto a parir una canción suya. No recuerdo cuál era, yo no sé si era *Eva María*... no me acuerdo, una de aquellas de verano de Fórmula V. Yo la puse a parir, yo rompía un disco cada semana y uno de los que rompía era ese; entonces vinieron con intención de pedirme explicaciones y yo creo que hasta de darme... Pero vamos, los pude convencer y, a raíz de esa charla que tuve con ellos, nos hicimos bastante amigos. Pero yo no renuncié a ponerlos mal cuando creía que había que ponerlos mal. Eso significa que influíamos, claro.

Porque éramos cuatro o cinco los que movíamos la opinión: estaba Alfonso Eduardo, estaba Íñigo, estaba yo, estaba Uribarri que hacía un programa en Radio Peninsular, estaba José María Requena, estaba Mariano Méndez Vigo en ABC... Había un montón de gente que era muy buena.

### **Si no aparecías en la radio, era como si no existieras como grupo...**

Claro, y yo también puse de moda un sistema para promocionar las canciones, y era que el cantante viniese en lugar del promotor de la casa de discos. Yo pedía que viniese el cantante con el disco a mi programa a pincharlo él. O sea, él venía y yo le decía: “*ponte*

*el disco*". Él ponía el disco y, entonces, desde el estudio yo hablaba con él mientras ponía el disco. Yo ahí sí que decía si me gustaba o no. Y a veces yo decía "*¡Para! Para, vamos a ver, vamos a escucharlo otra vez*", entonces era muy divertido. Y ahí lo inventamos, en Radio Centro. Y venía todo el mundo, venía Camilo, venía Víctor Manuel, Perales (bueno, Perales un poco más tarde) ... Todos los del principio venían a poner su disco allí, los grupos. Y todos sabían que, en la planta novena del diario *Pueblo*, había un loco que hacía *Discoparada* y que tenían que poner los discos ellos. Fue muy divertido.

### **10- ¿Qué grupos sonaron más y tuvieron más "importancia radiofónica"?**

El primero, Los Bravos, que nacieron en *El Gran Musical* que presentaban Tomás Martín Blanco y Rafael Revert, con una canción que era... La canción no la recuerdo, pero les pusieron el nombre, los bautizaron, en una encuesta nacional que hicieron, y les pusieron Los Bravos. Para mí, los más importantes de aquel momento, porque nacieron de un programa de radio.

Pero ya había otros, estaban por ejemplo Los Brincos, que me parece el grupo que innovó toda la música pop de aquellos años 60 con canciones increíbles; Los Pasos de Álvaro Nieto, que eran de una calidad extraordinaria; Los Ángeles, que eran de Granada y sonaban muy bien, dos de ellos murieron en accidente; Módulos, con la canción *Todo tiene su fin*; Los Diablos; Fórmula V, que eran muy de verano (yo reconozco que a mí no me gustaban, pero eran realmente muy buenos y los ponía todo el mundo) ... Y había uno, que fue con el que inventamos la cuña de discos. Antes no se hacían cuñas de discos.... Creo que era Polydor, y entonces dijeron: "*Pepe, queremos que seas tú el que haga la primera. Queremos hacer una cuña del grupo Los Puntos*". Los Puntos eran de Almería y la canción se llamaba *Cuando salga la luna*. Entonces yo cogí el estribillo (tenía que hacer quince segundos): "*cuando salga la luna, ¡puntos!, cuando salga voy a verte, ¡puntos!, tarará-rorí, ¡puntos!, ¡cuando salga la luna!*" [canta la sintonía] Esa fue la primera cuña de radio de un disco que se hizo, la hice yo en la cadena SER y fue un bombazo: a partir de ahí, todo el mundo hizo cuñas.

Y también fui de los primeros (y no es por... perdona que hable de esto) que adaptó la música de determinados grupos a los títulos del programa. Yo tenía un programa que se llamaba *Cita a las tres*, entonces le pedí a Yerbabuena, que era un dúo sevillano, que me hiciese una canción que dijese algo de "cita a las tres". Ellos tenían una canción llamada

*Te conocí*, entonces me hicieron: “*Cita a las tres, cita a las tres, cada tarde escuchamos Radio Madrid, parapapá...*” [canta la sintonía]. Entonces, a raíz de eso, todo el mundo empezó a pedirles a los cantantes, y los cantantes se ofrecían, a hacerme sintonías del programa con las canciones de ellos, lo cual era lógicamente una promoción brutal, y que no tenía nada porque yo no cobraba nada y ahí no había... era todo muy limpio. O sea que allí, en aquel momento inventamos algunas cosas, como esa, por ejemplo.

## **EL PÚBLICO**

### **11- ¿Tenían los locutores grupos de fans?**

Sí, yo tenía el mío, pero vamos, no... Tenía un grupo de fans; como yo también luego canté, pues bueno, ya... se juntó un poco todo, pero... Vamos, yo lo tuve. Yo, los demás, no sé; supongo que sí, también.

### **Como locutores teníais también vuestros grupos de fans.**

Sí, ¡hombre! Menos que los cantantes, pero teníamos, sí.

### **12- ¿Estaba la gente verdaderamente interesada en la música pop o el folclore español seguía predominando?**

No, el folclore desapareció. En esa época, el folclore era algo que no existía. O sea, era como de Franco, como de la guerra, ¿no?

### **De la posguerra, ¿no?**

De la posguerra. Es verdad, estaba vilipendiado. Hasta que llegó Carlos Herrera e hizo un programa que se llamaba *Las coplas de mi ser*, que recuperó toda aquella música perdida, buenísima y muy nuestra. Y Carlos contribuyó a que recuperase, primero, categoría (que la había perdido), y segundo, venta (o sea, promoción), que no la tenía. Y se lo deben a Carlitos Herrera, entre otros. Pero Carlos fue el primero.

## LA RADIO Y LA DICTADURA

### 13- ¿La radio y la música pop pudieron ser un instrumento de debilitamiento de la dictadura?

Hombre, de los conciertos, sí. Por ejemplo, Lluís Llach. Yo recuerdo haber ido a Barcelona a ver un concierto de Lluís Llach (yo también era un poquito rebelde), y yo me emocioné y grité “¡libertad!” y todo eso, en catalán y en castellano, oyendo *La estaca* de Lluís Llach, en un palacio no sé qué de Barcelona.

Yo fui a ver a Raimon a un colegio mayor, no recuerdo cuál era...

### ¿Qué año más o menos?

Es que no me acuerdo, los años yo ya no sé...

### No pasa nada.

Además, yo dejé la música, con lo cual lo tengo un poco olvidado.

### ¿Pero en los 60?

Sí, en los 60, claro. Y yo creo que sí influyó, claro que influyó. Y grupos que nacieron como protesta contra lo que estaba pasando, sí, montañas.

### 14- ¿Cómo se vivía la censura en los programas musicales?

Yo no tuve censura nunca, yo puedo decirlo: nunca tuve censura. Yo puse siempre lo que me dio la gana y nunca nadie me dijo “no pongas eso” o “esto no se puede poner”. A lo mejor venía ya censurado por el mercado, no lo sé. Pero yo nunca tuve ni llamada de atención, ni prohibición de nada, yo no noté. Supongo que habría un tipo de pre-censura, pero claro, que llegaba antes de que yo tuviese los discos que me enviaban, ¿no?.

## LA RADIO MUSICAL EN LA ACTUALIDAD

### **15- ¿Crees que existe alguna similitud entre la radio musical de esa época y la actual o cuáles crees que son sus principales diferencias?**

Ninguna. Ninguna, porque la radio musical de ahora está vendida. O sea, la radio musical de ahora, ¿quién la hace? Las compañías. Lo que pasaba entonces, que decían “*pon más discos de mi compañía y te voy a pagar un sueldo mensual*”, que yo no acepté, pasaba, pero pasaba así... ¿Ahora qué pasa? Ahora es todo. Todos los discos que oyes están... Primero, hay cadenas que te piden los derechos de autor, parte de los derechos de autor, si ponen el disco determinadas veces al día. O te piden dinero, directamente. O te piden cuñas, que era una manera de pagarlo. Y yo creo que está muy mediatizada, y ahora no hay cuatro o cinco personas como había entonces que consiguiesen hacer un éxito. Ahora, para hacer un éxito, tienes que gastarte mucho dinero, ir a la tele... muy complicado.

### **16- ¿Sigue siendo tan importante, a día de hoy, como músico, aparecer en la radio para adquirir notoriedad como lo era en los sesenta?**

Yo creo que sigue siendo igual de importante, pero yo creo que la radio ahora tiene menos poder que antes. El hecho de ir el cantante a la radio como antes, lo oía todo el mundo. Ahora hay una cantidad de emisoras... muy complicado. Antes, hacer un éxito era que pusiesen el disco los siete u ocho disc-jockeys que estábamos entonces de moda, y salir de vez en cuando en algún programa de la tele. Estaba el éxito asegurado (si la canción era buena, claro; si no, no). Ahora, para ser un éxito... Es muy complicado. Tiene que ir a la tele, a la radio, a la prensa, *streaming*, no sé cuánto... bueno, bueno, es horrible. Se venden pocos discos, cada vez menos. Ha cambiado el mercado, es otra cosa. No tienen nada que ver los 60, pero ni en sonido. Y la música de los 60 y 70 va a ser difícil igualarla. Muy difícil, muy difícil.

### **16.3.5. Entrevista a José Manuel Rodríguez “Rodri”**

**Perfil principal:** Locutor

**Perfil secundario:** Músico

**Lugar donde desarrolló su actividad:** Madrid

**Lugar y año de nacimiento:** Madrid, 1944

**Fecha entrevista:** 08-04-2020

Comenzó su actividad musical en 1962 y a lo largo de la década militó en varias bandas como Los Fugitivos, Los Titanes y Los Continentales. En 1970 inició su actividad en Radio Peninsular como locutor radiofónico de programas nacidos en los años sesenta como *Cinco para uno* y *Cantaverano*, así como otros como *Musical Tutti-Frutti* y *Domingo Peninsular*. Su actividad mediática se prolongó durante cincuenta años convirtiéndose en un referente del periodismo radiofónico musical. Su perfil principal es el de locutor radiofónico musical, pero su experiencia como músico de la época otorgan a sus respuestas un doble valor para la investigación.

**1- ¿Participaste activamente en algún programa musical en la década de los sesenta? ¿Cuáles eran esos programas y en qué consistían? ¿En qué emisoras se desarrollaron?**

Cantaverano, Cinco para uno, Musical Tutti-Frutti... Esos eran de Radio Peninsular; sabes que desapareció en el 79.

**1.1- ¿Cuáles fueron las bandas de música pop española en las que participaste activamente en la década de los años sesenta?**

Los Fugitivos fue un grupo que hicimos en el año 1962 con parte de la gente que estábamos en ese momento en Preu del Bachillerato español. Entre ellos estaban dos personas importantes que luego pasarían a formar Los Flaps, como Alberto Nuevo (el

bajo), y Julián Sacristán (la guitarra de punteo). Actuamos en dos o tres cositas de colegio, pero sin más trascendencia.

De ahí me pasé, tras un tiempo, a un grupo que se llamaba Los Titanes, que tenía ya una solvencia mayor en cuanto a actuaciones porque los llevaba un representante. Y, curiosamente, había un guitarrista fenomenal que estaba en Los Titanes, Manolo Jurado. Le he perdido la pista completamente desde hace años, y he estado preguntando en Pioneros Madrileños del Pop si alguien me podía decir algo, si alguien sabía algo de aquel Manolo Jurado que vivió por Estrecho, y nadie me sabe dar respuesta. No sé qué será de él. Pues con Manolo Jurado, Rafa (que era guitarra de acompañamiento), yo (de bajo y cantante), y Manolo Varela (la batería) hicimos también unas cuantas actuaciones. La más interesante fue la Nochevieja del año 63, en el Círculo de Bellas Artes. Nos llamaron la atención, porque, nos decía el representante que nos llevó, que nunca había visto a gente de una orquesta que luego bajara a bailar con las señoritas que había allí. En fin, si no lo hacemos ahora, cuando tenemos dieciocho años, pues no sé cuándo lo vamos a hacer...

Se difuminó también el grupo, y lo que no recuerdo muy bien fue quién me avisó para que hiciera una prueba con Los Continentales. Los Continentales habían quedado muy bien en el Price con sus actuaciones, era un grupo instrumental y querían pasar a formar un grupo con un cantante. Y me llamaron, estuvimos ensayando y probando en alguna sala pequeñita, porque luego en octubre de ese año 64 inauguramos una sala que tuvo mucha fama entonces (hoy ha desaparecido, creo), en la calle Fundadores, que se llamaba el Club Mónaco. Y en el Club Mónaco tuvimos la suerte (eso era muy importante para un grupo de entonces): digo que era muy importante no actuar el jueves en un sitio, el sábado en otro..., sino estar como grupo fijo, constante en una sala, porque ahí nos tiramos más de cuatro meses. Y eso suponía, en primer lugar, un dinero fijo, asegurado, al estar trabajando, menos los lunes, de martes a domingo. Y eso nos vino muy bien a todos para la compra de instrumentos, amplificadores y demás.

Y en esa etapa, tuve la suerte de estar haciendo una actuación como, casi se podía decir, orquesta de baile (aunque era una sala de juventud donde hacíamos de todo). Yo era un especialista en canciones italianas, pero también hacíamos alguna de Elvis o algo de Beatles, en fin... cosas así. Y sobre todo acompañábamos a gente a la que contrataban para la sala y que no tenían grupo, aunque había una orquestita. Había un grupo, por

cierto, buenísimo, un trío: Rosita Perú y Los Silvers. Rosita Perú era la cantante, Larry era el organista y Los Silvers eran el trío de ritmo que acompañaba a Los Cinco Latinos cuando venían a actuar a España. Sonaban maravillosamente y eran músicos excepcionales. Bueno, pues ahí acompañábamos a Miguel Ríos, a Karina, a Rosalía... Ojo, hace tiempo: ¿sabes quién es Rosalía?

**Sí, sí, la de los sesenta, claro, la cantante yeyé.**

La primera que grabó la *Chica ye-ye*, Rosalía, una chica madrileña.

De estos mismos salimos a hacer algunos bolitos por ahí, pero vamos, lo importante fue que estuvimos mucho tiempo con ellos.

Y lo más llamativo, y lo que más me gustó, y lo que más siento que no haya constancia de ello (he estado mirando la fecha porque no me acordaba bien): el lunes 28 de junio de 1965 nos fuimos por la mañana a Barcelona con Conchita Velasco, que actuó en *Noche de estrellas* (que era el título nuevo que habían puesto a *Amigos del lunes*) para que cantara una serie de canciones y, entre ellas, naturalmente, *Chica ye-ye*. Lo que ocurre es que, en cuanto yo entré en el 70 en Radio Nacional, en radiotelevisión, llamé a Barcelona corriendo y les dije: “Oye, ¿tenéis la grabación de aquello?”, y me dijeron que no, todo lo que era en directo no se guardó nunca. Así que me quedé sin verlo; me hubiera gustado recordarlo y tenerlo.

## **LA RADIO DE LOS 60**

**2- Como oyente, ¿cuáles eran los programas musicales de esa época que más recuerdas? ¿Cuáles te influyeron en mayor medida?**

Pues imagino que muchos coetáneos míos te dirán lo mismo, aunque yo debo decir una cosa (y eso le pasará a todos los demás con los que hables, creo): éramos, generalmente, de preferencias. Es decir, podía estar sonando un fulano en una radio con una cosa, y yo a ese no le oía porque había elegido a otros. ¿Quién se habrá dicho (sobre todo, de Madrid, luego ya se fue extendiendo) que fue el ídolo de la radio para los programas musicales?



## **Me suelen decir dos: Ángel Álvarez o...**

Raúl Matas.

### **Raúl Matas, efectivamente, con *Discomanía*.**

Pues tenemos que volver, pero hay que pensar que somos de Madrid. Pero claro, yo me acuerdo cuando ponía La Voz de Madrid a las seis de la tarde, me tumbaba en la cama, me ponía al revés para que me diera el sol que entraba por la ventana y escuchaba: “*En el Vuelo... Caravana Musical nos trae esta serie dorada en la voz de Marie Laforêt, una cantante francesa...*” [Imita a Ángel Álvarez] Se te hacía el ombligo una pelotilla, de verdad. Ángel Álvarez fue maravilloso. Estuvo en muchos sitios, en algunos no se le trató bien, en otros (la mayoría) se le trató muy bien. Estuvo en Peninsular, estuvo en Radio Nacional (hay un escrito de Ángel que dice que le echó Sotillos cuando fue director de Radio Nacional) ... Pero bueno, Ángel Álvarez el primero.

Y luego, Raúl Matas, que era otro tipo de música; era la música que se estaba llevando en la herencia musical del momento. Raúl Matas vino a España en el 58; en el 59 empezaron los festivales de la canción, Benidorm y la Canción del Mediterráneo. Pues se basaba generalmente y principalmente en eso. Luego hizo la cosa de tener varios artistas que le cantaron lo de *Discomanía*. La entrada se la hacían Los Tres de Castilla, y al final era: “*Ya, ya, ya ha terminado la transmisión de este programa de la canción. Desde la SER, con alegría, llegó a su casa Discomanía*” [canta la sintonía].

### **O sea que escuchabas también a Raúl Matas, aunque fueras más de *Caravana*.**

Sí, Raúl Matas y Ángel Álvarez eran los principales. Y luego, en el año 60, empezó a funcionar el Cuarto Programa de Radio Nacional de España, que era un programa que tenía publicidad. La había tenido, por lo visto en los años 40 algo de publicidad en su Programa Principal (lo que se decía el “Primer Programa”).

Luego, en Radio Peninsular ya había bastante publicidad, pero era una forma de mantener algún dinerito que llegaba de otros medios y no directamente del apoyo del Estado. Entonces, Radio Peninsular tuvo mucha gente y muy importante en sus inicios; hay

montones, pero quiero citar naturalmente a aquel *Madrid, paralelo 40* que hacían Carlos Tena y Joaquín Díaz Palacios, luego compañeros ya en la radio (en esa, Radio Peninsular).

### 3- ¿Existía relación entre los programas musicales y las discográficas en esa época?

Sí, sí, sí, sí. Total, absoluta, fortísima. Hace un tiempo tenía una discusión privada: “*Pero es que no, date cuenta de que hay unos que cobran...*”; y yo creo que no se trata de cobrar, es que el comentarista, en este país, de lo que sea, de cine, de teatro, de música, siempre (que se me entienda, ahora bien) se ha vendido. “*¿Cómo que se va a vender? ¿Tú te has vendido?*” Pues, en cierta manera, sí. Un comentarista, un crítico de teatro de un periódico o de una radio, sería completamente libre si él se pagara la entrada para ver la función.

A uno que va a hacer una crítica de una película, le dan también la entrada. Pues en la música era mucho más: nos daban los discos, nos daban las primicias. Yo qué sé a cuántos sitios he podido ir. Yo he visto a Bob Dylan en París, a Billy Joel en Bruselas, a Los Who en Londres... Y va gente, y todo lo ves por aquí y en todos los sitios. Luego, si tenías que hacer una crítica mala, pues se hacía, sí, se hacía, pero te decían: “*Oye, ¿qué has puesto? ¿Qué has dicho?*”. Pues hijo, estábamos un poco a corriente del artista al que nos decían que fuéramos a ver, a presenciar su actuación y demás.

¿Qué ocurre? Que, por regla general, todas las cosas que veíamos eran buenas. Pero, al fin y al cabo, teníamos ese contrato sin firmar que era “te llevamos en avión, te damos de comer, ves el concierto, cenamos, te llevamos a dormir al hotel, y al día siguiente te vuelves de donde sea”. Pues claro...

Yo me fui a ver a Julio Iglesias la primera vez que actuó en París, con un grupo (tengo fotos de los que fuimos, éramos pocos). Vimos a Julio Iglesias en París, cenamos en un restaurante bistró con sopa de cebolla y tal, Julio Iglesias simpatiquísimo. Al día siguiente fuimos en el avión hablando todos (“*¡Tengo que quedar contigo, que no he ido nunca a Peninsular!*”). En el 78. Estupendo. Y luego, cuando vas a hablar de Julio Iglesias, ¿vas a decir que Julio Iglesias en su actuación en el Olympia un tanto por ciento elevadísimo de los espectadores eran chicas de servicio españolas que trabajaban en París? Pues no: “*Había cautivado al público parisino*”.

Esto si quieres lo quitas, porque luego me van a llamar...

**4- ¿Crees que los programas musicales de aquella época influían directamente en el gusto musical de los jóvenes?**

Hombre, yo creo que sí, sinceramente sí. Fíjate, los dos que hemos citado: Raúl Matas y Ángel Álvarez. Raúl Matas, eran canciones de todo tipo. Ángel Álvarez era todo, generalmente, canciones que venían del mercado norteamericano. Con aquello de que él trabajaba en Iberia y podía traerse los discos de allí, su mercado estaba más abierto. Y para nosotros era mucho más desconocido; eran novedades musicales que realmente no estaban al alcance de casi nadie, y con Ángel Álvarez se fue abriendo de esa forma otra música que estaba sonando allí y a nosotros no nos llegaba. Porque claro, aquí ponías la radio en ese momento y sonaban Los 3 Sudamericanos. Y luego, la verdad es que si uno ponía a Jackie Wilson... bueno, Chubby Checker con lo del Twist sí fue tal vez el más popular, pero otros... esos no los escuchábamos. Fue un momento de apertura para muchos jóvenes españoles.

**5- ¿Crees que los programas de esa época podían influir también en el comportamiento de los jóvenes o en su forma de ocio?**

Pues también ocurrió. Con todo lo que llevas trabajando en esto, Luis, te habrás dado cuenta de que, además de la radio musical española de los años sesenta, hay una cosa fundamental aquí, en Madrid sobre todo... Hubo en muchas capitales de provincia (como se decía antes) también actuaciones de todo de tipo, pero aquellas matinales del Price tuvieron admiradores en toda la gente joven.

Yo asistí prácticamente a todas (que no fueron tantas, además, porque las matinales del Price eran cada dos semanas y luego se cortaron, y volvieron, y se volvieron a cortar, y volvieron). Y tenían unos detractores tremendos. En la misma prensa, el diario *Pueblo* hizo una cruzada en contra de los festivales del Price; tremendo, hablando de que salía gente del Price y se ponía a bailar en la calle, en la Plaza del Rey, o que se iba hasta la Gran Vía o yo qué sé.

**Sí, que no eran ni obreros ni estudiantes, decían de los jóvenes que asistían.**

Efectivamente. Era la mala gente que estaba en los arroyos.

## **6- ¿Crees que los programas de esa época influyeron en el desarrollo del fenómeno fan de los grupos?**

Sí, indiscutiblemente sí, aunque nosotros tardamos en entrar en aquello del fan. Sobre todo, generalmente se daba con las chicas, que cuando iba a actuar el suyo gritaban y gritaban y gritaban.

Había algo realmente bonito, que es presenciar... Y fijate: la actuación de Concha Velasco en Televisión Española en los estudios de Miramar, que te he dicho que fue el 28 de junio, y ¿qué día fue lo de los Beatles? ¿El 2 de julio? En Madrid, luego al día siguiente en Barcelona. Pero si tú tienes oportunidad de ver (yo me imagino que se podrá buscar eso en Twitter o en Google o en algún sitio) lo que dio NO-DO de la actuación de los Beatles... Es vergonzoso, porque tenían la actuación entera y no la dieron. En lo que dieron se veía solo a un señor mayor, que debía estar como pirado y con algunas copitas de chinchón encima, moviéndose así; unos tendidos en parques vacíos, porque los cogieron muy al principio... Era el meterse, como en la locución: “*Estos melenudos, a su llegada al aeropuerto de Barajas*”. Era todo así, había una lucha en contra. Entonces, tuvo que surgir un grupo unido diciendo: “no, nosotros hemos estado allí y lo hemos querido llenar, y hemos gritado y hemos aplaudido, aunque no se vea”.

Entonces sí, se fue reforzando con esos y con otros artistas españoles, naturalmente, ese movimiento de fan que seguía a sus ídolos.

## **LA MÚSICA DE LOS 60**

### **7- ¿Cómo crees que los programas musicales de radio de la época influyeron en el desarrollo de la música pop en nuestro país?**

Pues, al fin y al cabo, lo que tú escuchas por la radio (y, además, cuando no hay muchos medios) ... Posiblemente, muchos de aquellos jóvenes que escuchaban la radio a lo mejor no tenían tocadiscos. Ojo, que esa es otra cosa: lo del tocadiscos y lo de comprar discos se fue ampliando poco a poco a partir de la efervescencia musical que produjeron los programas radiofónicos musicales. Entonces, ya se fue ampliando el gusto, el sentido de

decir “*Me he comprado este disco*”, “*Ah, yo tengo este otro, vamos a tu casa y escuchamos los discos tuyos y los míos*”, “*¡Sí, muy bien!*”. Se fue favoreciendo todo eso y se fue ampliando. Al hacer: “*Pues mira, yo he escuchado a Ángel Álvarez a un grupo maravilloso que se llaman Los Carpets, que no había oído nunca*”, “*¡Ah, fantástico! Pues vamos a ver dónde se puede conseguir un disco*”, “*Ah, pues vamos a ir a Algueró*” (no les quiero publicitar ni hacer propaganda, porque yo creo que ya no existe; era un sitio de venta al principio casi, casi especializada, en la calle Barquillo).

Pues sí se fomentó, gracias a los programas de radio, el que los chavales, los jóvenes, sobre todo, aunque tuvieran que pedir dinero a sus padres, pudieran comprarse de vez en cuando un disco de lo que les gustaba realmente, y lo habían descubierto a través de la radio.

#### **8- ¿Crees que si no fuera por los programas musicales no habrían podido surgir tantas bandas musicales de pop en los años sesenta?**

Yo creo que no habrían surgido, naturalmente, porque si no, ¿dónde lo iban a oír? Sin faltar al respeto a nadie: yo he estado haciendo en Radio Nacional trece años *Pintan coplas*, o sea que de coplas he hablado un rato, pero ¿qué se oía en la radio normal de aquellos momentos del sesenta, cuando se ponía música? Porque se ponían discos enteros; ahora ya casi no existe esa posibilidad en una radio normal, salvo que sea especializada para algo musical o quieran hablar de algo en concreto. Se podía poner un rapsoda recitando *La Chata en los toros*, que duraba siete minutos, pero no te ponían un disco de Cliff Richard y Los Shadows, y eso que este era uno de los más favorecidos por la gente y se podía poner porque sonaba siempre como más suave. Efectivamente, si no hubiera habido programas musicales, los grupos habrían tardado mucho en salir.

#### **9- ¿Veíais influencia entre la aparición en programas de radio de las bandas musicales y su notoriedad y sus ventas?**

Pues fíjate, me cuesta contestar de modo aseverativo, tanto afirmativa como negativamente, a esa pregunta. Pero, indiscutiblemente, algo tenía que ver, porque la promoción de las casas discográficas era muy grande. Entonces, debían decir: “*Si yo le*

*llevo este disco a fulanito de tal que está en la emisora cual, y me lo pone, es señal de que se oye, se amplía ya el conocimiento de esta música y se podrá vender más”.*

Yo estuve haciendo mucho tiempo, y en tres ocasiones distintas, algo que a alguna persona le puede sonar raro, que es abrir la emisora (ahora sabes que todo el día funciona la radio, pero en los años setenta la radio se cerraba por la noche). A las dos de la mañana sonaba “*Oración, despedida y cierre*”, aquello de “*Gloriosos caídos por Dios y por España, presentes, ¡viva Franco, arriba España!*”, y cerraba la emisora. Y a las siete de la mañana, generalmente, se abría. Yo he estado abriendo Radio Peninsular en tres ocasiones, una con Carlos Tena y dos veces ya solo. Pues, a pesar de abrir y estar de siete a nueve de la mañana (a las nueve acababa mi programa, porque era *Buenos días*, en Radio Peninsular), me han llevado a Miguel Bosé a las ocho de la mañana para hacerle una entrevista.

A mí me ha venido un señor: “*Oye, mira, ha sacado este disco, pónmelo hoy, pónmelo hoy, por favor, es el primero*” (no sería el primero, sería uno de los quince primeros de la radio al que le contaban lo mismo). Y llevaban el disco para que lo pusieras, porque me imagino que se daban cuenta de que escucharlo ahí, y en otros que vinieran a continuación, les iba a servir de algo.

## **10- ¿Qué grupos sonaron más y tuvieron más “importancia radiofónica”?**

Guau... Pues mira, en la parte instrumental, los cuatro primeros de Pekenikes sonaron una maravilla, se utilizaron hasta para sintonía de programas. Relámpagos, que eran instrumentales, también sonaban mucho. En Barcelona, los Mustang eran lo que más se podía poner. Y eso que también tenemos la dificultad de que los de Madrid hablamos de Madrid porque es lo que oíamos, no escuchabas... Las radios eran locales, entonces había que hablar de donde estabas. Pero vamos, Mustang, como te he dicho, en Barcelona, y Sírex (en esa competición tremenda que había entre ellos). Y aquí en Madrid, Pekenikes... Los Sonor, en un momento. Lo que pasa es que, también, todos los grupos tuvieron el problema de quitarse, de separarse, de juntarse de nuevo, de volver... Entonces, los que mostraban una continuidad eran los que más probabilidades tenían de seguir sonando constantemente.

## EL PÚBLICO

### 11- ¿Tenían los locutores grupos de fans?

Sí. Sobre todo, mira, la competencia era total y absoluta, pero lo favorecían. La SER (Radio Madrid que decíamos entonces), fue una de las emisoras que más llegaron a ello, por medio de aquel programa que yo no escuché casi nunca... Tomás Martín Blanco fue una persona importante también en la música (ojo, que no le había citado y hay que decirlo, Tomás Martín Blanco). *El Gran Musical*, naturalmente. Y luego, todo aquello que se derivó y todo lo que hizo la SER con *Los 40 Principales* después de *El Gran Musical*, que también... Bueno, eso sería para hablarlo en otro momento, vamos a dejarlo ahora con la editorial que favorecía la grabación de discos, pero con la editorial que era de la SER.

Mira, un señor que caía muy bien, lo que pasa es que no es de la música pop, pero yo le recuerdo porque eran cosas musicales: Ángel de Echenique, en la Inter, con aquel *Rueda la bola*. Ese hombre llegó a hacer cosas muy buenas, fantásticas, con música, con artistas nuevos... Pero nunca llegó a dar el paso hacia lo que empezamos a denominar el pop (y luego ya sería el rock).

### 12- ¿Estaba la gente verdaderamente interesada en la música pop o el folclore español seguía predominando?

Hombre, fue la cota alta del folclore español, de la canción española, de todo eso, y empezó a bajar, a bajar, a bajar, gracias a que el pop iba subiendo, subiendo, subiendo. Hay que citar los festivales de la canción, que casi nunca (y sobre todo al principio) no fueron nada fuerte ni movido, pero ya era música ligera. Se decía: “Es intérprete de música ligera”. Bueno, pues con eso se fue paliando lo uno para dar paso a lo otro.

## LA RADIO Y LA DICTADURA

### **13- ¿La radio y la música pop pudieron ser un instrumento de debilitamiento de la dictadura?**

Era muy difícil, era muy difícil resquebrajar esos vínculos de la dictadura. Yo tengo un libro-disco que se titula *La censura musical en la radio española*.

Bueno, pues en Radio Nacional de España... Yo empecé en Peninsular cuando estábamos en una calle de Madrid, General Sanjurjo (José Abascal), en un piso de una vivienda. Por las ventanas de la redacción veías la calle, los coches pasar.

Cuando ya en el año 72 se empezaron a llevar las cosas a la Casa de la Radio, en Prado del Rey, se sacó Radio Nacional del Ministerio de Información y Turismo, que estaba allí, y se sacó Peninsular también y fue llevada allí como Cuarto Programa. Al lado del control central de la Casa de la Radio, había (ya no existen) seis cabinas en las que unos señores ejercían el oficio más aburrido del mundo; esas cabinas pequeñitas tenían una silla, un magnetófono y, cada uno de esos señores, su cuadernito, un bloc para apuntar. Cada uno de esos señores tenía que grabar los programas de distintas emisoras, de Radio 1, naturalmente (primer programa, se decía entonces), pero también las otras emisoras que se escuchaban en Madrid.

Como todas esas emisoras tenían que haber llevado a censura lo que había en la programación, es decir, “se va a entrevistar a fulanito de tal, en el programa no sé qué, que va de once a doce de la noche, y se le van a hacer estas preguntas”, si no se las hacían, se anotaba, y luego se les podía poner una sanción administrativa. De la misma manera que, si ponían una de las canciones de los discos considerados como no radiables, se les ponía también una sanción administrativa. Y todo eso quedaba apuntado por aquellos señores que estaban vigilando la censura de toda la radio.

### **14- ¿Cómo se vivía la censura en los programas musicales?**

La censura en la radio ha existido desde que empezó la radio. Yo tengo conocimiento exacto de ella, ojo, por una circunstancia especial, por la música. ¿Por qué? Porque cuando, al principio, los discos eran de pizarra de setenta y ocho revoluciones, había un libro donde se apuntaba, unas fichas donde se anotaba canción, título, intérprete, autor... Pero cuando entró el vinilo, que en el 58 ya empezó a haber bastante vinilo, desde el 58 ya empezaron a haber bastantes vinilos, en el 59, y desde el 60 ya del todo, se empezaron



a hacer unos libros en el archivo sonoro de Radio Nacional de España, muy bien hechos, muy bien escritos además (alguno con letra de guardia civil de atestado, de los de antes, que es una caligrafía perfecta), que ponían las diferencias que habían encontrado y que consideraban los censores, cuando se enviaba la letra al grupo censor (no se enviaba el disco, se enviaba la letra), que esa letra no era admisible. Y se censura.

Entonces, desde ese tiempo, cuando empezó el microsurco, ahí en el archivo sonoro de Radio Nacional de España... Y no porque lo hiciera Radio Nacional de España para ella, porque en teoría era para todas las emisoras, lo que pasa es que Radio Nacional, estando en el centro del ojo del huracán, tenía que ser la primera en poner eso por escrito y hasta cumplirlo. Y se guardan muy bien todas las canciones, y algunas tan absurdas... Hay un tango que se llama *Chorra*, seguramente lo conoces. “Chorra” en lunfardo es “ladrona”, pero aquí vieron “chorra” y dijeron “*¡este está hablando de la chorra!*”, y lo censuraron. Hombre, *El gavián pollero* que cantaba Pedro Infante, el gavián pollero que le robó su polla más querida. Pues eso no se podía poner por la radio. Y eso que de las chiquitas jóvenes hubo un tiempo en que se decía “una pollita bien”, pero bueno. Y como esas anécdotas, montones.

## **LA RADIO MUSICAL EN LA ACTUALIDAD**

### **15- ¿Crees que existe alguna similitud entre la radio musical de esa época y la actual o cuáles crees que son sus principales diferencias?**

Pues hombre, hay que buscar las emisoras que son simplemente de música, y en ellas nos tenemos que volcar como fue al principio cuando empezaron las primeras FM's. Y de la FM a Radio 3, naturalmente, que guarda toda esa disciplina musical de antes, sin hacer concesiones a lo demás.

Y en onda media, en las grandes, pues hay de todo. También en Radio Nacional, en el Primer Programa (Radio 1), por la noche, hay un programa de dos horas de Carlos Santos que se llama *Entre dos luces*, de música. Pero no, no... Habla de música desde una perspectiva distinta, diciendo, como diciendo “*hay esto...*” pero no dando validez a lo nuevo o dando la información precisa. Eso tienen que ser emisoras especializadas que, si las hay (repito, insisto): Radio 3 es, para mí, la fundamental.

**16- ¿Sigue siendo tan importante, a día de hoy, como músico, aparecer en la radio para adquirir notoriedad como lo era en los sesenta?**

Pues posiblemente ya no tanto, porque las circunstancias han cambiado, han variado. La información nos viene de muchos sitios. Yo, que soy bastante torpe para esto, todavía me mandan una cosa en Twitter y tengo problemas para contestar. Con Facebook, vale. Todas esas cosas que nos llegan a todos. Y yo soy un hombre de edad. Pero los jóvenes están muchísimo más puestos a veces por lo que pueden recibir en su teléfono móvil, que por escuchar una emisora cualquiera de radio. O sea que la importancia de la radio entonces era mucho más grande que ahora, creo yo, puedo estar confundido...



## 16.4. Base de datos. Análisis del programa *Discomanía* de Raúl Matas

A través del blog<sup>115</sup> del periodista Nicolás Ramos Pintado, se han podido extraer las listas de éxitos del programa *Discomanía* de Raúl Matas. Los superventas que, con una periodicidad bimensual desde enero de 1960, y semanal a partir de febrero de 1961, Raúl Matas elaboraba combinando calidad, ventas y crítica personal. Se eligió solo una lista de cada mes (en concreto la de final de mes), al no haber excesiva variación en las listas de cada uno de los meses, con lo que no aportaban información relevante para analizar la evolución musical.

Las siguientes tablas corresponden a un filtrado de dicha base de datos para ver la evolución de los diferentes aspectos a analizar durante la investigación.

Los campos de “estilo musical” o “género del cantante” han sido completados en su mayoría con mi conocimiento musical de la década de los sesenta, y solo en contadas ocasiones hubo que recurrir a la búsqueda en internet de alguno de los cantantes, conjuntos o canciones que no conociera. El campo de “Temática” de las canciones, se elaboró analizando la letra de cada una de las canciones. El campo “rit. / mel.” corresponde a un sencillo análisis de la canción sobre la preponderancia del ritmo sobre la melodía: “melodía” (si la canción es más melódica que rítmica), “ritmo” (si la canción es más rítmica que melódica) y “ambos” (si hay una combinación de ritmo y melodía).

Tabla 14: Éxitos de *Discomanía* entre 1960 y 1962

FECHA	PUESTO	TÍTULO	ARTISTA	NACIONALIDAD	ESTILO	RIT. / MEL.	TEMÁTICA	GÉNERO - CANTANTE
16/01/1960	1	Lonely boy	PAUL ANKA	USA	POP	AMBOS	DESAMOR	POP
16/01/1960	2	You Are My Destiny	PAUL ANKA	USA	BALADA POP	MELODÍA	AMOR	POP
16/01/1960	3	La montaña	LUCHO GATICA	LATINOAMÉRICA	BOLERO	MELODÍA	AMOR	BOLERO
16/01/1960	4	Llorarás, llorarás	VICENTE PARRA / LUCHO GATICA	ESPAÑA	BOLERO	MELODÍA	AMOR	BOLERO
16/01/1960	5	Ola, ola, ola (Mare nostrum)	SARA MONTIEL / LUISITA TENOR	ESPAÑA	CANCIÓN ESPAÑOLA	MELODÍA	AMOR	CANCIÓN ESPAÑOLA
16/01/1960	6	Diana	PAUL ANKA	USA	POP	AMBOS	AMOR	POP
16/01/1960	7	Pity, Pity	PAUL ANKA	USA	POP	AMBOS	AMOR	POP

<sup>115</sup> <https://revistadiscomania.wordpress.com/about/>

16/01/1960	8	Recordándote	LOS CINCO LATINOS	LATINOAMÉRICA	POP / DOO WOP	AMOR	DOO WOP	
16/01/1960	9	Orfeo Negro	GLORIA LASSO	ESPAÑA	CANCIÓN ESPAÑOLA	MELO DÍA	NOSTALGIA	CANCIÓN ESPAÑOLA
16/01/1960	10	Un telegrama	MONA BELL	LATINOAMÉRICA	BALADA POP	AMOR	MÚSICA LIGERA	
16/02/1960	1	La montaña	LUCHO GATICA	LATINOAMÉRICA	BOLERO	MELO DÍA	AMOR	BOLERO
16/02/1960	2	Lonely boy	PAUL ANKA	USA	POP	AMOR	DESAMOR	POP
16/02/1960	3	Ola, ola, ola (Mare nostrum)	LUISITA TENOR	ESPAÑA	CANCIÓN ESPAÑOLA	MELO DÍA	AMOR	CANCIÓN ESPAÑOLA
16/02/1960	4	Pity, Pity	PAUL ANKA	USA	POP	AMOR	POP	
16/02/1960	5	Llorarás, llorarás	VICENTE PARRA / LUCHO GATICA	ESPAÑA	BOLERO	MELO DÍA	AMOR	BOLERO
16/02/1960	6	Mack the knife	JOSÉ GUARDIOLA / BOBBY DARIN	ESPAÑA	SWING	DELINCUE NCIA	BALADA	
16/02/1960	7	Mi cariñito	LOS CINCO LATINOS	LATINOAMÉRICA	POP / DOO WOP	AMOR	DOO WOP	
16/02/1960	8	Orfeo Negro	GLORIA LASSO	ESPAÑA	CANCIÓN ESPAÑOLA	MELO DÍA	NOSTALGIA	CANCIÓN ESPAÑOLA
16/02/1960	9	You Are My Destiny	PAUL ANKA	USA	BALADA POP	AMOR	POP	
16/02/1960	10	El día de los enamorados	MONNA BELL	LATINOAMÉRICA	MÚSICA LIGERA	AMOR	FOLK	
16/03/1960	1	La montaña	LUCHO GATICA	LATINOAMÉRICA	BOLERO	MELO DÍA	AMOR	BOLERO
16/03/1960	2	Ola, ola, ola (Mare nostrum)	LUISITA TENOR / ELDER BARBER	ESPAÑA	CANCIÓN ESPAÑOLA	MELO DÍA	AMOR	CANCIÓN ESPAÑOLA
16/03/1960	3	Pity, Pity	PAUL ANKA	USA	POP	AMOR	POP	
16/03/1960	4	Lonely boy	PAUL ANKA	USA	POP	DESAMOR	POP	
16/03/1960	5	Mi cariñito	LOS CINCO LATINOS	LATINOAMÉRICA	POP / DOO WOP	AMOR	DOO WOP	
16/03/1960	6	Llorarás, llorarás	VICENTE PARRA / SARA MONTIEL	ESPAÑA	BOLERO	MELO DÍA	AMOR	BOLERO
16/03/1960	7	Orfeo Negro	GLORIA LASSO	ESPAÑA	CANCIÓN ESPAÑOLA	MELO DÍA	NOSTALGIA	CANCIÓN ESPAÑOLA
16/03/1960	8	Mack the knife	JOSÉ GUARDIOLA / BOBBY DARIN	ESPAÑA	SWING	DELINCUE NCIA	BALADA	
16/03/1960	9	Libero	DOMENICO MODUGNO	ITALIA	BALADA POP	LIBERTAD	POP	
16/03/1960	10	You Are My Destiny	PAUL ANKA	USA	BALADA POP	AMOR	POP	
16/04/1960	1	Pity, Pity	PAUL ANKA	USA	POP	AMOR	POP	
16/04/1960	2	Ola, ola, ola (Mare nostrum)	SARA MONTIEL / LUISITA TENOR	ESPAÑA	CANCIÓN ESPAÑOLA	MELO DÍA	AMOR	CANCIÓN ESPAÑOLA
16/04/1960	3	Ansiedad	NAT KING COLE	USA	BOLERO	MELO DÍA	AMOR	JAZZ / SWING / BLUES
16/04/1960	4	La montaña	LUCHO GATICA	LATINOAMÉRICA	BOLERO	MELO DÍA	AMOR	BOLERO
16/04/1960	5	Mi cariñito	LOS CINCO LATINOS	LATINOAMÉRICA	POP / DOO WOP	AMOR	DOO WOP	
16/04/1960	6	Lonely boy	PAUL ANKA	USA	POP	DESAMOR	POP	
16/04/1960	7	Libero	DOMENICO MODUGNO	ITALIA	BALADA POP	LIBERTAD	POP	
16/04/1960	8	Llorarás, llorarás	VICENTE PARRA	ESPAÑA	BOLERO	MELO DÍA	AMOR	BOLERO
16/04/1960	9	Orfeo Negro	GLORIA LASSO	ESPAÑA	CANCIÓN ESPAÑOLA	MELO DÍA	NOSTALGIA	CANCIÓN ESPAÑOLA

16/04/1960	10	Let the bells keep ringing	PAUL ANKA	USA	POP	RITMO	AMOR	POP
16/05/1960	1	Pity, Pity	PAUL ANKA	USA	POP	AMBOS	AMOR	POP
16/05/1960	2	Ola, ola, ola (Mare nostrum)	SARA MONTIEL / LUISITA TENOR	ESPAÑA	CANCIÓN ESPAÑOLA	MELODÍA	AMOR	CANCIÓN ESPAÑOLA
16/05/1960	3	Ansiedad	NAT KING COLE	USA	BOLERO	MELODÍA	AMOR	JAZZ / SWING / BLUES
16/05/1960	4	La montaña	LUCHO GATICA	LATINOAMÉRICA	BOLERO	MELODÍA	AMOR	BOLERO
16/05/1960	5	Mustapha	BOB AZZAM / JOSÉ GUARDIOLA	LÍBANO / FRANCIA	MÚSICA LIGERA	AMBOS	NOSTALGIA	MÚSICA LIGERA
16/05/1960	6	Lonely boy	PAUL ANKA	USA	POP	AMBOS	DESAMOR	POP
16/05/1960	7	Libero	DOMENICO MODUGNO	ITALIA	BALADA POP	AMBOS	LIBERTAD	POP
16/05/1960	8	Llorarás, llorarás	VICENTE PARRA	ESPAÑA	BOLERO	MELODÍA	AMOR	BOLERO
16/05/1960	9	Orfeo Negro	GLORIA LASSO	ESPAÑA	CANCIÓN ESPAÑOLA	MELODÍA	NOSTALGIA	CANCIÓN ESPAÑOLA
16/05/1960	10	Tom Pillibi	JACQUELINE BOYER	FRANCIA	CHANSON FRANÇAISE	MELODÍA	DESAMOR	CHANSON FRANÇAISE
16/06/1960	1	Pity, Pity	PAUL ANKA	USA	POP	AMBOS	AMOR	POP
16/06/1960	2	Ansiedad	NAT KING COLE	USA	BOLERO	MELODÍA	AMOR	JAZZ / SWING / BLUES
16/06/1960	3	Mustapha	BOB AZZAM / JOSÉ GUARDIOLA	LÍBANO / FRANCIA	MÚSICA LIGERA	AMBOS	NOSTALGIA	MÚSICA LIGERA
16/06/1960	4	Tom Pillibi	JACQUELINE BOYER	FRANCIA	CHANSON FRANÇAISE	MELODÍA	DESAMOR	CHANSON FRANÇAISE
16/06/1960	5	Sing, sing, sing	PAUL ANKA	USA	SWING	RÍTMO	FESTIVA	POP
16/06/1960	6	Locamente te amaré	MINA / DALIDA	ITALIA	POP-ROCK	RÍTMO	AMOR ADOLESCENTE	POP / ROCK & ROLL
16/06/1960	7	Les filles de Paris	PAUL ANKA	USA	BALADA POP	MELODÍA	AMOR	POP
16/06/1960	8	Ola, ola, ola (Mare nostrum)	SARA MONTIEL / LUISITA TENOR	ESPAÑA	CANCIÓN ESPAÑOLA	MELODÍA	AMOR	CANCIÓN ESPAÑOLA
16/06/1960	9	Mis besos te dirán	JOSÉ GUARDIOLA	ESPAÑA	BALADA POP	MELODÍA	AMOR	BALADA
16/06/1960	10	Libero	DOMENICO MODUGNO	ITALIA	BALADA POP	AMBOS	LIBERTAD	POP
16/07/1960	1	Locamente te amaré	MINA / LOS CINCO LATINOS / DÚO DINÁMICO	ITALIA	POP-ROCK	RÍTMO	AMOR ADOLESCENTE	POP / ROCK & ROLL
16/07/1960	2	Tom Pillibi	JACQUELINE BOYER	FRANCIA	CHANSON FRANÇAISE	MELODÍA	DESAMOR	CHANSON FRANÇAISE
16/07/1960	3	Sing, sing, sing	PAUL ANKA	USA	SWING	RÍTMO	FESTIVA	POP
16/07/1960	4	Mustapha	BOB AZZAM	LÍBANO / FRANCIA	MÚSICA LIGERA	AMBOS	NOSTALGIA	MÚSICA LIGERA
16/07/1960	5	Pity, Pity	PAUL ANKA	USA	POP	AMBOS	AMOR	POP
16/07/1960	6	Ansiedad	NAT KING COLE	USA	BOLERO	MELODÍA	AMOR	JAZZ / SWING / BLUES
16/07/1960	7	Don Quijote	LOS CINCO LATINOS	LATINOAMÉRICA	POP	MELODÍA	ÉPICA	DOO WOP
16/07/1960	8	Amor bajo cero	LOS CINCO LATINOS	LATINOAMÉRICA	POP	RÍTMO	AMOR	DOO WOP
16/07/1960	9	Les filles de Paris	PAUL ANKA	USA	BALADA POP	MELODÍA	AMOR	POP

16/07/1960	10	All shook up (Estremécete)	LOS LLOPIS	CUBA / ESPAÑA	ROCK & ROLL	RÍTM O	AMOR ADOLESCENTE	ROCK & ROLL
16/08/1960	1	Sing, sing, sing	PAUL ANKA	USA	SWING	RÍTM O	FESTIVA	POP
16/08/1960	2	Locamente te amaré	MINA / LOS CINCO LATINOS / DÚO DINÁMICO	ITALIA	POP-ROCK	RÍTM O	AMOR ADOLESCENTE	POP / ROCK & ROLL
16/08/1960	3	Adam and Eve	PAUL ANKA	USA	POP-ROCK	RÍTM O	AMOR	POP
16/08/1960	4	Tom Pillibi	JACQUELINE BOYER	FRANCIA	CHANSON FRANÇAISE	MELO DÍA	DESAMOR	CHANSON FRANÇAISE
16/08/1960	5	Amor bajo cero	LOS CINCO LATINOS	LATINOAMÉRICA	POP	RÍTM O	AMOR	DOO WOP
16/08/1960	6	Don Quijote	LOS CINCO LATINOS	LATINOAMÉRICA	POP	MELO DÍA	ÉPICA	DOO WOP
16/08/1960	7	Comunicando	ARTURO MILLÁN / MONA BELL	LATINOAMÉRICA	POP	AMB OS	NOVELTY	BOLERO
16/08/1960	8	All shook up (Estremécete)	LOS LLOPIS	CUBA / ESPAÑA	ROCK & ROLL	RÍTM O	AMOR ADOLESCENTE	ROCK & ROLL
16/08/1960	9	Mustapha	BOB AZZAM	LÍBANO / FRANCIA	MÚSICA LIGERA	AMB OS	NOSTALGIA	MÚSICA LIGERA
16/08/1960	10	Les filles de Paris	PAUL ANKA	USA	BALADA POP	MELO DÍA	AMOR	POP
16/09/1960	1	Eres diferente	LOS CINCO LATINOS	LATINOAMÉRICA	BALADA POP	MELO DÍA	AMOR	DOO WOP
16/09/1960	2	Adam and Eve	PAUL ANKA	USA	POP-ROCK	RÍTM O	AMOR	POP
16/09/1960	3	Amor bajo cero	LOS CINCO LATINOS	LATINOAMÉRICA	POP	RÍTM O	AMOR	DOO WOP
16/09/1960	4	Viento	TORREBRUNO / MONA BELL	ESPAÑA-ITALIA	BALADA	MELO DÍA	AMOR	MÚSICA LIGERA
16/09/1960	5	Comunicando	ARTURO MILLÁN	LATINOAMÉRICA	POP	AMB OS	NOVELTY	BOLERO
16/09/1960	6	Sing, sing, sing	PAUL ANKA	USA	SWING	RÍTM O	FESTIVA	POP
16/09/1960	7	Luna de Benidorm	ELDER BARBER	LATINOAMÉRICA / ESPAÑA	BALADA	MELO DÍA	FOLCLORE	POP MELÓDICO
16/09/1960	8	Locamente te amaré	MINA / LOS CINCO LATINOS / DÚO DINÁMICO	ITALIA	POP-ROCK	RÍTM O	AMOR ADOLESCENTE	POP / ROCK & ROLL
16/09/1960	9	Retrato	ARTURO MILLÁN	LATINOAMÉRICA	BOLERO	AMB OS	NOVELTY	BOLERO
16/09/1960	10	Tu beso es como un rock	JOSÉ GUARDIOLA	ESPAÑA	ROCK & ROLL	RÍTM O	NOVELTY	BALADA
16/10/1960	1	Adam and Eve	PAUL ANKA	USA	POP-ROCK	RÍTM O	AMOR	POP
16/10/1960	2	Viento	TORREBRUNO / MONA BELL	ESPAÑA-ITALIA	BALADA	MELO DÍA	AMOR	MÚSICA LIGERA
16/10/1960	3	Eres diferente	LOS CINCO LATINOS	LATINOAMÉRICA	BALADA POP	MELO DÍA	AMOR	DOO WOP
16/10/1960	4	Diavolo	JIMMY FONTANA	ITALIA	POP	RÍTM O	NOVELTY	CANCIÓN MELÓDICA
16/10/1960	5	Amor bajo cero	LOS CINCO LATINOS	LATINOAMÉRICA	POP	RÍTM O	AMOR	DOO WOP
16/10/1960	6	Los niños del Pireo	DALIDA	FRANCIA	MÚSICA LIGERA	AMB OS	FOLCLORE	CHANSON FRANÇAISE
16/10/1960	7	Luna de Benidorm	ELDER BARBER	LATINOAMÉRICA / ESPAÑA	BALADA	MELO DÍA	FOLCLORE	POP MELÓDICO
16/10/1960	8	Todo es nuevo	LOS CINCO LATINOS	LATINOAMÉRICA	POP / DOO WOP	RÍTM O	AMOR	DOO WOP
16/10/1960	9	All shook up (Estremécete)	LOS LLOPIS	CUBA / ESPAÑA	ROCK & ROLL	RÍTM O	AMOR ADOLESCENTE	ROCK & ROLL

16/10/1960	10	My home town	PAUL ANKA	USA	BALADA POP	AMB OS	FOLCLORE	POP
16/11/1960	1	Adam and Eve	PAUL ANKA	USA	POP-ROCK	RÍTM O	AMOR	POP
16/11/1960	2	Los niños del Pireo	DALIDA	FRANCIA	MÚSICA LIGERA	AMB OS	FOLCLORE	CHANSON FRANÇAISE
16/11/1960	3	Eres diferente	LOS CINCO LATINOS	LATINOAMÉRICA	BALADA POP	MELO DÍA	AMOR	DOO WOP
16/11/1960	4	Diavolo	JIMMY FONTANA	ITALIA	POP	RÍTM O	NOVELTY	CANCIÓN MELÓDICA
16/11/1960	5	It's now or never	ELVIS PRESLEY	USA	BALADA POP	AMB OS	AMOR	ROCK & ROLL
16/11/1960	6	My home town	PAUL ANKA	USA	BALADA POP	AMB OS	FOLCLORE	POP
16/11/1960	7	Todo es nuevo	LOS CINCO LATINOS	LATINOAMÉRICA	POP / DOO WOP	RÍTM O	AMOR	DOO WOP
16/11/1960	8	Viento	TORREBRUNO / MONA BELL	ESPAÑA-ITALIA	BALADA	MELO DÍA	AMOR	MÚSICA LIGERA
16/11/1960	9	Xypna agapi mou	NANA MOUSKOURI	GRECIA	MÚSICA LIGERA	MELO DÍA	AMOR	FOLK
16/11/1960	10	Train of love	PAUL ANKA	USA	ROCK & ROLL	RÍTM O	AMOR	POP
16/12/1960	1	Adam and Eve	PAUL ANKA	USA	POP-ROCK	RÍTM O	AMOR	POP
16/12/1960	2	It's now or never	ELVIS PRESLEY	USA	BALADA POP	AMB OS	AMOR	ROCK & ROLL
16/12/1960	3	Eres diferente	LOS CINCO LATINOS	LATINOAMÉRICA	BALADA POP	MELO DÍA	AMOR	DOO WOP
16/12/1960	4	Los niños del Pireo	DALIDA	FRANCIA	MÚSICA LIGERA	AMB OS	FOLCLORE	CHANSON FRANÇAISE
16/12/1960	5	My home town	PAUL ANKA	USA	BALADA POP	AMB OS	FOLCLORE	POP
16/12/1960	6	Xypna agapi mou	NANA MOUSKOURI	GRECIA	MÚSICA LIGERA	MELO DÍA	AMOR	FOLK
16/12/1960	7	Diavolo	JIMMY FONTANA	ITALIA	POP	RÍTM O	NOVELTY	CANCIÓN MELÓDICA
16/12/1960	8	Todo es nuevo	LOS CINCO LATINOS	LATINOAMÉRICA	POP / DOO WOP	RÍTM O	AMOR	DOO WOP
16/12/1960	9	Greenfields	THE BROTHERS FOUR	USA	FOLK AMERICANO	MELO DÍA	FOLCLORE	FOLK AMERICANO
16/12/1960	10	Viento	TORREBRUNO / MONA BELL	ESPAÑA-ITALIA	BALADA	MELO DÍA	AMOR	MÚSICA LIGERA
16/01/10961	1	Adam and Eve	PAUL ANKA	USA	POP-ROCK	RÍTM O	AMOR	POP
16/01/10961	2	It's now or never	ELVIS PRESLEY	USA	BALADA POP	AMB OS	AMOR	ROCK & ROLL
16/01/10961	3	Eres diferente	LOS CINCO LATINOS	LATINOAMÉRICA	BALADA POP	MELO DÍA	AMOR	DOO WOP
16/01/10961	4	Greenfields	THE BROTHERS FOUR	USA	FOLK AMERICANO	MELO DÍA	FOLCLORE	FOLK AMERICANO
16/01/10961	5	My home town	PAUL ANKA	USA	BALADA POP	AMB OS	FOLCLORE	POP
16/01/10961	6	Xypna agapi mou	NANA MOUSKOURI	GRECIA	MÚSICA LIGERA	MELO DÍA	AMOR	FOLK
16/01/10961	7	Envidia	LOLITA GARRIDO / LUCHO GATICA	ESPAÑA	BOLERO	MELO DÍA	AMOR	POP-ROCK
16/01/10961	8	Los niños del Pireo	DALIDA	FRANCIA	MÚSICA LIGERA	AMB OS	FOLCLORE	CHANSON FRANÇAISE
16/01/10961	9	Todo es nuevo	LOS CINCO LATINOS	LATINOAMÉRICA	POP / DOO WOP	RÍTM O	AMOR	DOO WOP
16/01/10961	10	Por dos besos	ANITA TRAVESI / RUDY VENTURA	SUIZA	MÚSICA LIGERA	AMB OS	AMOR	MÚSICA LIGERA



16/02/10961	1	Greenfields	THE BROTHERS FOUR	USA	FOLK AMERICAN O	MELO DÍA	FOLCLORE	FOLK AMERICAN O
16/02/10961	2	It's now or never	ELVIS PRESLEY	USA	BALADA POP	AMB OS	AMOR	ROCK & ROLL
16/02/10961	3	Adam and Eve	PAUL ANKA	USA	POP-ROCK	RÍTM O	AMOR	POP
16/02/10961	4	My home town	PAUL ANKA	USA	BALADA POP	AMB OS	FOLCLORE	POP
16/02/10961	5	Eres diferente	CARMEN SEVILLA	ESPAÑA	BALADA POP	MELO DÍA	AMOR	CANCIÓN ESPAÑOLA
16/02/10961	6	Todo es nuevo	LOS CINCO LATINOS	LATINOAMÉRICA	POP / DOO WOP	RÍTM O	AMOR	DOO WOP
16/02/10961	7	Envidia	LOLITA GARRIDO	ESPAÑA	BOLERO	MELO DÍA	AMOR	POP-ROCK
16/02/10961	8	Por dos besos	ANITA TRAVESI / RUDY VENTURA	SUIZA	MÚSICA LIGERA	AMB OS	AMOR	MÚSICA LIGERA
16/02/10961	9	Quince años tiene mi amor	DÚO DINÁMICO	ESPAÑA	POP	RÍTM O	AMOR	POP
16/02/10961	10	Are you lonesome tonight	ELVIS PRESLEY	USA	BALADA POP	AMB OS	AMOR	ROCK & ROLL
31/03/10961	1	The green leaves of summer	THE BROTHERS FOUR	USA	FOLK AMERICAN O	MELO DÍA	FOLCLORE	FOLK AMERICAN O
31/03/10961	2	Quince años tiene mi amor	DÚO DINÁMICO	ESPAÑA	POP	RÍTM O	AMOR	POP
31/03/10961	3	Eres diferente	CARMEN SEVILLA	ESPAÑA	BALADA POP	MELO DÍA	AMOR	CANCIÓN ESPAÑOLA
31/03/10961	4	My home town	PAUL ANKA	USA	BALADA POP	AMB OS	FOLCLORE	POP
31/03/10961	5	Greenfields	THE BROTHERS FOUR	USA	FOLK AMERICAN O	MELO DÍA	FOLCLORE	FOLK AMERICAN O
31/03/10961	6	24.000 besos	ADRIANO CELENTANO	ITALIA	ROCK & ROLL	RÍTM O	AMOR JUVENIL	POP-ROCK
31/03/10961	7	Are you lonesome tonight	ELVIS PRESLEY	USA	BALADA POP	AMB OS	AMOR	ROCK & ROLL
31/03/10961	8	Al di la	LUCIANO TAJOLI	ITALIA	BALADA POP	MELO DÍA	AMOR	MÚSICA LIGERA
31/03/10961	9	It's now or never	ELVIS PRESLEY	USA	BALADA POP	AMB OS	AMOR	ROCK & ROLL
31/03/10961	10	Mille bolle blue	MINA	ITALIA	MÚSICA LIGERA	MELO DÍA	FESTIVA	POP-ROCK
28/04/10961	1	Quince años tiene mi amor	DÚO DINÁMICO	ESPAÑA	POP	RÍTM O	AMOR	POP
28/04/10961	2	The green leaves of summer	THE BROTHERS FOUR	USA	FOLK AMERICAN O	MELO DÍA	FOLCLORE	FOLK AMERICAN O
28/04/10961	3	My home town	PAUL ANKA	USA	BALADA POP	AMB OS	FOLCLORE	POP
28/04/10961	4	Pepe	SHIREY JONES / DALIDA	USA	MÚSICA LIGERA	MELO DÍA	FESTIVA	POP
28/04/10961	5	Are you lonesome tonight	ELVIS PRESLEY	USA	BALADA POP	AMB OS	AMOR	ROCK & ROLL
28/04/10961	6	Poesía en movimiento	DÚO DINÁMICO	ESPAÑA	ROCK & ROLL	RÍTM O	FESTIVA	POP
28/04/10961	7	24.000 besos	ADRIANO CELENTANO	ITALIA	ROCK & ROLL	RÍTM O	AMOR JUVENIL	POP-ROCK
28/04/10961	8	Al di la	LUCIANO TAJOLI	ITALIA	BALADA POP	MELO DÍA	AMOR	MÚSICA LIGERA
28/04/10961	9	It's now or never	ELVIS PRESLEY	USA	BALADA POP	AMB OS	AMOR	ROCK & ROLL
28/04/10961	10	Surrender	ELVIS PRESLEY	USA	BALADA POP	AMB OS	AMOR	ROCK & ROLL

26/05/10961	1	Quince años tiene mi amor	DÚO DINÁMICO	ESPAÑA	POP	RÍTM O	AMOR	POP
26/05/10961	2	My home town	PAUL ANKA	USA	BALADA POP	AMB OS	FOLCLORE	POP
26/05/10961	3	Poesía en movimiento	DÚO DINÁMICO	ESPAÑA	ROCK & ROLL	RÍTM O	FESTIVA	POP
26/05/10961	4	The green leaves of summer	THE BROTHERS FOUR	USA	FOLK AMERICAN O	MELO DÍA	FOLCLORE	FOLK AMERICAN O
26/05/10961	5	Pepe	SHIREY JONES / DALIDA	USA	MÚSICA LIGERA	MELO DÍA	FESTIVA	POP
26/05/10961	6	Are you lonesome tonight	ELVIS PRESLEY	USA	BALADA POP	AMB OS	AMOR	ROCK & ROLL
26/05/10961	7	24.000 besos	ADRIANO CELENTANO	ITALIA	ROCK & ROLL	RÍTM O	AMOR JUVENIL	POP-ROCK
26/05/10961	8	Estando contigo	MARISOL	ESPAÑA	POP	AMB OS	AMOR JUVENIL	CANCIÓN ESPAÑOLA
26/05/10961	9	Surrender	ELVIS PRESLEY	USA	BALADA POP	AMB OS	AMOR	ROCK & ROLL
26/05/10961	10	Al di la	LUCIANO TAJOLI	ITALIA	BALADA POP	MELO DÍA	AMOR	MÚSICA LIGERA
30/06/10961	1	Poesía en movimiento	DÚO DINÁMICO	ESPAÑA	ROCK & ROLL	RÍTM O	FESTIVA	POP
30/06/10961	2	My home town	PAUL ANKA	USA	BALADA POP	AMB OS	FOLCLORE	POP
30/06/10961	3	La novia	ANTONIO PRIETO	LATINOAMÉRI CA	BALADA	MELO DÍA	AMOR	BOLERO
30/06/10961	4	Quince años tiene mi amor	DÚO DINÁMICO	ESPAÑA	POP	RÍTM O	AMOR	POP
30/06/10961	5	Éxodo	DÚO DINÁMICO	ESPAÑA	FOLK AMERICAN O	AMB OS	FOLCLORE	POP
30/06/10961	6	Tonight my love tonight	PAUL ANKA	USA	POP	AMB OS	AMOR	POP
30/06/10961	7	Pepe	SHIREY JONES / DALIDA	USA	MÚSICA LIGERA	MELO DÍA	FESTIVA	POP
30/06/10961	8	Are you lonesome tonight	ELVIS PRESLEY	USA	BALADA POP	AMB OS	AMOR	ROCK & ROLL
30/06/10961	9	Surrender	ELVIS PRESLEY	USA	BALADA POP	AMB OS	AMOR	ROCK & ROLL
30/06/10961	10	Estando contigo	MARISOL	ESPAÑA	POP	AMB OS	AMOR JUVENIL	CANCIÓN ESPAÑOLA
28/07/10961	1	Éxodo	DÚO DINÁMICO	ESPAÑA	FOLK AMERICAN O	AMB OS	FOLCLORE	POP
28/07/10961	2	Tonight my love tonight	PAUL ANKA	USA	POP	AMB OS	AMOR	POP
28/07/10961	3	La novia	ANTONIO PRIETO	LATINOAMÉRI CA	BALADA	MELO DÍA	AMOR	BOLERO
28/07/10961	4	Poesía en movimiento	DÚO DINÁMICO	ESPAÑA	ROCK & ROLL	RÍTM O	FESTIVA	POP
28/07/10961	5	My home town	PAUL ANKA	USA	BALADA POP	AMB OS	FOLCLORE	POP
28/07/10961	6	Blue Moon	THE MARCELS	USA	DOO WOP	AMB OS	NOVELTY	DOO WOP
28/07/10961	7	Quince años tiene mi amor	DÚO DINÁMICO	ESPAÑA	POP	RÍTM O	AMOR	POP
28/07/10961	8	Estando contigo	MARISOL	ESPAÑA	POP	AMB OS	AMOR JUVENIL	CANCIÓN ESPAÑOLA
28/07/10961	9	Dance on little girl	PAUL ANKA	USA	POP	AMB OS	AMOR JUVENIL	POP
28/07/10961	10	Surrender	ELVIS PRESLEY	USA	BALADA POP	AMB OS	AMOR	ROCK & ROLL
25/08/10961	1	Tonight my love tonight	PAUL ANKA	USA	POP	AMB OS	AMOR	POP

25/08/10961	2	La novia	ANTONIO PRIETO	LATINOAMÉRICA	BALADA	MELODÍA	AMOR	BOLERO
25/08/10961	3	Éxodo	DÚO DINÁMICO	ESPAÑA	FOLK AMERICANO	AMBOS	FOLCLORE	POP
25/08/10961	4	Blue Moon	THE MARCELS	USA	DOO WOP	AMBOS	NOVELTY	DOO WOP
25/08/10961	5	Quisiera ser	DÚO DINÁMICO	ESPAÑA	POP	AMBOS	AMOR	POP
25/08/10961	6	Enamorada	JOSÉ GUARDIOLA	ESPAÑA	BALADA	MELODÍA	AMOR	BALADA
25/08/10961	7	Poesía en movimiento	DÚO DINÁMICO	ESPAÑA	ROCK & ROLL	RÍTMICO	FESTIVA	POP
25/08/10961	8	My home town	PAUL ANKA	USA	BALADA POP	AMBOS	FOLCLORE	POP
25/08/10961	9	Dance on little girl	PAUL ANKA	USA	POP	AMBOS	AMOR JUVENIL	POP
25/08/10961	10	Estando contigo	MARISOL	ESPAÑA	POP	AMBOS	AMOR JUVENIL	CANCIÓN ESPAÑOLA
30/09/10961	1	Tonight my love tonight	PAUL ANKA	USA	POP	AMBOS	AMOR	POP
30/09/10961	2	La novia	ANTONIO PRIETO	LATINOAMÉRICA	BALADA	MELODÍA	AMOR	BOLERO
30/09/10961	3	Quisiera ser	DÚO DINÁMICO	ESPAÑA	POP	AMBOS	AMOR	POP
30/09/10961	4	Éxodo	DÚO DINÁMICO	ESPAÑA	FOLK AMERICANO	AMBOS	FOLCLORE	POP
30/09/10961	5	Enamorada	JOSÉ GUARDIOLA	ESPAÑA	BALADA	MELODÍA	AMOR	BALADA
30/09/10961	6	Wheels	THE STRING ALONGS	USA	POP	RÍTMICO	INSTRUMENTAL	ROCK & ROLL
30/09/10961	7	Blue Moon	THE MARCELS	USA	DOO WOP	AMBOS	NOVELTY	DOO WOP
30/09/10961	8	Brigitte Bardot	JORGE VEIGA	LATINOAMÉRICA	MÚSICA LIGERA	RÍTMICO	NOVELTY	SAMBA
30/09/10961	9	Dance on little girl	PAUL ANKA	USA	POP	AMBOS	AMOR JUVENIL	POP
30/09/10961	10	Llorando me dormí	HERMANOS RIGUAL	LATINOAMÉRICA	BALADA POP	MELODÍA	AMOR JUVENIL	POP
28/10/10961	1	Quisiera ser	DÚO DINÁMICO	ESPAÑA	POP	AMBOS	AMOR	POP
28/10/10961	2	Tonight my love tonight	PAUL ANKA	USA	POP	AMBOS	AMOR	POP
28/10/10961	3	La novia	ANTONIO PRIETO	LATINOAMÉRICA	BALADA	MELODÍA	AMOR	BOLERO
28/10/10961	4	Llorando me dormí	HERMANOS RIGUAL	LATINOAMÉRICA	BALADA POP	MELODÍA	AMOR JUVENIL	POP
28/10/10961	5	Enamorada	JOSÉ GUARDIOLA	ESPAÑA	BALADA	MELODÍA	AMOR	BALADA
28/10/10961	6	Moliendo café	LUCHO GATICA	LATINOAMÉRICA	TROPICAL	AMBOS	AMOR	BOLERO
28/10/10961	7	Éxodo	DÚO DINÁMICO	ESPAÑA	FOLK AMERICANO	AMBOS	FOLCLORE	POP
28/10/10961	8	Espero	ELIA FLETA	ESPAÑA	SIN DATOS	SIN DATOS	SIN DATOS	MÚSICA LIGERA
28/10/10961	9	Wheels	THE STRING ALONGS	USA	POP	RÍTMICO	INSTRUMENTAL	ROCK & ROLL
28/10/10961	10	Hello, Mary Lou	RICKY NELSON	USA	ROCKABILLY	RÍTMICO	AMOR JUVENIL	ROCK & ROLL
26/11/10961	1	Moliendo café	LUCHO GATICA	LATINOAMÉRICA	TROPICAL	AMBOS	AMOR	BOLERO

26/11/10961	2	Quisiera ser	DÚO DINÁMICO	ESPAÑA	POP	AMB OS	AMOR	POP
26/11/10961	3	Tonight my love tonight	PAUL ANKA	USA	POP	AMB OS	AMOR	POP
26/11/10961	4	Tus ojos grises	ALECO PANDAS	GRECIA	MÚSICA LIGERA	MELO DÍA	AMOR	MÚSICA LIGERA
26/11/10961	5	Enamorada	JOSÉ GUARDIOLA	ESPAÑA	BALADA	MELO DÍA	AMOR	BALADA
26/11/10961	6	Mari Carmen	DÚO DINÁMICO	ESPAÑA	POP	RÍTM O	FESTIVA	POP
26/11/10961	7	Dance on little girl	PAUL ANKA	USA	POP	AMB OS	AMOR JUVENIL	POP
26/11/10961	8	La novia	ANTONIO PRIETO	LATINOAMÉRICA	BALADA	MELO DÍA	AMOR	BOLERO
26/11/10961	9	Presentimiento	LUCHO GATICA	LATINOAMÉRICA	BOLERO	MELO DÍA	AMOR	BOLERO
26/11/10961	10	Llorando me dormí	HERMANOS RIGUAL	LATINOAMÉRICA	BALADA POP	MELO DÍA	AMOR JUVENIL	POP
24/12/10961	1	Tus ojos grises	ALECO PANDAS	GRECIA	MÚSICA LIGERA	MELO DÍA	AMOR	MÚSICA LIGERA
24/12/10961	2	Moliendo café	LUCHO GATICA	LATINOAMÉRICA	TROPICAL	AMB OS	AMOR	BOLERO
24/12/10961	3	Tonight my love tonight	PAUL ANKA	USA	POP	AMB OS	AMOR	POP
24/12/10961	4	Quisiera ser	DÚO DINÁMICO	ESPAÑA	POP	AMB OS	AMOR	POP
24/12/10961	5	Mari Carmen	DÚO DINÁMICO	ESPAÑA	POP	RÍTM O	FESTIVA	POP
24/12/10961	6	Cariño mio	VICENTE PARRA	ESPAÑA	MÚSICA LIGERA	MELO DÍA	AMOR	BOLERO
24/12/10961	7	Dance on little girl	PAUL ANKA	USA	POP	AMB OS	AMOR JUVENIL	POP
24/12/10961	8	Michael	THE HIGHWAYMEN	USA	FOLK AMERICANO	MELO DÍA	FOLCLORE	COUNTRY
24/12/10961	9	Dans le creux de ta main	ROBERT JEANTAL	FRANCIA	BALADA	MELO DÍA	AMOR	BALADA
24/12/10961	10	La novia	ANTONIO PRIETO	LATINOAMÉRICA	BALADA	MELO DÍA	AMOR	BOLERO
27/01/10962	1	Mari Carmen	DÚO DINÁMICO	ESPAÑA	POP	RÍTM O	FESTIVA	POP
27/01/10962	2	Moliendo café	LUCHO GATICA	LATINOAMÉRICA	TROPICAL	AMB OS	AMOR	BOLERO
27/01/10962	3	Dance on little girl	PAUL ANKA	USA	POP	AMB OS	AMOR JUVENIL	POP
27/01/10962	4	Tus ojos grises	ALECO PANDAS	GRECIA	MÚSICA LIGERA	MELO DÍA	AMOR	MÚSICA LIGERA
27/01/10962	5	Tonight my love tonight	PAUL ANKA	USA	POP	AMB OS	AMOR	POP
27/01/10962	6	Michael	THE HIGHWAYMEN	USA	FOLK AMERICANO	MELO DÍA	FOLCLORE	COUNTRY
27/01/10962	7	El organito	MARIO CLAVEL	LATINOAMÉRICA	POP	AMB OS	FESTIVA	MÚSICA LIGERA
27/01/10962	8	Los cañones de navarone	RUDY VENTURA	ESPAÑA	POP	MELO DÍA	NOVELTY	MÚSICA LIGERA
27/01/10962	9	Quisiera ser	DÚO DINÁMICO	ESPAÑA	POP	AMB OS	AMOR	POP
27/01/10962	10	La novia	ANTONIO PRIETO	LATINOAMÉRICA	BALADA	MELO DÍA	AMOR	BOLERO
24/02/10962	1	Mari Carmen	DÚO DINÁMICO	ESPAÑA	POP	RÍTM O	FESTIVA	POP
24/02/10962	2	Dance on little girl	PAUL ANKA	USA	POP	AMB OS	AMOR JUVENIL	POP

24/02/10962	3	Moliendo café	LUCHO GATICA	LATINOAMÉRICA	TROPICAL	AMB OS	AMOR	BOLERO
24/02/10962	4	Los cañones de navarone	RUDY VENTURA	ESPAÑA	POP	MELO DÍA	NOVELTY	MÚSICA LIGERA
24/02/10962	5	Tus ojos grises	ALECO PANDAS	GRECIA	MÚSICA LIGERA	MELO DÍA	AMOR	MÚSICA LIGERA
24/02/10962	6	Michael	THE HIGHWAYMEN	USA	FOLK AMERICANO	MELO DÍA	FOLCLORE	COUNTRY
24/02/10962	7	El organito	MARIO CLAVEL	LATINOAMÉRICA	POP	AMB OS	FESTIVA	MÚSICA LIGERA
24/02/10962	8	Dans le creux de ta main	ROBERT JEANTAL	FRANCIA	BALADA	MELO DÍA	AMOR	BALADA
24/02/10962	9	La novia	ANTONIO PRIETO	LATINOAMÉRICA	BALADA	MELO DÍA	AMOR	BOLERO
24/02/10962	10	Cinderella	PAUL ANKA	USA	POP	AMB OS	AMOR JUVENIL	POP
31/03/10962	1	Dance on little girl	PAUL ANKA	USA	POP	AMB OS	AMOR JUVENIL	POP
31/03/10962	2	Mari Carmen	DÚO DINÁMICO	ESPAÑA	POP	RÍTM O	FESTIVA	POP
31/03/10962	3	Los cañones de navarone	RUDY VENTURA	ESPAÑA	POP	MELO DÍA	NOVELTY	MÚSICA LIGERA
31/03/10962	4	Kissin' on the phone	PAUL ANKA	USA	POP	AMB OS	AMOR JUVENIL	POP
31/03/10962	5	Moliendo café	LUCHO GATICA	LATINOAMÉRICA	TROPICAL	AMB OS	AMOR	BOLERO
31/03/10962	6	El organito	MARIO CLAVEL	LATINOAMÉRICA	POP	AMB OS	FESTIVA	MÚSICA LIGERA
31/03/10962	7	Love me warm and tender	PAUL ANKA	USA	BALADA POP	AMB OS	AMOR	POP
31/03/10962	8	El tercer hombre	DÚO DINÁMICO	ESPAÑA	POP	AMB OS	NOVELTY	POP
31/03/10962	9	Cinderella	PAUL ANKA	USA	POP	AMB OS	AMOR JUVENIL	POP
31/03/10962	10	Tonight my love tonight	PAUL ANKA	USA	POP	AMB OS	AMOR	POP
28/04/10962	1	Love me warm and tender	PAUL ANKA	USA	BALADA POP	AMB OS	AMOR	POP
28/04/10962	2	Dance on little girl	PAUL ANKA	USA	POP	AMB OS	AMOR JUVENIL	POP
28/04/10962	3	Mari Carmen	DÚO DINÁMICO	ESPAÑA	POP	RÍTM O	FESTIVA	POP
28/04/10962	4	El tercer hombre	DÚO DINÁMICO	ESPAÑA	POP	AMB OS	NOVELTY	POP
28/04/10962	5	Kissin' on the phone	PAUL ANKA	USA	POP	AMB OS	AMOR JUVENIL	POP
28/04/10962	6	Canto de un fracaso	TONIO ARETA	ESPAÑA	MÚSICA LIGERA	AMB OS	DESAMOR	MÚSICA LIGERA
28/04/10962	7	Moliendo café	LUCHO GATICA	LATINOAMÉRICA	TROPICAL	AMB OS	AMOR	BOLERO
28/04/10962	8	Muy joven para amar	DÚO DINÁMICO	ESPAÑA	POP	RÍTM O	AMOR JUVENIL	POP
28/04/10962	9	Son rumores	ANTONIO PRIETO	LATINOAMÉRICA	BALADA	MELO DÍA	AMOR	BOLERO
28/04/10962	10	El organito	MARIO CLAVEL	LATINOAMÉRICA	POP	AMB OS	FESTIVA	MÚSICA LIGERA
26/05/10962	1	Love me warm and tender	PAUL ANKA	USA	BALADA POP	AMB OS	AMOR	POP
26/05/10962	2	Mari Carmen	DÚO DINÁMICO	ESPAÑA	POP	RÍTM O	FESTIVA	POP
26/05/10962	3	Dance on little girl	PAUL ANKA	USA	POP	AMB OS	AMOR JUVENIL	POP
26/05/10962	4	El tercer hombre	DÚO DINÁMICO	ESPAÑA	POP	AMB OS	NOVELTY	POP

26/05/10962	5	Perdóname	DÚO DINÁMICO	ESPAÑA	BALADA POP	AMB OS	DESAMOR	POP
26/05/10962	6	Dime por qué	DÚO DINÁMICO	ESPAÑA	POP	RÍTM O	AMOR	POP
26/05/10962	7	Los cañones de navarone	RUDY VENTURA	ESPAÑA	POP	MELO DÍA	NOVELTY	MÚSICA LIGERA
26/05/10962	8	Balada de la trompeta	LOS CINCO LATINOS	LATINOAMÉRICA	BALADA POP	MELO DÍA	NOSTALGIA	DOO WOP
26/05/10962	9	Kissin' on the phone	PAUL ANKA	USA	POP	AMB OS	AMOR JUVENIL	POP
26/05/10962	10	Hit the road Jack	RAY CHARLES	USA	RHYTHM & BLUES	RÍTM O	NOVELTY	RHYTHM & BLUES
30/06/10962	1	Love me warm and tender	PAUL ANKA	USA	BALADA POP	AMB OS	AMOR	POP
30/06/10962	2	Perdóname	DÚO DINÁMICO	ESPAÑA	BALADA POP	AMB OS	DESAMOR	POP
30/06/10962	3	Linda muchachita	CONNIE FRANCIS	USA	POP	AMB OS	AMOR JUVENIL	POP
30/06/10962	4	El tercer hombre	DÚO DINÁMICO	ESPAÑA	POP	AMB OS	NOVELTY	POP
30/06/10962	5	Mari Carmen	DÚO DINÁMICO	ESPAÑA	POP	RÍTM O	FESTIVA	POP
30/06/10962	6	Balada de la trompeta	LOS CINCO LATINOS	LATINOAMÉRICA	BALADA POP	MELO DÍA	NOSTALGIA	DOO WOP
30/06/10962	7	Muy joven para amar	DÚO DINÁMICO	ESPAÑA	POP	RÍTM O	AMOR JUVENIL	POP
30/06/10962	8	Dime por qué	DÚO DINÁMICO	ESPAÑA	POP	RÍTM O	AMOR	POP
30/06/10962	9	Dance on little girl	PAUL ANKA	USA	POP	AMB OS	AMOR JUVENIL	POP
30/06/10962	10	Hit the road Jack	RAY CHARLES	USA	RHYTHM & BLUES	RÍTM O	NOVELTY	RHYTHM & BLUES
28/07/10962	1	Perdóname	DÚO DINÁMICO	ESPAÑA	BALADA POP	AMB OS	DESAMOR	POP
28/07/10962	2	Love me warm and tender	PAUL ANKA	USA	BALADA POP	AMB OS	AMOR	POP
28/07/10962	3	Balada de la trompeta	LOS CINCO LATINOS	LATINOAMÉRICA	BALADA POP	MELO DÍA	NOSTALGIA	DOO WOP
28/07/10962	4	Linda muchachita	CONNIE FRANCIS	USA	POP	AMB OS	AMOR JUVENIL	POP
28/07/10962	5	A steel guitar and a glass of wine	PAUL ANKA	USA	POP	AMB OS	AMOR JUVENIL	POP
28/07/10962	6	El tercer hombre	DÚO DINÁMICO	ESPAÑA	POP	AMB OS	NOVELTY	POP
28/07/10962	7	Dance on little girl	PAUL ANKA	USA	POP	AMB OS	AMOR JUVENIL	POP
28/07/10962	8	El novio de otra	CONNIE FRANCIS	USA	POP	RÍTM O	AMOR JUVENIL	POP
28/07/10962	9	Multiplication	BOBBY DARIN	USA	POP	RÍTM O	NOVELTY	POP
28/07/10962	10	Quando, Quando, Quando	TONY RENIS	ITALIA	POP	AMB OS	AMOR	POP
25/08/10962	1	Perdóname	DÚO DINÁMICO	ESPAÑA	BALADA POP	AMB OS	DESAMOR	POP
25/08/10962	2	A steel guitar and a glass of wine	PAUL ANKA	USA	POP	AMB OS	AMOR JUVENIL	POP
25/08/10962	3	Love me warm and tender	PAUL ANKA	USA	BALADA POP	AMB OS	AMOR	POP
25/08/10962	4	Linda muchachita	CONNIE FRANCIS	USA	POP	AMB OS	AMOR JUVENIL	POP
25/08/10962	5	Balada de la trompeta	LOS CINCO LATINOS	LATINOAMÉRICA	BALADA POP	MELO DÍA	NOSTALGIA	DOO WOP
25/08/10962	6	Twist en España	DÚO JUVENTS	ESPAÑA	TWIST	RÍTM O	FESTIVA	POP

25/08/10962	7	Lolita twist	DÚO DINÁMICO	ESPAÑA	TWIST	RÍTM O	FESTIVA	POP
25/08/10962	8	Dime por qué	DÚO DINÁMICO	ESPAÑA	POP	RÍTM O	AMOR	POP
25/08/10962	9	Et maintenant	GILBERT BEACUAD	FRANCIA	BALADA	MELO DÍA	DESAMOR	CHANSON FRANÇAISE
25/08/10962	10	I can't stop loving you	RAY CHARLES	USA	RHYTHM & BLUES	MELO DÍA	NOVELTY	RHYTHM & BLUES
29/09/10962	1	Perdóname	DÚO DINÁMICO	ESPAÑA	BALADA POP	AMB OS	DESAMOR	POP
29/09/10962	2	A steel guitar and a glass of wine	PAUL ANKA	USA	POP	AMB OS	AMOR JUVENIL	POP
29/09/10962	3	Love me warm and tender	PAUL ANKA	USA	BALADA POP	AMB OS	AMOR	POP
29/09/10962	4	Lolita twist	DÚO DINÁMICO	ESPAÑA	TWIST	RÍTM O	FESTIVA	POP
29/09/10962	5	Et maintenant	GILBERT BEACUAD	FRANCIA	BALADA	MELO DÍA	DESAMOR	CHANSON FRANÇAISE
29/09/10962	6	Balada de la trompeta	LOS CINCO LATINOS	LATINOAMÉRICA	BALADA POP	MELO DÍA	NOSTALGIA	DOO WOP
29/09/10962	7	I can't stop loving you	RAY CHARLES	USA	RHYTHM & BLUES	MELO DÍA	NOVELTY	RHYTHM & BLUES
29/09/10962	8	(Marie's the name) His latest flame	ELVIS PRESLEY	USA	ROCK & ROLL	RÍTM O	AMOR JUVENIL	ROCK & ROLL
29/09/10962	9	Linda muchachita	CONNIE FRANCIS	USA	POP	AMB OS	AMOR JUVENIL	POP
29/09/10962	10	Dance on little girl	PAUL ANKA	USA	POP	AMB OS	AMOR JUVENIL	POP
27/10/10962	1	Perdóname	DÚO DINÁMICO	ESPAÑA	BALADA POP	AMB OS	DESAMOR	POP
27/10/10962	2	A steel guitar and a glass of wine	PAUL ANKA	USA	POP	AMB OS	AMOR JUVENIL	POP
27/10/10962	3	Every night	PAUL ANKA	USA	POP	AMB OS	AMOR	POP
27/10/10962	4	Love me warm and tender	PAUL ANKA	USA	BALADA POP	AMB OS	AMOR	POP
27/10/10962	5	Lolita twist	DÚO DINÁMICO	ESPAÑA	TWIST	RÍTM O	FESTIVA	POP
27/10/10962	6	Di papá	JOSÉ GUARDIOLA	ESPAÑA	BALADA	AMB OS	RELIGIÓN	BALADA
27/10/10962	7	Balada de la trompeta	LOS CINCO LATINOS	LATINOAMÉRICA	BALADA POP	MELO DÍA	NOSTALGIA	DOO WOP
27/10/10962	8	Hello, Mary Lou	DÚO DINÁMICO	ESPAÑA	ROCK & ROLL	RÍTM O	DESAMOR	POP
27/10/10962	9	Multiplication	BOBBY DARIN	USA	POP	RÍTM O	NOVELTY	POP
27/10/10962	10	Et maintenant	GILBERT BEACUAD	FRANCIA	BALADA	MELO DÍA	DESAMOR	CHANSON FRANÇAISE
24/11/10962	1	A steel guitar and a glass of wine	PAUL ANKA	USA	POP	AMB OS	AMOR JUVENIL	POP
24/11/10962	2	Et maintenant	GILBERT BEACUAD	FRANCIA	BALADA	MELO DÍA	DESAMOR	CHANSON FRANÇAISE
24/11/10962	3	Perdóname	DÚO DINÁMICO	ESPAÑA	BALADA POP	AMB OS	DESAMOR	POP
24/11/10962	4	Lolita twist	DÚO DINÁMICO	ESPAÑA	TWIST	RÍTM O	FESTIVA	POP
24/11/10962	5	Every night	PAUL ANKA	USA	POP	AMB OS	AMOR	POP
24/11/10962	6	Balada de la trompeta	LOS CINCO LATINOS	LATINOAMÉRICA	BALADA POP	MELO DÍA	NOSTALGIA	DOO WOP
24/11/10962	7	Balada gitana	DÚO DINÁMICO	ESPAÑA	POP	AMB OS	AMOR JUVENIL	POP
24/11/10962	8	Speedy Gonzales	PAT BOONE	USA	ROCK & ROLL	RÍTM O	NOVELTY	ROCK & ROLL

24/11/10962	9	Cuando calienta el sol	HERMANOS RIGUAL	LATINOAMÉRICA	BALADA POP	AMBOS	AMOR JUVENIL	POP
24/11/10962	10	I can't stop loving you	RAY CHARLES	USA	RHYTHM & BLUES	MELODÍA	NOVELTY	RHYTHM & BLUES
29/12/10962	1	Perdóname	DÚO DINÁMICO	ESPAÑA	BALADA POP	AMBOS	DESAMOR	POP
29/12/10962	2	A steel guitar and a glass of wine	PAUL ANKA	USA	POP	AMBOS	AMOR JUVENIL	POP
29/12/10962	3	Balada gitana	DÚO DINÁMICO	ESPAÑA	POP	AMBOS	AMOR JUVENIL	POP
29/12/10962	4	Et maintenant	GILBERT BEACUAD	FRANCIA	BALADA	MELODÍA	DESAMOR	CHANSON FRANÇAISE
29/12/10962	5	Cuando calienta el sol	HERMANOS RIGUAL	LATINOAMÉRICA	BALADA POP	AMBOS	AMOR JUVENIL	POP
29/12/10962	6	Every night	PAUL ANKA	USA	POP	AMBOS	AMOR	POP
29/12/10962	7	Speedy Gonzales	PAT BOONE	USA	ROCK & ROLL	RÍTMO	NOVELTY	ROCK & ROLL
29/12/10962	8	Ese beso	PAUL ANKA	USA	POP	RÍTMO	FESIVA	POP
29/12/10962	9	I can't stop loving you	RAY CHARLES	USA	RHYTHM & BLUES	MELODÍA	NOVELTY	RHYTHM & BLUES
29/12/10962	10	Balada de la trompeta	LOS CINCO LATINOS	LATINOAMÉRICA	BALADA POP	MELODÍA	NOSTALGIA	DOO WOP

Fuente: Elaboración propia y los campos fecha, título y artista de Nicolás Ramón Pintado, extraído de:  
<https://revistadiscomania.wordpress.com/about/>



### 16.4.1. Tabla: Evolución por estilos de cantantes

La siguiente tabla corresponde a un filtrado de la base de datos de Éxitos de *Discomanía* entre 1960 y 1962 (apartado 16.4.), y muestra la evolución por estilos de los cantantes. En naranja están los estilos musicales tradicionales, y en azul los estilos asociados a la música pop, *rock*, y moderna.

Tabla 15: Evolución por estilos de cantantes

Año	CANTANTES DE	NÚMERO
1960	BALADA	4
1960	BOLERO	13
1960	CANCIÓN ESPAÑOLA	11
1960	CANCIÓN MELÓDICA	3
1960	CHANSON FRANÇAISE	7
1960	MUSICA LIGERA	10
1960	FOLK	2
1960	FOLK AMERICANO	1
	<b>TOTAL</b>	<b>51</b>
1960	DOO WOP	17
1960	JAZZ / SWING / BLUES	4
1960	POP	37
1960	POP / ROCK & ROLL	4
1960	POP MELÓDICO	2
1960	ROCK & ROLL	5
	<b>TOTAL</b>	<b>69</b>
1961	BALADA	5
1961	BOLERO	12
1961	CANCIÓN ESPAÑOLA	6
1961	CHANSON FRANÇAISE	1
1961	FOLK	1
1961	FOLK AMERICANO	6
1961	MUSICA LIGERA	8
1961	SAMBA	1
	<b>TOTAL</b>	<b>40</b>
1961	COUNTRY	1

1961	DOO WOP	6
1961	POP	51
1961	POP / ROCK & ROLL	6
1961	ROCK & ROLL	16
	<b>TOTAL</b>	<b>80</b>
1962	BALADA	2
1962	BOLERO	7
1962	CHANSON FRANÇAISE	5
1962	MÚSICA LIGERA	11
	<b>TOTAL</b>	<b>25</b>
1962	COUNTRY	2
1962	DOO WOP	8
1962	POP	76
1962	RHYTHM & BLUES	6
1962	ROCK & ROLL	3
	<b>TOTAL</b>	<b>95</b>

Fuente: Elaboración propia

### 16.4.2. Tabla: Evolución de cantantes por nacionalidad agrupada

La siguiente tabla corresponde a un filtrado de la base de datos de Éxitos de *Discomanía* entre 1960 y 1962 (apartado 16.4.), y muestra la suma de las nacionalidades de los cantantes de esas listas a lo largo de esos años, agrupados por: nacionalidad española, europea no española, latinoamericana o estadounidense.

Tabla 16: Evolución de cantantes por nacionalidad agrupada

AÑO	NACIONALIDAD	NÚMERO
1960	ESPAÑA	24
1960	EUROPA	24
1960	LATINOAMERICA	32
1960	USA	40
1961	ESPAÑA	37
1961	EUROPA	14
1961	LATINOAMERICA	18
1961	USA	51
1962	ESPAÑA	39
1962	EUROPA	9
1962	LATINOAMÉRICA	21
1962	USA	51

Fuente: Elaboración propia

### 16.4.3. Tabla: Evolución por ritmo VS melodía

La siguiente tabla corresponde a un filtrado de la base de datos de Éxitos de *Discomanía* entre 1960 y 1962 (apartado 16.4.), y muestra la suma de las canciones de cada uno de los años divididas entre: canciones melódicas, canciones que combinan ritmo y melodía, y canciones rítmicas.

Tabla 17: Evolución por ritmo VS melodía

AÑO	RITMO / MELODÍA	NÚMERO
1960	MELODÍA	51
1960	AMBOS	40
1960	RÍTMO	29
1961	MELODÍA	40
1961	AMBOS	56
1961	RÍTMO	24
1962	MELODÍA	29
1962	AMBOS	65
1962	RÍTMO	26

Fuente: Elaboración propia

#### 16.4.4. Tabla: Evolución por temática canciones agrupada

La siguiente tabla corresponde a un filtrado de la base de datos de Éxitos de *Discomanía* entre 1960 y 1962 (apartado 16.4.), y muestra la suma de las canciones de cada uno de los años divididas por la temática de las letras de sus canciones. Lo que los americanos definen como *novelty songs* son canciones de temática simpática o humorística dirigidas a adolescentes, muy ligadas al pop y al *rock & roll*.

Tabla 18: Evolución por temática de canciones agrupadas

AÑO	TEMÁTICA	NÚMERO
1960	AMOR	67
1960	AMOR JUVENIL	7
1960	DELINCUENCIA	2
1960	DESAMOR	9
1960	ÉPICA	2
1960	FESTIVA	4
1960	FOLCLORE	9
1960	LIBERTAD	4
1960	NOSTALGIA	9
1960	NOVELTY	7
1961	AMOR	66
1961	AMOR JUVENIL	16
1961	FESTIVA	11
1961	FOLCLORE	21
1961	INSTRUMENTAL	2
1961	NOVELTY	4
1962	AMOR	28
1962	AMOR JUVENIL	31
1962	DESAMOR	15
1962	FESTIVA	16
1962	FOLCLORE	2
1962	NOSTALGIA	8
1962	NOVELTY	19
1962	RELIGIÓN	1

Fuente: Elaboración propia

#### 16.4.5. Tabla: Evolución por estilo de canción

La siguiente tabla corresponde a un filtrado de la base de datos de Éxitos de *Discomanía* entre 1960 y 1962 (apartado 16.4.), y muestra la suma del género de las canciones de cada uno de los años, independientemente de cuál fuera el estilo de sus respectivos cantantes. Las canciones melódicas calificadas como “otros” dentro de la base de datos se han agrupado dentro de las baladas, y los estilos *pop-rock*, *swing*, *rockabilly* y *rhythm & blues*, se han agrupado en el género que los engloba a todos: el *rock & roll*.

Tabla 19: Evolución por estilo de canción

AÑO	ESTILO CANCIÓN	NÚMERO
1960	BALADA	6
1960	BALADA POP	21
1960	BOLERO	15
1960	CANCIÓN ESPAÑOLA	11
1960	CHANSON FRANÇAISE	4
1960	FOLK AMERICANO	1
1960	MÚSICA LIGERA	10
1960	POP	25
1960	DOO WOP	7
1960	ROCK & ROLL	20
1961	BALADA	13
1961	BALADA POP	30
1961	BOLERO	3
1961	DOO WOP	5
1961	FOLK AMERICANO	12
1961	MÚSICA LIGERA	12
1961	POP	31
1961	ROCK & ROLL	11
1961	TROPICAL	3
1962	BALADA	10
1962	BALADA POP	26
1962	FOLK AMERICANO	2
1962	MÚSICA LIGERA	3
1962	POP	60
1962	ROCK & ROLL	10
1962	TROPICAL	4
1962	TWIST	5

Fuente: Elaboración propia

#### 16.4.6. Tabla: Artistas número 1 entre 1960 y 1962

La siguiente tabla corresponde a un filtrado de la base de datos de Éxitos de *Discomanía* entre 1960 y 1962 (apartado 16.4.), y muestra a los artistas que fueron número 1 en cada uno de esos años, así como el número de veces que alcanzaron ese puesto en cada selección mensual de las listas de esos años.

Tabla 20: Artistas número 1 entre 1960 y 1962

FECHA	PUESTO	ARTISTA	CANCIÓN
16/01/1960	1	PAUL ANKA	Lonely boy
16/02/1960	1	LUCHO GATICA	La montaña
16/03/1960	1	LUCHO GATICA	La montaña
16/04/1960	1	PAUL ANKA	Pity, Pity
16/05/1960	1	PAUL ANKA	Pity, Pity
16/06/1960	1	PAUL ANKA	Pity, Pity
16/07/1960	1	DÚO DINÁMICO	Locamente te amaré
16/08/1960	1	PAUL ANKA	Sing, sing, sing
16/09/1960	1	LOS CINCO LATINOS	Eres diferente
16/10/1960	1	PAUL ANKA	Adam and Eve
16/11/1960	1	PAUL ANKA	Adam and Eve
16/12/1960	1	PAUL ANKA	Adam and Eve
16/01/10961	1	PAUL ANKA	Adam and Eve
16/02/10961	1	THE BROTHERS FOUR	Greenfields
31/03/10961	1	THE BROTHERS FOUR	The green leaves of summer
28/04/10961	1	DÚO DINÁMICO	Quince años tiene mi amor
26/05/10961	1	DÚO DINÁMICO	Quince años tiene mi amor
30/06/10961	1	DÚO DINÁMICO	Poesía en movimiento
28/07/10961	1	DÚO DINÁMICO	Éxodo
25/08/10961	1	PAUL ANKA	Tonight my love tonight
30/09/10961	1	PAUL ANKA	Tonight my love tonight
28/10/10961	1	DÚO DINÁMICO	Quisiera ser
26/11/10961	1	LUCHO GATICA	Moliendo café
24/12/10961	1	ALECO PANDAS	Tus ojos grises
27/01/10962	1	DÚO DINÁMICO	Mari Carmen
24/02/10962	1	DÚO DINÁMICO	Mari Carmen
31/03/10962	1	PAUL ANKA	Dance on little girl
28/04/10962	1	PAUL ANKA	Love me warm and tender
26/05/10962	1	PAUL ANKA	Love me warm and tender
30/06/10962	1	PAUL ANKA	Love me warm and tender
28/07/10962	1	DÚO DINÁMICO	Perdóname
25/08/10962	1	DÚO DINÁMICO	Perdóname

29/09/10962	1	DÚO DINÁMICO	Perdóname
27/10/10962	1	DÚO DINÁMICO	Perdóname
24/11/10962	1	PAUL ANKA	A steel guitar and a glass of wine
29/12/10962	1	DÚO DINÁMICO	Perdóname

Fuente: Elaboración propia



