

**Quando la música desapareció de televisió. Historia, evolució i anàlisi
narratiu del periodisme musical en TVE i TV3**

Alicia Álvarez Vaquero

<http://hdl.handle.net/10803/404735>

ADVERTIMENT. L'accés als continguts d'aquesta tesi doctoral i la seva utilització ha de respectar els drets de la persona autora. Pot ser utilitzada per a consulta o estudi personal, així com en activitats o materials d'investigació i docència en els termes establerts a l'art. 32 del Text Refós de la Llei de Propietat Intel·lectual (RDL 1/1996). Per altres utilitzacions es requereix l'autorització prèvia i expressa de la persona autora. En qualsevol cas, en la utilització dels seus continguts caldrà indicar de forma clara el nom i cognoms de la persona autora i el títol de la tesi doctoral. No s'autoritza la seva reproducció o altres formes d'explotació efectuades amb finalitats de lucre ni la seva comunicació pública des d'un lloc aliè al servei TDX. Tampoc s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant als continguts de la tesi com als seus resums i índexs.

ADVERTENCIA. El acceso a los contenidos de esta tesis doctoral y su utilización debe respetar los derechos de la persona autora. Puede ser utilizada para consulta o estudio personal, así como en actividades o materiales de investigación y docencia en los términos establecidos en el art. 32 del Texto Refundido de la Ley de Propiedad Intelectual (RDL 1/1996). Para otros usos se requiere la autorización previa y expresa de la persona autora. En cualquier caso, en la utilización de sus contenidos se deberá indicar de forma clara el nombre y apellidos de la persona autora y el título de la tesis doctoral. No se autoriza su reproducción u otras formas de explotación efectuadas con fines lucrativos ni su comunicación pública desde un sitio ajeno al servicio TDR. Tampoco se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al contenido de la tesis como a sus resúmenes e índices.

WARNING. The access to the contents of this doctoral thesis and its use must respect the rights of the author. It can be used for reference or private study, as well as research and learning activities or materials in the terms established by the 32nd article of the Spanish Consolidated Copyright Act (RDL 1/1996). Express and previous authorization of the author is required for any other uses. In any case, when using its content, full name of the author and title of the thesis must be clearly indicated. Reproduction or other forms of for profit use or public communication from outside TDX service is not allowed. Presentation of its content in a window or frame external to TDX (framing) is not authorized either. These rights affect both the content of the thesis and its abstracts and indexes.

Cuando la música desapareció de televisión
Historia, evolución y análisis narrativo del
periodismo musical en TVE y TV3
(De *Último Grito* a *Ritmo Urbano*)



TESIS DOCTORAL
Alicia Álvarez Vaquero

DIRECTOR
Dr. Jaume Radigales

TESI DOCTORAL

Títol	Cuando la música desapareció de televisión. Historia, evolución y análisis narrativo del periodismo musical en TVE y TV3 (de Último Grito a Ritmo Urbano)
Realitzada per	Alicia Álvarez Vaquero
en el Centre	Facultat de Comunicació i Relacions Internacionals Blanquerna
i en el Departament	de Comunicació
Dirigida per	Dr. Jaume Radigales

“Te he filmado en un video
con colores intensos.
He visto en mi cadena
tus mejores fragmentos.
Quisiera ver contigo
la tele esta noche.
Quisiera instalarme
una tele en mi coche.
Y es lo que siempre digo,
y es lo que siempre dicen...
La televisión es nutritiva”

-Aviador Dro, “La televisión es nutritiva” (*Alas sobre el mundo*, 1982)-

*Agradecimientos

El mayor atractivo que siempre he encontrado en el periodismo y en los medios de comunicación ha sido la música. Llamémosle atractivo, llamémosle obsesión. Mi vida estaría lejos de ser lo que es actualmente si no hubieran existido *Ponte las Pilas*, *Música Sí*, *Nosolomusica* o la *MTV*. Gracias a la Facultad Blanquerna por concederme una beca de investigación de cuatro años para dedicarme a estudiar en profundidad esa gran obsesión con la música y sus universos visuales que siempre me ha acompañado a lo largo de mi vida, gracias por la confianza y por el apoyo.

Todo lo que diga se queda corto para agradecer el trabajo de mi director de tesis, Jaume Radigales, el mejor guía y maestro que podía haber encontrado para llevar a cabo esta investigación. Gracias por creer tanto en mí y en mi trabajo; gracias por la paciencia, la profesionalidad, los ánimos y por todo el tiempo dedicado.

Gracias al Fondo Documental de TVE por permitirme visionar los programas en el Archivo de RTVE; muy especialmente gracias al impecable y minucioso trabajo de Miriam Pardo Rueda, gracias por la ilusión puesta en ello. Gracias también al Archivo de TV3 y de manera especial a Jaume Pedregosa y a Francesc Pérez Rodríguez, por los trámites y por las facilidades.

Gracias a las personas entrevistadas: Ángel Casas, Jesús Ordovás, José Manuel Sebastián, Patricia Godes y Julio Ruiz. Gracias por regalarme su valiosa información, conocimientos y experiencias. Todos los minutos de audio archivados son un lujo. Y aunque no aparezca entre los entrevistados (pero se intentara contactar con ella), gracias a Paloma Chamorro por tanta inspiración.

Gracias a mis compañeros de Recerca: Santi, mi acompañante más férreo desde antes del arranque y hasta más allá del final de este trabajo; gracias por las incontables horas de pensar en voz alta. A Carol, por el apoyo y por hacer siempre fácil lo difícil. A Cris, Dani, Susana, Eva, Marc... por los consejos y las risas. A mi Grupo de Investigación, por las valiosas conversaciones: Magdalena Sellés, Teresa Fraile, Josep Lluís i Falcó, Isabel Villanueva, Eduardo Viñuela, Yaiza Bermudez y Joaquín López. Gracias también al personal de la Biblioteca de la Facultad, por la compañía y la siempre eficaz ayuda.

Esta tesis no sería lo que es sin el apoyo de mi hermano, Rodrigo, que me ha ayudado más de lo que él pueda imaginar; gracias por creer en mí más que yo misma. Gracias infinitas a mis padres, por la ayuda y la confianza en todos los sentidos –casi siempre a ciegas–; gracias por la comprensión, la paciencia y el aguante. A mis abuelas, siempre interesadas en mis proyectos, por muy “modernos” que sean. Gracias a Estrella Adé por la inspiración y el apoyo desde el minuto cero; y por la portada. Gracias a Lara, Laura y Vero por las alegrías cuando había alegrías y las alegrías cuando había desesperación en este largo camino. Especialmente a Lara, por la infinitud de horas de aguantadora, de consejera y de acompañante en la redacción de estas páginas.

Gracias a Natalia por el constante apoyo y por ser una auténtica “groupie” de mi trabajo. A Mónica Franco, por estar siempre al cuidado de mi vida como periodista paralela a la investigación. Gracias a Javier Blánquez y Rubén Fernández por haberme permitido seguir en contacto con el periodismo musical durante este tiempo.

Gracias a Alba Rupérez por los ánimos, la paciencia y los cuidados en este último tramo. A Marta Ulldemolins, por el interés y el apoyo continuo a mi trabajo. A Sasi, Ara Darriba, Alizzz, Zulema, Benja y Ramón Adé por las tremendas energías que me han regalado durante los diferentes tramos de este trabajo. A Juncal y Cristian por el apoyo logístico e informático.

Gracias a la buena gente de internet por poner a disposición de todo el mundo auténticos tesoros visuales, sobre todo gracias al archivo de YouTube de Manu Guinarte.

También gracias a Niño Post Club por descubrirme el tema que más energía me ha dado para sumergirme en los últimos meses de trabajo ("Voy a Mil" de Olé Olé).

Por último gracias a todas las personas que han compartido conmigo alguna conversación sobre esta investigación -por muy breve que fuera- que han sido muchísimas.

ÍNDICE

*Preludio	15
o. Introducción	
o.1 Resumen del trabajo	19
o.2 Justificación del trabajo realizado y breve estado de la cuestión	20
o.3 Hipótesis y punto de partida	24
o.4 Metodología	25
o.5 Fuentes	31
1. Historia de la música popular urbana	
1.1 Años 50': El mundo es pop	37
1.2 Años 60': Hippies y ye-yés	41
1.3 Años 70': Rebeldía y purpurina	45
1.4 Años 80': Post-punk, estrellas pop y techno	52
1.5 Años 90': El triunfo de la música de baile	59
1.6 Años 00': Escena laptop	65
1.7 Años 10': La reinención del pop	69
2. Música popular y televisión	
2.1 La televisión como difusor de la música popular	77
2.1.1 La <i>audiovisualización</i> de la música popular urbana	77
2.1.2 Los espacios musicales en televisión: tipología	85
2.1.2.1 Programas musicales periodísticos	87
2.1.2.2 Programas musicales no-periodísticos	108

2.1.3	Periodismo musical en televisión	123
2.1.3.1	Información Vs. Entretenimiento	125
2.1.3.2	Artistas, televisión y Opinión Pública	134
2.2	Influencia de otros medios de comunicación especializados	139
2.2.1	Influencia de la prensa escrita: revistas y fanzines	139
2.2.2	La importancia de Radio 3	143
2.2.3	El videoclip: más allá de la herramienta promocional	147
2.2.4	Los formatos cinematográficos en la televisión musical	150
3.	Los programas musicales de perfil periodístico en las televisiones públicas española y catalana: un análisis narrativo del formato	
3.1	Introducción al análisis narrativo	159
3.2	Evolución del formato: de <i>Último Grito</i> a <i>Ritmo Urbano</i>	170
3.2.1	La Paleotelevisión: de <i>Último Grito</i> a <i>A Uan Ba Buluba Balam Bambú</i>	170
3.2.1.1	Primeros programas musicales y la escasez de recursos	171
3.2.1.2	Auge del periodismo musical en televisión	188
3.2.1.3	El final de los programas no comerciales	257
3.2.2	La Neotelevisión: de <i>Plastic</i> a <i>Séptimo de Caballería</i>	285
3.2.2.1	El triunfo del playback en la lucha por el share	287
3.2.2.2	La influencia del videoclip en los programas musicales	334
3.2.3	La Hipertelevisión: de <i>Loops</i> a <i>Ritmo Urbano</i>	372
3.2.3.1	La decadencia del plató de televisión como escenario	373
3.2.3.2	Nuevas narrativas para competir con internet: la influencia del cine	404
4.	Conclusiones	
4.1	Conclusiones específicas	437
4.1.1	Respuestas a las preguntas iniciales	436
4.1.1.1	Elementos de la narración	437
4.1.1.2	Recursos visuales	444
4.1.1.3	Banda sonora	450
4.1.1.4	Puesta en escena	456

4.1.2	Comprobación de hipótesis	463
4.2	Conclusiones generales	464
5. Fuentes consultadas		
5.1	Bibliografía	476
5.2	Webgrafía	485
5.3	Material audiovisual	492
5.3.1	Documentos en línea	492
5.3.2	Archivo de RTVE	494
5.3.3	Otros documentos	494
6. Anexos		
6.1	Tabla de análisis o esquema de lectura	499
6.2	Modelo de tablas comparativas: análisis narrativo	501
6.3	Entrevistas	545
6.3.1	José Manuel Sebastián	545
6.3.2	Àngel Casas	553
6.3.3	Jesús Ordovás	566
6.3.4	Julio Ruiz	575
6.3.5	Patricia Godes	583

*Preludio

17 de noviembre de 1983, Estudios de TVE de Prado del Rey de Madrid. “Derribos Arias... ¿es verdad eso de que sois un grupo cutre?” -espetea la periodista Paloma Chamorro en su programa *La Edad de Oro* (1983-1985) a uno de los grupos más representativos de lo que se ha catalogado como Movida Madrileña-; “yo creo que sí somos cutres”, responde Alejo Alberdi (teclado). “Claro, además a mí me gusta hacer punteos con carraca -añade Poch (voz y guitarra)-es más divertido, y que vale veinte duros una carraca. Es la música del futuro, la carraca y la bandurria”. Durante la mayor parte del tiempo que dura la entrevista se utiliza un mismo plano general de la escena y que nos deja ver a una Paloma Chamorro realizando preguntas a Derribos Arias (las cuales van desde su música a su visión de las drogas); preguntas a las que el grupo responde con respuestas provocadoras y que la periodista ha de manejar como bien puede (o como bien le permite el directo). En ese mismo plano general fijo, junto a los entrevistados (o personajes principales) y presentadora (o narradora), además de otros artistas como Pedro Almodóvar o el periodista de Radio 3 Juan de Pablos, se puede ver a un público (o narratorio diegético) que fuma, bebe, charla y mira a la cámara con cierta altivez, como si fuese otro protagonista más del momento. La luz blanca y las sombras o contrastes en la iluminación así como el humo del tabaco consiguen que la imagen parezca extraída de una noche en cualquier sala del Madrid de comienzos de los 80, por ejemplo, el Rockola.

26 años más tarde, en algún momento de 2011 y en el aeropuerto de Granada. “Perdona, perdona, ¿dónde se paga el parking?” -pregunta José Ubago (bajo del grupo granadino Napoleón Solo) a un operario- “¡Qué desastre somos! -añade-, por eso no trabajamos en otra cosa. Sabemos na’ más que tocar y lo demás ya... se nos da como el culo, ¿eh? (risas)”² La cámara (subjetiva) está ubicada en la parte trasera de un coche cuya parte delantera está ocupada por dos de los integrantes de Napoleón Solo y en los minutos que siguen a esta escena alterna primeros planos de los artistas con planos de la carretera mientras el coche está en movimiento. Esa utilización de los recursos visuales que otorga al programa una estética de road movie es una de las peculiaridades -junto con la voz en off del narrador- que define a *Mapa Sonoro* (2010-

¹ RTVE (Productora). (2008). *Lo Mejor de La Edad de Oro (Antología de artistas españoles)*. [DVD]. Madrid, España. Divisa Home Video.

² Herreros, R. (coord. de contenidos y guionista), (17 de mayo de 2011). *Mapa Sonoro*: Antònia Font, Napoleón Solo, Miguel Brieva y Grant Hart [capítulo de programa de televisión] en Goroka (productora). *Mapa Sonoro*. España: La Primera de TVE. Recuperado de <http://www.rtve.es/alcarta/videos/mapa-sonoro/mapa-sonoro-16-05-11/1103161/>

2014), la última apuesta de TVE por un programa musical de carácter periodístico. En él no existe un plató ni un espacio fijo sino que es el propio programa el que se desplaza por la geografía española para conocer a los artistas en su contexto habitual: desde las casas donde viven a los estudios en los que producen o los bares, talleres mecánicos y tiendas de discos que frecuentan.

¿Qué ha ocurrido en la televisión, en la música popular urbana, en el periodismo musical y -sobre todo- en el periodismo musical televisivo durante este tiempo para que la narrativa audiovisual de los programas musicales más recientes haya experimentado tal transformación?

O. Introducción

0.1 Resumen del trabajo

La tesis que aquí se presenta está basada en una investigación sobre la evolución en la narrativa audiovisual de los programas musicales periodísticos en televisión para la cual hemos aplicado una plantilla de análisis narrativa que nos ofreciera una visión cronológica de los cambios y transformaciones por las que ha pasado el formato en las televisiones públicas española y catalana.

Antes de llevar a cabo dicho análisis se ha construido un marco teórico que abarca dos terrenos fundamentales para hablar del periodismo musical en televisión: por un lado, la historia de la música popular urbana (internacional, nacional y catalana) desde la llegada del medio y, por otro, las relaciones entre música e imagen. En esta segunda parte de la teoría no sólo hemos querido hablar de la importancia de la televisión en la divulgación de la música popular urbana sino también en la influencia que han tenido otros medios y formatos (tales como los fanzines, la radio, el videoclip o el cine) en la historia de los programas musicales de televisión; una historia que hemos escrito prácticamente desde cero (puesto que no existe ningún libro o investigación previa que se ocupe de ello más allá de alguna etapa de la historia) aportando una clasificación o tipología de dichos programas. De esta forma hemos dividido los programas musicales en televisión en diversas categorías englobadas en dos grandes grupos: programas periodísticos y programas no periodísticos, estableciendo en este último grupo diferentes subcategorías que van de los shows de variedades a los programas dedicados íntegramente a la emisión de videoclips, la retransmisión de conciertos y una serie de “inclasificables” que hemos estimado suficientemente relevantes en cuanto a la relación de la música popular urbana y la televisión.

Keywords: historia de la televisión, historia de la música popular urbana, programas musicales en televisión, periodismo musical, narrativa audiovisual.

0.2 Justificación del trabajo realizado y breve estado de la cuestión

El preámbulo de este trabajo se encuentra en el documental *Soul Train: The hippest trip in America* (2009), basado en el programa de televisión estadounidense *Soul Train* (que comienza a emitir en el año 1971), dirigido por J. Kevin Swain y Amy Goldberg y que pudo verse en el festival documental In-Edit del año 2010. *Soul Train: The hippest trip in America* narra la historia de un programa musical de televisión que no sólo apoyaba la cultura afroamericana sobre todas las cosas (pocos artistas blancos consiguieron actuar en su plató) sino que además hizo de ella (de su música, sus bailes y su ropa) un objeto del mainstream en cuyo escenario actores, políticos y artistas blancos ansiaban aparecer.

(...) Television was not the only industry noticing the program's ascent after the first national season. The music industry also paid a great deal of attention to Cornelius and *Soul Train*. Successful R&B groups visited the show, and several new R&B artists made their television debuts there (...) In addition, *Soul Train* had become a favorite of the critics (Lehman, 2008: 85).

De esta manera, el documental dirigido por Swain y Goldberg nos lleva a plantearnos dos primeras preguntas que, más tarde, darán pie a las cuestiones e hipótesis propias de la investigación:

- ¿Existió en las televisiones públicas española o catalana algún programa musical comparable –en cuanto a repercusión o alcance– con *Soul Train*?
- ¿Por qué apenas quedan programas musicales especializados en las televisiones públicas española y catalana?

Una vez realizadas esas dos preguntas observamos que apenas existe material de investigación referente a la historia de los programas musicales en televisión y que, a pesar de encontrar información sobre épocas concretas en libros especializados en música (*La Movida. Una crónica de los 80* de José Manuel Lechado, *La Revolución Pop* de Jesús Ordovás...) o bien centrados en el videoclip (*El videoclip en España (1980-1995). Gesto audiovisual, discurso y mercado* de Eduardo Viñuela) o de carácter televisivo más general (*50 años de TVE* de Lorenzo Díaz, *Historia de la televisión en España* de Josep Maria Baget Herms...), no existe ninguna tesis o libro que se ocupe de la historia de los programas de música popular urbana en televisión. Si bien es cierto que hay estudios sobre música y pantallas que, sin entrar de lleno en este tema,

se aproximan a él como es el caso del artículo titulado “Música y medios de comunicación en Cataluña” firmado por Jordi Turtós y que forma parte de *Comunicación y música I: Lenguaje y medios*, publicado en 2008 por la Editorial UOC y cuyos editores son Miguel de Aguilera, Joan E. Adell y Ana Sedeño. En esta misma publicación, una de las editoras afirma lo siguiente: “En la opinión de quien esto escribe aún no se ha analizado en profundidad el efecto que la televisión y, en concreto, el videoclip han ejercido en la percepción que el receptor tiene de la música popular contemporánea, incluso en el origen de ciertos estilos musicales, como el rap” (Sedeño en De Aguilera, Adell y Sedeño, 2008: 122).

La bibliografía existente sobre los programas de música en televisión es escasa; así como existen varios libros e investigaciones que hablan de la radio musical (especialmente de Radio 3), no ocurre lo mismo con el medio que aquí nos ocupa. Algo que nos recuerda la afirmación de Rodríguez Pastoriza sobre ese menosprecio general hacia el papel de la cultura en televisión: “Existe una tendencia muy marcada entre algunos intelectuales y artistas a considerar la televisión no sólo como un medio poco apto para difundir la cultura, sino incluso como causante de efectos perversos sobre los temas culturales que trata” (Rodríguez Pastoriza, 2003: 29).

En el momento de arranque de nuestra investigación (mayo de 2011), llama particularmente la atención el hecho de que los programas más especializados o periodísticos han desaparecido prácticamente por completo, quedando únicamente en la parrilla de ese momento (2011) algunos talent-shows en TVE como *Operación Triunfo* y algunas rarezas como *Sputnik* en Canal 33 de Televisió de Catalunya (con más de 20 años en antena) o *Mapa Sonoro* en La 2 (recién llegado a la programación de Televisión Española). En este punto, nos hacemos dos nuevas preguntas, las cuales ya entran en el tema de análisis de la investigación:

- ¿En qué momento comienzan a desaparecer los programas musicales especializados de la televisión?
- ¿Cómo ha sido la evolución del formato musical de carácter informativo -desde el punto de vista de la narrativa audiovisual- a lo largo de la historia del medio?

En una primera fase de recogida de información encontramos que a pesar de no existir una línea de investigación concreta centrada en los programas musicales de televisión, sí se palpa una preocupación latente en el mundo del periodismo cultural sobre la desaparición de dichos espacios de las parrillas televisivas (tanto en las cadenas públicas como en las privadas). La aparición de las cadenas privadas y la llegada de internet suponemos que conforman los dos

puntos de inflexión clave para llegar al punto en el que nos encontramos (2011), un momento en el que en ambas televisiones (tanto TVE como TV3) contemplamos una situación relativamente nueva por entonces: la emisión de documentales musicales de producción propia (aunque TV3 ya llevaba tiempo realizando este tipo de contenidos). Algo que nos lleva a hacernos dos preguntas más:

- ¿Es el documental musical el nuevo formato del periodismo especializado en televisión?
- ¿Es el documental musical la respuesta de la televisión a la convergencia mediática y a la competencia de dos pantallas como YouTube y la televisión tradicional?

En los últimos años, durante la realización de esta tesis, hemos contemplado cómo el fenómeno de la espectacularidad en televisión (que auspiciaba el éxito de programas no-periodísticos como *Operación Triunfo*), se ha reducido (aunque en la televisión catalana siguen ocupando una parte de la parrilla reservada a la música). Cuando arrancamos esta investigación el “fenómeno” Gran Hermano empapaba buena parte de los formatos, incluido el musical.

De la misma manera que, por otro lado, programas como *Cachitos de Hierros* y *Cromo* (un programa que se lleva a cabo a través de la búsqueda y emisión de imágenes pertenecientes al Archivo de TVE), o series documentales como *Aquellas Movidas* y *Ochentéame Otra vez* están creando conciencia y aportando conocimiento sobre una parte de la televisión de la que no existe demasiada información al respecto: los contenidos musicales emitidos en épocas pasadas, pero siguen sin crearse programas con material nuevo. Julio Ruiz afirmaba lo siguiente en la entrevista que mantuvimos con él durante el desarrollo de esta investigación:

Yo, cuando me han hecho alguna que otra entrevista como esta conversación que estamos teniendo, digo: “madre mía de mi vida, cuando llegue el Cachitos del 2040, ¿dónde va a mirar? (...) El éxito de *Cachitos* es el maravilloso archivo de TVE pero porque en los 60, en los 70, en los 80, en los 90 y en los 00’... pero ahora mismo ya hace casi una década que no hay un programa musical reglamentario, o sea que ¿dónde va a estar el archivo de TVE si es que existe TVE en el 2040? O sea, ese es el gran problema, el futuro de ese maravilloso archivo que hemos ido acumulando década tras década cuando estábamos solos o luego cuando llegaron las privadas y el espectro de la tele estaba más completo (J. Ruiz, comunicación personal, 6 de octubre de 2016).

De hecho, y extrayendo un tweet del colectivo musical Indiescabreados, tampoco existen imágenes de artistas en televisión de la pasada década de los 00’.



Fig. 1: Captura de pantalla del perfil de Twitter de Indiescabreados

La llegada de internet, de la misma forma que ha cambiado el funcionamiento de toda la industria musical, ha provocado que la televisión tradicional tenga que buscar nuevas formas de llamar la atención de los espectadores. Con los millones de vídeos que contiene una plataforma como YouTube, incluso con el fácil acceso a la vida en imágenes de un artista (desde conciertos a la vida privada) gracias a sus propias cuentas en redes sociales (Instagram, Snapchat...), la televisión ha de replantearse sus funciones y formatos en lo referente a los programas musicales. Afrontamos esta investigación, por tanto, en un momento en el que la televisión ha de buscar sus propios mecanismos para responder a los desafíos que las nuevas tecnologías le han puesto sobre la mesa, entre ellos las redes sociales, que acaban con la definición tradicional de lector y escritor; un hecho que se ve agravado por el nacimiento de YouTube “que proporciona una red mundial instantánea para la distribución de videoarte, y que ha recontextualizado el papel del museo de arte, el canal de televisión y la casa editorial” (Olivares, 2001: 27).

Por último, cabe añadir que la investigación no se limita únicamente a TVE -aún habiendo tenido en cuenta la magnitud que suponía solamente la realización del análisis de los programas de la televisión pública española- porque creemos que Televisió de Catalunya ha aportado -sin duda alguna- uno de los programas musicales más valiosos de la historia de la televisión a nivel estatal: *Sputnik* (1989-2013) del mismo modo que los programas musicales de TV3 y Canal 33 siempre han tenido un carácter periodístico y adelantado para su tiempo desde el punto de vista narrativo.

0.3 Hipótesis y punto de partida

Una vez realizadas las preguntas de investigación (apartado anterior) procedimos a fijarnos una serie de objetivos sobre los que esbozaremos unas hipótesis que nos han acompañado a lo largo de todo el análisis. Como objetivos de la investigación señalaremos, principalmente, dos:

- Trazar una línea evolutiva de la narrativa de los programas musicales periodísticos en televisión a través de un análisis del formato desde el nacimiento de los primeros programas de este tipo en las televisiones públicas española y catalana. Cabe tener en cuenta aquí que, al no existir un estudio reciente de este tipo de formato, como veremos en el siguiente apartado dedicado a la metodología, hemos creado una plantilla de análisis propia para nuestro estudio.
- Conformar una lista de programas musicales emitidos en las televisiones públicas española y catalana lo más completa posible, dividida en categorías y la cual pueda servir como punto de partida para futuras líneas de investigación.
- Establecer un marco teórico donde quede reflejado, por un lado, la historia de la música popular urbana y, por otro, la relación de esta música con las televisiones española y catalana. Este marco, además, ayudará a entender los puntos señalados anteriormente, es decir, la clasificación de programas musicales así como la parte de análisis narrativo propiamente dicha.

Las hipótesis de las que parte esta tesis se resumen, de forma esquemática, en cinco puntos:

- Los programas musicales en televisión pierden su carácter periodístico con la llegada de las privadas (neotelevisión) y, por consiguiente, de la lucha por el share. Un momento que se ubica en el año 1990 y que hace que TVE (tanto La Primera como La 2) entren en competencia con el resto de cadenas que van apareciendo.
- A raíz de la hipótesis anterior, creemos que con la llegada de la neotelevisión el perfil del narrador o presentador especializado que conoce la escena de la que habla desaparece en detrimento del presentador-estrella, alejado del perfil periodístico y en el que priman otras cualidades como la belleza o su capacidad para atraer al público (esto lo vemos por ejemplo, en el caso de los presentadores-artistas como ocurre con Miguel Bosé en *Séptimo de Caballería*).
- Con internet albergando millones de actuaciones grabadas por cualquier usuario desde cualquier parte del planeta y disponibles para ver a la hora que el usuario desee y las

veces que crea conveniente, el programa musical en televisión deja de ser un acontecimiento único para convertirse en otro de tantos. Por este motivo, en la hipertelevisión el formato tradicional deja de utilizar el plató como espacio central de las actuaciones y decide explorar otros ambientes como escenarios principales; en concreto unos ambientes donde se tiene muy en cuenta la dimensión connotativa de estos.

- Tras una utilización masiva del playback durante la neotelevisión (como herramienta de abaratar costes y frente al surgimiento de las cadenas privadas), esta técnica tiende a desaparecer en la hipertelevisión y paralelamente a la explosión de YouTube.
- Pero si hay una hipótesis que ha servido de punto de partida de este análisis es la que habla de una ruptura entre el formato tradicional y los nuevos formatos en los programas musicales de televisión, dos paradigmas diferentes a los que hemos aludido en el prefacio de este primer punto. Por tanto, creemos que hay una serie de códigos narrativos que establecen dos modelos claros dentro de este tipo de contenidos (siempre refiriéndonos únicamente a los programas de corte periodístico): un modelo tradicional o clásico y un modelo de nuevas narrativas.

0.4 Metodología

Para cometer la presente investigación hemos llevado a cabo una metodología de trabajo que varía en función de las dos partes de la investigación (teoría y práctica) y que encuentra en las escasas investigaciones sobre la televisión su mayor dificultad. “El cine tuvo siempre un papel preponderante en el entorno académico gracias a su elevada valoración como cultura audiovisual, cuya narrativa viene avalada por más de un siglo de historia frente a medios menores como la televisión” (Fraile Prieto, 2011).

En una primera fase, para componer el marco teórico sobre la historia de la música popular urbana en el plano internacional, nacional y catalán (punto 1) hemos revisado la bibliografía pertinente (libros, documentales, películas...) y hemos sintetizado al máximo posible la vastísima teoría que alberga el tema, teniendo como propósito principal que sirviera para otorgar un contexto a los programas musicales objeto de estudio.

La segunda parte de la teoría versa sobre la relación entre música y televisión y en sus puntos 2.1.1 y 2.1.3 hemos seguido el mismo método de trabajo que en el apartado 1 (la recopilación

bibliográfica). Para componer el apartado 2.1.2 la metodología ha variado en cierto modo: para elaborar la lista de programas musicales y crear una serie de categorías, además de servirnos de libros sobre música o sobre televisión así como en libros y artículos de investigación basados en teorías sobre los géneros en televisión, ha sido muy importante la consulta de hemerotecas online de algunos periódicos como *El País*, *ABC* o *La Vanguardia*, donde hemos consultado las páginas dedicadas a televisión para conocer la naturaleza de los programas que, en muchas referencias bibliográficas o artículos de investigación tan sólo se nombraban. Aunque cuando el programa comenzó la lista de programas ya estaba terminada, el programa *Cachitos de Hierro y Cromo* nos ha ayudado a añadir nuevos nombres en la recopilación de programas musicales puesto que en la mayor parte de las actuaciones que emite añade -a través de unos rótulos identificativos- el nombre del programa musical al que pertenecen así como el año en que la actuación fue emitida.



Fig.2: Captura de pantalla del programa *Cachitos de Hierro y Cromo*

Una situación similar ocurre con el Archivo de RTVE que -en el mismo año que nacía *Cachitos de Hierro y Cromo* (2014)- abría su propio perfil en Twitter y comenzaba a poner a disposición del público algunos documentos objeto de nuestro estudio como los capítulos de programas como *Último Grito*, *Aplauso* o *Popgrama* en su página web: <http://www.rtve.es/television/archivo/>

Para realizar la parte propia del análisis televisivo, hemos consultado diferentes métodos o guías de trabajo aplicadas a diferentes contenidos de televisión, cine y videoclips (puesto que no hemos encontrado ninguna plantilla de análisis que ya hubiera sido aplicada a los programas musicales en televisión) para crear -atendiendo a los estudios y consideraciones de varios autores- un “esquema de lectura” (Casetti y Di Chio, 1999: 251) para los contenidos que ocupan nuestro estudio.

Si la Narrativa Audiovisual es la disciplina que se ocupa de la capacidad de las imágenes visuales y acústicas para contar historias, es decir, para articularse con otras imágenes y elementos portadores de significación hasta el punto de configurar narraciones, la Narrativa Televisiva se ocupa de los relatos televisivos (emitidos o creados para ser difundidos por televisión (Gordillo, 2009: 18).

Dentro de la narrativa televisiva, nuestro estudio se basa en el área de estudio dedicado a la analítica (García Jiménez, 2000). Y en este sentido hemos de mencionar una serie de libros y autores que han ayudado de manera especial a la creación de esta plantilla o esquema de lectura (adjunta en anexos: punto 6.1) por incluir una parte dedicada a los métodos y prácticas de análisis narrativos audiovisuales: *Manual de Narrativa Televisiva* (2010) de Inmaculada Gordillo, *Análisis de la televisión. Instrumentos, métodos y prácticas de investigación* (1999) de Francesco Casetti y Federico Di Chio, *Figuras III* de Gerard Genette (1972), *Construcción y memoria del relato audiovisual* (2010) de Teresa Rodríguez García y Miguel Baños González, *Narrativa audiovisual: estrategias y recursos* (2009) de Fernando Canet y José Prosper, *Narrativa Audiovisual* (2006) de Jordi Sánchez Navarro, *Historia y discurso. Estructura narrativa en la novela y el cine* (1990) de Seymour Chatman, *¿Cómo analizar un videoclip desde el punto de vista narrativo?* (2015) de Jordi Sánchez Navarro y Lola Lapaz Castillo, *Narración audiovisual. Investigaciones* (2001) de Vicente Peña Timón, *Manual básico de lenguaje y narrativa audiovisual* (2000) de Federico Fernández Díez y José Martínez Abadía o *El texto narrativo* (2007) de Antonio Garrido Domínguez.

Tomando como punto de partida los estudios y las consideraciones de dichos autores, hemos elaborado un esquema de lectura en el que hemos prestado especial atención a una serie de figuras y elementos de la narración que definen o caracterizan este tipo de programas tales como el narrador, el narratario, los personajes principales, el tiempo, el espacio (también el sociocultural) o los códigos de la puesta en escena. Un esquema de lectura que se organiza en torno a cuatro grandes campos de la narrativa: los elementos de la narración (tales como el el espacio, el tiempo el narrador o el narratario), los recursos visuales (ritmo, montaje...), la banda sonora (géneros periodísticos, estilos musicales...) y la puesta en escena (puesta en escena prototelevisiva, estereotipos, códigos ideológicos...).

El análisis narrativo de un programa de televisión consiste en la descomposición y consecuente recomposición de dicho programa y posee dos fases marcadas: la descripción y la interpretación (Gordillo, 2009: 26) y para llevar a cabo ambas fases hemos aunado elementos propios del

análisis de contenido y del análisis textual (Casetti y Di Chio, 1999). El análisis de contenido nos permite dar una mayor presencia a la parte cualitativa, “dado que el objetivo principal de la investigación no es sopesar las unidades, sino recoger el mayor número posible de informaciones, es más útil disponer de una ficha receptiva, capaz de adaptarse a textos diferentes, aunque esto no signifique obtener datos poco estructurados” (Casetti y Di Chio, 1999: 247). El análisis textual abordará los elementos lingüísticos que caracterizan dichos programas; “no se trata de medir cuantitativamente la presencia de determinados temas, fiuras o ambientes, sino de poner en relieve la arquitectura y el funcionamiento de los programas analizados, la estructura teórica que los sostiene y las estrategias que despliegan” (Caseti y Di Chio, 1999: 249-250).

Una vez creada la plantilla de análisis o esquema de lectura como metodología de trabajo (anexo 6.1) se ha elaborado una ficha (anexo 6.2) en la que quede plasmada la información de dicho análisis de una forma breve y concisa, que pueda tomarse como referente para futuras investigaciones y que, a la vez, facilite la extracción de conclusiones del presente trabajo. Por tanto tendremos dos esquemas de lectura constituidos por una serie de categorías que nos permiten definir y reagrupar los elementos de la narración (Casetti y Di Chio, 1999: 256): un primer esquema para el análisis en profundidad y una tabla o ficha de análisis para la definición de cada programa de forma breve y esquemática. Las cuatro categorías en torno a las cuales se establecen una serie de subcategorías son las siguientes:

- Elementos de la narración
- Recursos visuales
- Banda sonora
- Puesta en escena

El principal problema de este estudio reside en la dificultad de acceso a los documentos, que forman parte del Archivo de RTVE y TV3 y de los que tan sólo existen algunos capítulos en YouTube, en la página web del Archivo de RTVE y en otras plataformas de vídeo como Dailymotion. Por este motivo, se trata de un muestreo polietápico puesto que antes de fijar el corpus del análisis, visualizamos al menos un capítulo de cada programa incluido en la parte teórica dedicada a los programas de carácter periodístico, ya estén basados en la información musical o presenten características del magazine musical (Barroso García, 1996: 476) o también denominado “magazine específico” (Cebrián Herreros, 1992: 221). Tras realizar una primera fase de selección de la muestra sobre la que seguidamente explicaremos el proceso de selección,

elaboramos un corpus de análisis conformado por un total de 21 programas: *Último Grito* (La 2 1968-1970), *Mundo Pop* (La 2, 1974-1976), *Popgrama* (La 2, 1977-1981), *Aplauso* (TVEI, 1978-1983), *Musical Express* (La 2, 1980-1983), *La Edad de Oro* (La 2, 1983-1985), *Estoc de Pop* (TV3, 1983-1985), *Tocata* (TVEI, 1983-1987), *A Uan Ba Buluba Balam Bambu* (La 2, 1985-1986), *Plastic* (La 2, 1989-1990), *Rockopop* (TVEI, 1988-1992), *Ponte las Pilas* (La 2, 1991-1992), *Sputnik* (TV3/Canal 33, 1989-2015), *Zona Franca* (La 2, 1995-1996), *Música Sí* (TVEI, 1997-2004), *Séptimo de Caballería* (TVEI, 1998-1999), *Loops* (Canal 33, 2005-2008), *iPop* (La 2, 2006-2007), *No Disparen al Pianista* (La 2, 2007-2009), *Mapa Sonoro* (La 2, 2011-2014) y *Ritmo Urbano* (La 2, 2012-2016). El único programa no perteneciente al punto 2.1.1 -dedicado a los programas de perfil periodístico- es *Aplauso*, que hemos creído conveniente incluir en dicho análisis por el volumen de capítulos emitidos así como por los personajes principales que pasaron por su escenario. La lista de programas se ha organizado tomando como punto de partida las teorías sobre las etapas de la televisión de Umberto Eco (Eco, 1996) así como algunas aportaciones posteriores de otros autores como Inmaculada Gordillo (2009), Mónica Gómez Martín (2006), Carlos Scolari (2008) o Anna Tous Rovirosa (2009); de esta manera el corpus de la investigación se dividirá en tres etapas: paleotelevisión, neotelevisión e hipertelevisión.

Los puntos que se han tenido en cuenta en la elección de dichos programas han sido los siguientes (dando por hecho que el primordial e intrínseco en todo ellos a excepción de *Aplauso* era su carácter periodístico):

- El acceso a (al menos) uno de sus capítulos a través de internet
- Su permanencia (mínima) de una temporada en antena
- Su constatación como documento representativo de la época en la que se inscribe

Ante la imposibilidad de ver todos los capítulos emitidos de cada uno de los 21 programas previamente a la elección de la muestra, la mayor parte de los capítulos de cada programa se han seleccionado tras tener acceso a las fichas de RTVE de dichos programas (las cuales incluían la escaleta de cada capítulo emitido) y que nos proporcionaba una visión cualitativa de cada capítulo, en función de la cual se elegían los que se querían visionar. Además, se han tenido en cuenta otros condicionantes:

- Que los capítulos estuvieran separados temporalmente por un mínimo de una semana.

- Que ninguno de los capítulos o uno como máximo fuese una edición especial del programa en cuestión (aniversario, retransmisión de un concierto...).

En este sentido, sólo contábamos con documentos de *La Edad de Oro* gracias la antología *Lo Mejor de La Edad de Oro* (RTVE, 2009) dedicada a los artistas españoles que pasaron por el programa y que Televisión Española puso a la venta en 2009. Para elegir una muestra representativa de cada programa (un mínimo de cinco capítulos de cada uno de ellos) se ha tenido en cuenta -por tanto- la variable cronológica, es decir, que hubiera una separación en el tiempo entre la emisión de uno y otro. En el caso de los programas de TVE cabe resaltar aquí que se ha tenido acceso -gracias al Fondo Documental del ente- a las fichas de los programas que contenían las escaletas de cada uno de los capítulos, las cuales han servido para realizar la selección. Los visionados de la mayor parte de los capítulos se han llevado a cabo en el Archivo de RTVE de Prado del Rey en dos fases: una primera fase realizada en marzo de 2013 y una segunda fase llevada a cabo en mayo de 2016.

La decisión de elegir una muestra representativa de varios programas en lugar de analizar -por ejemplo- todos y cada uno de los capítulos de un único programa reside en la imposibilidad que esta segunda opción supone a la hora de extraer y extrapolar conclusiones coherentes en cuanto a la pregunta inicial: *¿Cómo ha sido la evolución del formato -desde el punto de vista de la narrativa audiovisual- a lo largo de la historia del medio?*. Y en este punto apelamos a una de las características que definen dichos programas -cada uno de los cuales conformará una unidad narrativa independiente que posee una periodicidad determinada y que se diferencia de otros programas de contenido similar (Gordillo, 2009)- y esta característica es la frecuencia múltiple de sus capítulos (Genette, 1972: 172); no hay que olvidar que en la televisión gobierna lo reiterativo al contrario que ocurre en el cine, que predomina lo cambiante (Cebrián Herreros, 1998: 381). Es decir, todos los capítulos de un mismo programa son una narración con una estructura (a veces organizada alrededor de secciones) y un desarrollo similares, podríamos decir que se trata de acontecimientos repetidos aunque cuenten con diferentes protagonistas y tengan lugar en diferentes coordenadas temporales y espacio-temporales.

Se trata de una investigación longitudinal o evolutiva puesto que su primer objetivo reside en trazar una línea histórica evolutiva en cuanto a la narrativa de los programas musicales de las televisiones públicas. Para extraer las conclusiones se ha llevado a cabo un método comparativo basado en la confrontación de fenómenos de igual naturaleza (los programas de televisión) que se desenvuelven en diferentes circunstancias o contextos (Duverger, 1996: 412-413); aunque

algunos de ellos coincidan en el tiempo, como por ejemplo *La Edad de Oro* (TVE) y *Estoc de Pop* (TV3).

Por último, se han realizado varias entrevistas cualitativas en profundidad a varios expertos en el tema de estudio por su relación o conocimiento con respecto a los programas musicales; sin un formulario cerrado, las entrevistas han sido diseñadas individualmente para cada uno de los entrevistados. Dichas entrevistas estaban basadas sobre todo en la experiencia laboral de los informantes. “Las entrevistas en profundidad siguen un modelo de una conversación entre iguales, y no de un intercambio formal de preguntas y respuestas. Lejos de asemejarse a un robot recolector de datos, el propio investigador es el instrumento de la investigación” (Taylor y Bodgan, 1996: 101).

0.5 Fuentes

Divididas también en función de las dos partes de esta investigación: marco teórico (puntos 1 y 2) y análisis de contenido y textual (punto 3), diferenciaremos varios tipos de fuentes utilizadas en el presente trabajo. “Cuando se trabaja con libros, una fuente de primera mano es una edición original o una edición crítica de la obra en cuestión (...) Puede decirse, entonces, que dentro de los límites fijados al objeto de mi investigación, las fuentes han de ser de primera mano” (Eco, 2001: 66-67).

En nuestro caso, las fuentes secundarias o de segunda mano serán: por un lado, la edición en DVD realizada por RTVE y titulada *Lo Mejor de La Edad de Oro. Antología de artistas españoles* (RTVE, 2008) y por otro, los vídeos que se han podido visionar a través de la plataforma YouTube y que han sido grabados y puestos a disposición de los usuarios por personas anónimas (y sin los cuales la realización de esta tesis hubiera sido mucho más complicada). Otras fuentes secundarias serán los programas y documentales realizados a través de imágenes de archivo como *Cachitos de Hierro* y *Cromo* u *Ochentéame otra vez*.

Entre las fuentes primarias de la parte teórica distinguimos varias:

- Libros
- Documentales
- Revistas de investigación

- Revistas musicales (tanto en papel como digitales)
- Blogs especializados
- Hemerotecas digitales

Las fuentes primarias de la parte práctica serían las siguientes

- Capítulos de los programas objeto de análisis visionados en el Archivo de RTVE y en el Archivo de TV3
- En esta parte también entrarían algunos libros y revistas de investigación consultados que nos han ayudado a constatar alguna parte de nuestro análisis o a indagar en algún terreno que desconocíamos

Sobre todo en el marco teórico, pero también en la interpretación de datos realizada en el análisis han ayudado las entrevistas mantenidas con algunos protagonistas del tema de estudio. Todos ellos periodistas musicales consolidados y expertos en el asunto objeto de esta investigación:

- Àngel Casas: director y presentador de *Musical Express* y uno de los presentadores de *Popgrama*.
- Patricia Godes: además de formar parte del equipo de *iPOP*, también acude como periodista invitada y entrevistada a *La Edad de Oro*).
- Jesús Ordovás: director de *iPop* y personaje invitado y entrevistado en otros programas como *Plastic*, *La Edad de Oro* o *Mapa Sonoro*.
- Julio Ruiz: uno de los guionistas de *Música Sí* y personaje invitado en otros programas como *Caja de Ritmos*, *La Edad de Oro*, *No Disparen al Pianista* y documentales como *Frenesí en la Gran Ciudad*.
- José Manuel Sebastián: redactor y guionista en *No Disparen al Pianista* y redactor en *iPOP*.

Además de estas entrevistas, se intentó conseguir llevar a cabo algunas otras que no fueron posibles o bien porque no se encontró el contacto directo con la persona (como en el caso de Paloma Chamorro, quien fuera presentadora y directora de *La Edad de Oro*) o porque tras intentar contactar no se obtuvo respuesta de la persona en cuestión (como en el caso de Alaska – la artista que ha pasado por una buena parte de los programas aquí analizados-, de Roberto Herreros –coordinador de contenidos de *Mapa Sonoro*- o Francisco Reyes –director de *Ritmo Urbano*).

A pesar de que *Cachitos de Hierro y Cromo*, por su naturaleza, sea catalogado como fuente secundaria, cabe señalar que gracias a dicho programa la parte teórica de esta tesis se ha podido completar y enriquecer.

Todas las imágenes que aparecen como figuras en estas páginas son capturas de pantalla realizadas gracias a los espacios que se han podido visionar en línea.

Ante la alta cantidad de material audiovisual consultado y visionado, y para facilitar la lectura de la parte analítica de la investigación, se decidió incluir todas las referencias audiovisuales del apartado 3 con formato de notas a pie de página.

I. Historia de la música popular urbana

1.1 Años 50': el mundo es Pop

La música popular urbana se inscribe dentro de la música popular no tradicional y se rige por una serie de parámetros más cercanos a cuestiones sociológicas que a musicales. Entendemos por música popular aquella que -en términos muy generales- es aceptada de manera masiva, y difundida “por los medios de comunicación dentro de los parámetros de la economía de mercado” (Martí, 2000: 221-258). El nacimiento de la música popular coincide con el advenimiento de la televisión a la mayoría de hogares occidentales y con la aparición de una nueva cultura popular donde los nuevos medios de comunicación juegan un papel crucial.

La llegada masiva de las nuevas música populares urbanas, primero el rock and roll en Estados Unidos, años 50, y más tarde su evolución al pop y al rock propiamente dicho, en los años 60 en Europa, fundamentalmente en Inglaterra, produjo una especie de revolución no sólo en los ámbitos de la música popular, sino incluso en las costumbres de la nueva generación de posguerra que empezaba a imponer poco a poco una nueva visión de la realidad y un nuevo estilo de vida en el mundo occidental. Estos cambios se difundieron masivamente gracias a los nuevos medios de comunicación masivos -caso de la televisión- que permitían una extensión rápida e instantánea de las modas a todo el mundo occidental (Rivadeneira, 2012: 435-436).

Pero la definición de música popular es cada vez más complicada. “La pop music - como afirma Frédéric Martel (Martel, 2012: 126)- no es un movimiento histórico, no es un género musical, se inventa y se reinventa constantemente”. Precisamente, a este perfil cambiante se debe esa dificultad para establecer los parámetros que la delimitan.

El Pop es una simple definición de popularidad hoy en día, como su propia naturaleza ya nos enseñó desde el principio; anteriormente, en los 50 o los 60, quizá podríamos haber sacado una libreta y haber apuntado las características básicas del Pop, su métrica y equilibrio perfecto, pero hoy en día es imposible” (Pizá, 2013 a).

Jordi Biancioto ubica entre 1954 (momento en que Bill Haley lanza su versión del tema Rock around the Clock del grupo Sony Dae and His Knights) y 1973 el período en el que “se sentaron las bases del movimiento musical central del último medio siglo” argumentando que durante estos años se establecieron y consolidaron los puntos principales que han definido la cultura pop (Biancioto, 2011: 8-10).

A lo largo de los siglos y alrededor del globo, muchas formas diferentes de música han gozado de un interés masivo durante un período de tiempo limitado. Sin embargo, ninguna ha podido igualar la enorme influencia de la música popular que estalló en Estados Unidos a mediados de los años 50 y que, en la segunda mitad de la década, se extendió sobre gran parte del mundo (Heatley, 2007: 12).

Esa primera forma que tomó lo que hoy conocemos como música popular urbana recibía el nombre de rock'n'roll y se ubicaba en un período de tiempo post-bélico (ya había pasado la Segunda Guerra Mundial), por lo que había un clima de optimismo en el mundo occidental. Como explica Collin Cripps (1999: 42-43), el rock'n'roll aunaba "las numerosas y diferentes tendencias de la música popular" y a pesar de que su mayor apogeo llega en los años 1955 y 1956, "hacia tiempo que existía música con muchos de esos ingredientes". El crítico de rock Nick Cohn define el pop tomando como referencia una de las grandes canciones de la época (Tutti Frutti, de Little Richard); dice Cohn (1973: 298): "Las palabras de Little Richard todavía tienen rigor. Resumieron lo que era el pop en 1956. Lo resumen ahora y siempre: Awopbopalooobop Alopbamboom".

Este "nuevo pop" de "ocasionales letras groseras" y "ritmos chirriantes" estaba enfocado al público adolescente y "fue el primero en combinar la energía sexual con sentimientos largo tiempo reprimidos de angustia y rebeldía (...)" (Heatley, 2007: 12). Dominic Strinati cree que hay una marcada diferencia entre esta música que aparece en los 50 y la forma a la que va evolucionando, diferenciando así entre modernismo y postmodernismo en la música pop.

Put very simply and crudely the argument about the transition between modernism and postmodernism in pop music can be seen to be associated with the movement from rock 'n' roll in the late 1950's, and the Beatles and Tamla Motown in the 1960's, to Jive Bunny, Music Mixing and 'art rock' and 'straight' pop in the 1980's (Strinati, 1995: 234).

En lo que respecta a España, la década de los 50' supone un cambio total en la música que se debe a un momento clave: la llegada del pop. Aunque hay autores, como Fabuel Cava, que ya ven los antecedentes del pop en los años previos:

¿Qué era el pop español entonces? Como aún no había explotado el rock&roll, el pop era más bien una cosa de actitud, de imagen y de edad, porque en la España musical de los años cuarenta la canción popular se dividía según obra en cancioneros, catálogos y repertorios de la época, en

zarzuelas y revistas, couplets, tantos, boleros, tonadillas, cantos regionales, flamenco y los bailables. Y por ahí, por los bailables, se coló el pop (Fabuel Cava, 1998: 9-10)

Por aquel entonces llegaban “los primeros turistas con sus nuevos aires”, algo que le vino muy bien a la evolución de la música española. El contexto del subdesarrollismo se iba alejando y además tenía lugar un hecho clave para la música en concreto, y la cultura en general: la llegada de la televisión a los hogares (a algunos) en 1953. En este momento el pop sonaba en radios y cabarets, pero el bolero y la canción italiana seguían predominando sobre el resto de estilos y la fiebre por las rancheras mexicanas continuaba siendo popular (Fabuel Cava, 1998: 21).

Fue a partir de 1957 cuando en España comenzó a notarse la influencia del rock'n'roll anglosajón. En concreto, en Madrid, aparecieron grupos como Los Estudiantes, o (más tarde) Los Pekenikes, Los Relámpagos o Micky y Los Tonys. En Barcelona, por su parte, surgieron grupos como el Dúo Dinámico o Los Sírex, estos últimos -en concreto- fueron los encargados de telonear a los Beatles en su concierto de 1965 en la plaza de toros Monumental (Bianciotto, 2011: 261).

Es precisamente en este momento cuando Elvis Presley se convierte en “la personificació de les inquietuds sexuals” de la juventud de la época. Años más tarde, en los 60, este papel recaerá en la figura de John Lennon quien se alzará como “símbol d'un pacifisme vist des de l'optica del màstir en què, a llarga, s'ha convertit el músic de Liverpool” (Radigales, 2002: 110).

De esta etapa de la historia de la música popular en el contexto internacional es necesario subrayar un nombre clave: Chuck Berry, “tal vez el cantautor de canciones más influyente de la época”, dice Heatley (2007: 26); y añade: “cuyos torrenciales golpes de guitarra y letras poéticas de actualidad, agudas e ingeniosamente rápidas, definieron en buena medida el rock and roll”.

Pero no todo giraba en torno al rock. En esos mismos años 50, en un lugar muy concreto - Berlín, 1951- nace “oficialmente” la música electrónica; y lo hace gracias a los germanos Robert Beyer y Herbert Eimert, “quienes produjeron la primera composición de la historia únicamente interpretada con tonos generados electrónicamente” (Blánquez y Morera, 2002: 60) aunque fuese antes (en 1948) cuando Pierre Schaeffer crea el Grupo de música concreta de la

Radiodifusión-Televisión francesa (1948)³, que se basa “en la utilización de diversos objetos sonoros y tratados según las posibilidades técnicas ofrecidas por la ciencia y multiplicadas por el invento de magnetófono” (Denizeau, 2008: 239). A lo largo de los años 60, cuando la mayor parte de los países occidentales tenían toda su atención puesta en los sonidos rock y pop del momento, algo diferente pasaba en Alemania, que atendía al nacimiento y eclosión de un nuevo sonido: el del ‘krautrock’ (denominación inglesa que significaba ‘rock palurdo’).

Mientras en Occidente se fascinaban con el rock y los dioses de la guitarra, algo muy diferente se estaba engendrando en Alemania. La música electrónica era virgen. Ni atada al pasado ni importada de Inglaterra o EEUU. En 1968, estaba siendo nutrida en Berlín, una ciudad única. (Whalley, 2009).

El krautrock no es el único indicio que señala la década de los 50 como el período en que se enmarca el nacimiento de la música electrónica. Existen más señales:

Seamos un poco provocadores: el estreno del *Poème électronique* de Edgar Varèse en el Pabellón “Philips” de la Exposición Universal de Bruselas de 1958 podría ser analizado como el magnífico antecedente de las *raves* y de las *free parties* en los *champs*, *hangars* y otras fábricas reconvertidas. (Kyrrou, 2006: 57).

A finales de los años 50, en Inglaterra, aparece una nueva subcultura: los *moods* (que encontraban su mayor exponente musical en la banda The Who) y que no despegaría hasta entrados los 60’.

Fue en 1963 cuando el estilo de vida mod, machista y de clase obrera, despegó realmente en Gran Bretaña. Surgido en Londres y sus alrededores, área cada vez más identificada como generadora de la moda y la cultura pop más vanguardistas (...) Acudiendo a las numerosas fiestas y clubes que atendiesen sus gustos musicales, los mods animaban su vida nocturna por medio de anfetaminas, ansiolíticos y otras drogas como la dexedrina, los “Black Bombers”, “Purple Hearts” y “French Blues”. Fue esta escena la que dio origen a los Who (Heatley, 2007: 120).

Pero sin duda, el género musical por excelencia que trajeron consigo los años 50’ no es otro que el rock’n’roll, aunque no fuera hasta la siguiente década cuando pasara a ser algo más que eso y

³ En 1948, Pierre Schaeffer, crea sus cinco “Études de noises” (Estudios de ruidos) electrónicos, uno de cuyos movimientos consistía en resoplidos, bramidos y los silbatos de seis locomotoras que había grabado en la estación de tren de Batignolles (Ross, 2009: 458).

se convirtiera, como señala Bianciotto, en “una expresión cultural con ambición transformadora, vehículo de ambiciones literarias, experimentaciones estéticas y compromisos sociales, que expresaba los deseos de cambio y liberación de una generación” (Bianciotto, 2011: 9). Durante los años 60, como también señala este autor (2011: 10), “el rock y el pop mantuvieron un duro pulso por la hegemonía mundial con el Reino Unido”.

1.2 Años 60': Hippies y ye-yés

El contexto de los años cincuenta propició la aparición de géneros como el rockabilly, de carácter “ligero y saltarín” y “cuyo ideario se centraba esencialmente en el hedonismo –coches, chicas fiestas- y en la reafirmación identitaria del emergente colectivo joven” (Rossell, 2004: 54). Por el contrario, los sesenta, como también explica Rossell “marcados por la zozobra política y social” se movieron alrededor de la protesta pacífica, el amor y las drogas, “haciendo de la nación hippy y su banda sonora psicodélica el más efectivo método de anestesia colectiva que la industria del entretenimiento haya parido después del a televisión”.

En los sesenta, aquellos años en que todo era nuevo, una industria y unos medios de comunicación ingenuos, balbuceantes y apenas conscientes de su propio poder tuvieron que lidiar con unos pioneros como The Beatles, The Rolling Stones, James Brown, Bob Dylan, The Who, The Beach Boys, Neil Young, The Byrds o The Velvet Underground, mucho más preocupados en sentar las bases de lo que iba a ser la música popular de calidad de, por lo menos, el siguiente medio siglo, que en engrosar sus bolsillos y los de sus protectores. (Nelson, 2004: 138).

A finales de los años 50 y comienzos de los 60 tiene lugar lo que Heatley denomina “el renacer folk”. Y con este término se refiere a una “nueva generación entusiasta” que se zambulló en la historia y los ideales de esta corriente musical; “con sus mordaces letras y su mensaje revolucionario, Bob Dylan era el más visible y exitoso de la nueva clase de estrellas folk” (Heatley, 2007: 96-98).

En los primeros años de la década de los 60' también se ubicant los comienzos de la música surf:

Caracterizada por guitarras de sonido clásico, empapadas de *reverb*, instrumentos de percusión que simulaban el efecto del batir de las olas, armonías vocales subrayadas por un falsete muy

agudo..., la música surf se ajustaba perfectamente a la escena pop de escapismo y diversión inocente de inicios de los 60, e iba a tener una profunda y duradera influencia sobre el sonido de la guitarra rock (Heatley, 2007: 108).

Como pioneros de estos sonidos destacan The Bel-Airs, a quienes el periodista musical Diego R. J. define como “grandes pioneros y banda seminal de la música surf” (R.J., 2014). En este sentido también habría que señalar el nombre de Dick Dale “justificadamente autoproclamado ‘Rey de la Guitarra Surf’” (Heatley, 2007: 108) y los Beach Boys (probablemente el grupo más representativo de este sonido).

En el año 1963, los músicos Lou Reed y John Cale fundan The Velvet Underground, un nombre que llevará consigo todo el peso de la música de vanguardia de la década de los 60’.

Nueva York, 1965. The Velvet Underground cambiaron la fisonomía musical de la llamada Gran Manzana, del centro neurálgico de la costa Este estadounidense, y por extensión pusieron notas disconformes en el gran pentagrama de la historia del rock: ellos son el punto y aparte. (Casas, 2004: 29).

En un lado más alejado de la vanguardia y, por tanto, de la Factory de Andy Warhol (quien apadrinó en sus comienzos a The Velvet Underground, había dos nombres clave: The Beatles y The Rolling Stones. El éxito de los cuatro de Liverpool en EEUU se producía poco antes que el de sus eternos coetáneos: los Rolling Stones. En 1964, los Beatles -definidos por el crítico Diego Manrique en *El País* como “los mejores evangelistas posibles del pop” (Manrique, 2013)-, gozaban de un gran éxito en EEUU mientras los Stones “luchaban por establecerse allí” (Heatley, 2007: 106). Es en 1965 cuando la banda liderada por Mick Jagger alcanza el número 1 en la lista Billboard con su “(I Can’t Get No) Satisfaction”.

Entre los movimientos contraculturales más famosos de este momento destacan el hipismo y la psicodelia. Y en este sentido es importante detenerse en una fecha: 1967, año en que acontece lo que se ha denominado “El verano del Amor” (“Summer of Love”) celebrado en San Francisco y que ponía en evidencia los ideales culturales de toda una generación que se venían gestando desde algunos años atrás.

Algunos dirán que la psicodelia comenzó esa tarde de agosto de 1964 cuando Bob Dylan se encontró con los Beatles en un hotel de Manhattan e hizo que los Fab Four tuvieran el primer viaje con drogas de sus vidas. (...) Pero otro día de agosto en otra ciudad norteamericana -Los Ángeles,

1965- marcó un comienzo epocal más significativo. Ése fue el día en que los Beatles se juntaron con los Byrds y compartieron un viaje de ácido (Reynolds, 2010: 85).

Tras el asesinato del presidente John F. Kennedy en el año 1963, la actitud optimista da paso al cinismo y esto, como explica Michael Heatley, se tradujo en términos musicales a una “suberabundancia de ‘grupos beat’ autóctonos que inundaron las listas del Reino Unido a lo largo de 1963 e invadieron Estados Unidos el año siguiente, barriendo a la mayor parte de los intérpretes establecidos como si fueran polvo” (Heatley, 2007: 70).

En medio de este panorama musical sesentero, es necesario señalar un nombre clave en lo referente a la industria musical mundial: la discográfica Motown, que es fundada en 1959 por Barry Gordy y a la que pertenecieron artistas como Jackson Five, Diane Ross, Steve Wonder o Marvin Gaye:

(...) Motown es algo más que una compañía discográfica. Supuso en su momento una auténtica revolución más allá de la música. Sus pegadizos temas llenaron los puestos más altos de las listas de éxitos, antes sólo reservadas a artistas blancos. De esta manera, el sonido Motown se convirtió en la banda sonora de la lucha por los derechos civiles y contra la segregación racial (Pi en *La Vanguardia*, 2009).

Durante estas dos décadas, y obviando casos concretos como las primeras manifestaciones de la música electrónica y el disco, se podría decir que en EEUU y Gran Bretaña “dominaron las tendencias globales del pop” (Heatley, 2007: 178).

La música pop se convierte de nuevo en un entretenimiento para las masas –jugada maestra: ya no es exclusiva del público joven- propio de un parque temático. El rock sinfónico y su pompa virtuosística reducen nuevamente la experiencia pop a una mera relación de exhibición y admiración entre artista y espectador, ídolo y fan. Pero el detrito energético que los cincuenta y los sesenta han generado permanece en remanente, alimentando en secreto el motor de una convulsión en ciernes que finalmente estalla en Londres en 1976: el punk. (Rossell, 2004: 54).

En los últimos años 60’ nace el rock progresivo, que se desarrollará en mayor medida durante la siguiente década y que tiene a bandas como Traffic, Pink Floyd, Genesis o Supertramp entre sus máximos representantes. Aunque el origen de este sonido “hay que buscarlo hacia los primeros años de la década de los 60, en lo que fue la semilla del llamado sonido Canterbury: un cruce libérrimo de jazz y rock entre acordes panorámicos y texturas psicodélicas” (Blánquez, 2009). A

finales de esta década también se asienta como parte también de la cultura pop una corriente que nace en Jamaica a comienzos de los 60': el reggae (Heatley, 2007: 144), cuyo máximo exponente es Bob Marley.

De todos estos rocks autóctonos, sin duda el que ha influido más en todo el mundo es el jamaicano. Basándose en ritmos propios como el ska o el mento, los jamaicanos fueron tiñendo el rock que les llegaba desde los Estados Unidos. Y el producto final de este trabajo de adaptación se llamó reggae (Pardo, 1981: 54).

El pop, como tal, no llegará a España hasta esta época en la que cobran especial relevancia una serie de cantantes femeninas. Como explica Fabuel Cava (1998: 62) "bastaba un poco de gusto, otro de sexy, algo de bonita voz y un productor" y tendría su máxima representante y prototipo clave en la figura de Marisol, actriz y cantante que también cumplía los requisitos de niña prodigio. Precisamente el cine de la época tiene mucho que decir de aquel momento musical; de hecho, y como afirma Teresa Fraile (2013: 40) esta época supone la de mayor esplendor dentro de la historia del cine musical en España. Y en este sentido, la música pop o yeyé, que encontraba por primera vez el punto de partida en los nuevos sonidos anglosajones (ya que hasta entonces la influencia en el cine musical provenía de la canción italiana y francesa), suponía el recurso perfecto para representar tanto la ruptura con el franquismo como un nuevo cambio de época en el cine (Fraile, 2013: 41).

La lluvia de voces femeninas pop se completaba con una fuerte proliferación de conjuntos que imitaban o se inspiraban en la figura de los Beatles. En este sentido hay que apuntar el título de una película en concreto: "Un, dos, tres, al escondite inglés" (1969), del cineasta Iván Zulueta, donde pudo verse a conjuntos como Íberos, Buenos, The End, Fórmula V, Shelly y la Nueva Generación, Pop-Tops, Henry & The Seven o Ángeles (Fabuel Cava, 1998: 86-87). Y es que, como explica Bianciotto, en estos últimos años de la década de los 60' "mientras Gran Bretaña daba contenido a la cultura pop con las corrientes beat y psicodélica, España experimentó una explosión de los conjuntos, que dieron lugar a la generación ye-yé" (Bianciotto, 2011: 262).

Para el escritor Ignacio Gómez de Liaño, tal y como recoge José Luis Gallero en su libro sobre los años 80' del pop español, la semilla de la Movida se encuentra precisamente en esta década.

Creo que el origen de todas las movidas que haya podido haber en España, y no sólo en España, está al final de los años 60, en los movimientos de la vanguardia de entonces, que implicaban unas rupturas muy grandes en las formas de comportamiento, en los estilos literarios, en las actitudes

vitales, con respecto a lo que se venía haciendo desde hacía por lo menos treinta años, se puede decir que desde la II Guerra Mundial, o desde la guerra civil española (Gallero, 1991: 125)

Era tal la fiebre por estos nuevos sonidos que es precisamente en este momento cuando nace un nuevo género: el flamenco-pop, cuya mayor exponente fue la catalana Dolores Vargas. Sin restarle importancia a aquella canción de Lola Flores y Antonio González (El Pescailla) de 1965 titulada “gitana yeyé” (Fabuel Cava, 1998: 119-121).

En Cataluña, a comienzos de esta década destaca el nacimiento de un grupo de universitarios bautizado como “Els Setze Jutges”. Y es en este momento cuando el catalán llega a los medios de comunicación, cuya presencia se resumía hasta entonces en la canción tradicional y las sardanas como explica Fabuel Cava:

(...) el idioma de los catalanes buscó a finales de los 50, apoyándose básicamente en la música, eso tan elemental hoy pero tan caro entonces de la normalización de la lengua. Ciertamente tuvo su caldo de cultivo en el clima de desasosiego político que propiciaba la dictadura franquista en la Universidad, pero fue la música, eso que se dio en llamar la “Nova Cançó”⁴, lo que iba a vehicular la enorme tarea a desarrollar (...) (Fabuel Cava, 1998: 95)

Barcelona fue además pionera junto con Sevilla de una nueva estética que nace a finales de esta década y se desarrolla en la siguiente; “psicodelia, experimentación, rock progresivo, fusión con el jazz y hard rock se manifestaron en una ola underground” que tomaba como referentes a Jimi Hendrix, Cream o Pink Floyd y que en la capital catalana da como resultado un aluvión de grupos como Máquina!, Vértice, Tapiman, Música Dispersa o Agua de Regaliz (Bianciotto, 2011: 263).

1.3 Años 70’: rebeldía y purpurina

Para hablar de los antecedentes de la aparición del punk como tal, hay que fijar la mirada en la ciudad de Nueva York, punto donde se sitúan los precedentes de dicho género así como el

⁴ La Nova Cançó surge como repulsa a la dictadura franquista y en concreto la persecución de esta a la lengua catalana. A pesar de esto, las letras de sus canciones más representativas no se limitan a hablar de política sino que han ido reflejando todo tipo de sentimientos (Planas, 2010).

nacimiento del glam rock (que veremos más tarde). Es aquí donde hay que situar nombres como The Stooges o MC5 (en los años sesenta); Rocket From The Tombs, New York Dolls o The Ramones (en los setenta) y en esa misma época pero en una rama más experimental Television, Talkin Heads o Suicide (Rossell, 2004: 56).

El heavy metal aparece entre los años sesenta y setenta gracias a grupos como Black Sabbath, Judas Priest o UFO así como de bandas norteamericanas como Kiss o Aerosmith, quienes recogerán el testigo de los primeros nombres de rock duro (Led Zeppeilin, Deep Purple, Stooges, MC5...) (Martínez i García, 1999: 38).

A comienzos de los setenta David Bowie se traslada a Estados Unidos y entra en contacto con la Factory de Andy Warhol y con lo que más tarde se conocería como “glam rock”, que, por entonces “este nuevo y andrógino concepto de rock and roll, caracterizado por su extravagancia, se conocía como glitter rock (‘rock de purpurina’)⁵ (Baddeley, 2002: 101).

[Refiriéndose al glam rock]: Son muchos los que sitúan el inicio de este movimiento en una actuación en 1971 del grupo de Bolan, T. Rex, en el programa de la televisión británica Top of the Pops. El líder de la banda se presentó con los ojos muy maquillados y purpurina en sus perfectos pómulos. El representante de Bolan, David Enthovan, recuerda que “en el momento en que salió por televisión, todo se desató (...) (Baddeley, 2002: 101)

Escribe Simon Reynolds en Retromanía: “John Lennon afirmó alguna vez que ‘el glam rock es rock and roll con los labios pintados’”(2011: 312). Precisamente en los antecedentes de lo que después se conocería como glam rock se ubica una de las bandas más influyentes de la historia de la música popular: los New York Dolls. También ubicados dentro del grupo de artistas que establecería los cánones de lo que después se conocería como punk. Y que, sobre todo, llevaría por bandera un nombre en concreto: el de los Sex Pistols. Desde la mirada de la revista PUNK, cuando el movimiento llegó a Inglaterra y la causa social quiso adueñarse de la etiqueta, el concepto ya estaba inventado. En palabras de Legs McNeil:

Después de todo, nosotros éramos la revista Punk. Se nos había ocurrido el nombre y habíamos definido el punk como una cultura americana de rock&roll que había surgido unos quince años atrás con la Velvet Underground, los Stooges, los MC5, etc...

⁵ El nombre de “glitter rock” hacía referencia al tipo de ropa brillante que lucían sus principales estrellas, sobre todo y en concreto, una de las de mayor peso en la escena: Gary Glitter. (Cripps, 1999:73).

Nuestra postura era que si querían empezar un nuevo movimiento, de acuerdo, pero que éste ya estaba pillado. Y ellos respondían: “No lo entendéis. El punk se creó en Inglaterra. Allí todo el mundo está en paro, tienen cosas de las que quejarse. La base del punk es la lucha de clases, la economía, bla, bla, bla...”

Y yo decía: “Sí, pero entonces, ¿qué cojones hacía Malcolm McLaren trabajando para los New York Dolls, y viendo a Richard Hell en el CBGB’s?. Pero era imposible discutir con aquellos punks de postal (McNeil y McCain, 2008: 414).

El primer directo de los Sex Pistols tiene lugar el 6 de noviembre de 1975 en la St. Martin’s School Art de Londres (Muniesa, 2007: 65). Pero hay un directo de la banda que tiene una especial relevancia, no tanto por lo acontecido en ese momento sino por lo que vino después: su primer concierto en Manchester que pasó a la historia, sobre todo, porque allí se dieron cita algunos de los grupos que protagonizarían el siguiente capítulo de la música popular urbana en Reino Unido cuando aún no habían formado dichas bandas como por ejemplo algunos de los integrantes de lo que más tarde serían Joy Division, The Smiths, The Fall o The Buzzcocks (Rocamora, 2014). Este fue un momento clave para la música por lo inspirador resultó para algunos de los asistentes como Joy Division tal y como se explica en el documental sobre esta banda dirigido por Grant Gee (Gee, 2007). Así, el punk dio paso al fenómeno de la new wave y al post-punk.

El paso del punk a la new wave no fue tan forzado. Aunque ambos campos fueran básicamente británicos, la clave de la evolución podía estar al otro lado del Atlántico: los vaqueros rotos de Ramones disimulaban la importantísima influencia de la surf music, The Beach Boys y el sonido de Phil Spector (antes de que les produjera End Of The Century) que tenían sus trallazos de minuto y medio. Ramones y pop parecían en esos primeros momentos dos conceptos antagonistas, y sin embargo la new wave se encargó de extraer las conexiones (McNeil y McCain, 2008: 83).

La new wave, como afirma Quim Casas, “afrentaba la revuelta instantánea desde posturas afines al punk británico, aunque sin parafernalia estética, y su objetivo era terminar con el rock como idea, negocio y estatus artístico” (Casas, 2004: 40). En Nueva York, esta escena englobaba a artistas como Suicide, Richard Hell, Television, Patti Smith o Blondie. En este contexto nacen y resurgen numerosos estilos musicales y estéticos como el gótico⁶, cuyo arquetipo -según Fred

⁶ Los hombres góticos se caracterizaban por ir maquillados y llevar joyas, tacones y prendas con encaje (Beddeley, 2002: 59).

Berger (fundador de la revista Propaganda)⁷ está representado en el grupo Bauhaus, que debuta en 1979 con *Bela Lugosi's Dead* (un disco que muchos ubican como el primero de rock gótico) (Beddeley, 2002: 59).

Algo muy similar ocurría con el post-punk, que es descrito por Simon Reynolds como “un asombroso período de experimentación letrística y vocal” (Reynolds, 2006: 40). Un ejemplo de esta transición la encontramos precisamente en la disolución de los Sex Pistols y la posterior creación de la banda PIL (uno de los nombres más importantes del post-punk) a cargo de Johnny Rotten.

La vanguardia postpunk –bandas como PiL, Joy Division, Talking Heads, Throbbing Gristle, Contortions y Scritti Politti- definió el punk como imperativo de cambio constante. Entregados a la tarea de concretar la revolución musical inconclusa del punk, exploraron nuevas posibilidades al incorporar la electrónica, el noise, el jazz y la música contemporánea, junto con las técnicas de producción del reggae, el dub y la música disco (Reynolds, 2013: 20).

Como se ha explicado anteriormente, el postpunk pertenece sobre todo a Reino Unido mientras la new wave tiene su máxima representación en Nueva York. Pero en Norteamérica, por esas mismas fechas, había otro sonido protagonista que tenía más que ver con el club, la noche y las bolas de espejos que con las guitarras y las salas de conciertos. “(...) el disco –esa música que ahora recuerda sobre todo a coloridas megafiestas y chicas bailando alrededor de sus bolsos- solo podría haber emergido de las oscuras profundidades de una sociedad tambaleándose al borde del colapso. (Shapiro, 2012: 27-28).

Si hablamos de la música disco, resulta imposible no citar la discoteca Studio 54, que marcó un hito en la cultura de club⁸ (Fernández. 2011). “El 54 era la clase de lugar donde podías ver a

⁷ Fred Berger fue uno de los artistas activos de la escena gótica de la época. Fotógrafo neoyorquino creador de la revista Propaganda (1982-2002), magazine más popular sobre la subcultura gótica en EEUU (VV.AA en Dangerous Minds: “Propaganda: The aesthetics of evil and why goth was a thing that had to happen” Recuperado de http://dangerousminds.net/comments/propaganda_the_aesthetics_of_evil_and_why_goth] 2015).

⁸ Por “cultura de club” entendemos todo aquello que tiene que ver con la puesta en escena de la música electrónica en salas (Sabaté, 2013). Como explica el productor barcelonés John Talabot (2013: 40) “la ‘cultura de club’ és necessària perquè és la llavor que dóna força a moviments que acaben popularitzant-se i que es fan massius (...)”. Como definición romántica, el periodista musical David

Bianca Jagger entrando a lomos de un caballo blanco: y de hecho, los famosos de moda asistentes probablemente eran más importantes que la música que se escuchaba dentro” (Heatley, 2007: 192).

Aunque, en realidad, el concepto de “cultura de club” vino dado mucho antes de manera más *underground*, por David Mancuso. Las reuniones semanales que Mancuso organizaba en su apartamento de Brodway (con el objetivo de pagarse el alquiler) gestaron el preámbulo de la música disco y el clubbing (Blánquez y Morera, 2002: 126).

12 de febrero de 1970. Primera sesión de lo que se llamará el Loft. Mancuso recibe en su casa, en su apartamento. Nada de decoración espectacular por ningún lado. Nada de alcohol. Sobre la mesa de la cocina, zumo de frutas fresco y cuadros compuestos con verduras y hortalizas para una fiesta puramente musical con aire post-Woodstock: Love Saves The Day. Semana tras semana en Brodway, luego en el Soho o en el East Village de Manhattan, el Loft se convierte en LA referencia que seguirán otros clubs mayores como el 10th Floor (Kyrrou, 2006: 138).

Coetáneo de Studio 54, Paradise Garage representaba la cultura de club más alejada de los focos y las portadas de las revistas. Paradise Garage ha sido y continua siendo una de las grandes influencias de la escena internacional actual, no sólo por los sonidos que allí se escuchaban sino por su concepto de club⁹.

A finales de los 70, en Nueva York, a la par que tenían lugar las ostentosas fiestas de Studio 54, en otro lugar de la ciudad –concretamente en las calles del Bronx- nacía un nuevo género musical: el hip hop, que explotó una vez terminada la fiebre disco.

Al acabarse los 70 y desaparecer la música disco, una nueva generación reaccionó contra la homogeneización comercial de la música negra creando un sonido completamente nuevo. Este sonido venía de las calles y estaba acompañado por su propio código de vestir, lenguaje, modos de baile y actitud vital: el hip hop era un estilo de vida (Heatley, 2007: 194).

Puente (2013: 30-31), define la cultura de club como “tener una enfermedad obsesiva y hacerla extensible a tu grupo social más inmediato, reconocer tu neurosis ante ese espejo que son los tuyos”.

⁹ En la edición del festival Sónar 2014 (del que hablaremos más adelante) fueron varios los cronistas que compararon el concepto del escenario “Espacio” (donde actuaban 2many Djs y James Murphy) con el mítico club. “Por perfección de sonido y selección musical, parece como si Murphy y 2manydjs hubieran querido rendir un homenaje al club más mítico de los 80, el Paradise Garage de NY” (Blánquez, 2014).

A pesar de que las primeras manifestaciones dance tienen lugar con anterioridad, en realidad, la música dance como la conocemos hoy en día comienza a manufacturarse en Italia.

En 1975, Giorgio Moroder y Donna Summer causaron sensación con la epopeya de 17 minutos “Love To Love You Baby”, en la cual la señorita Summer gemía hasta llegar al orgasmo a lo largo de una versión sintetizada a tempo lento del sonido disco soul orquestal de Filadelfia (Heatley, 2007: 180)

En esta misma época, lejos de la pista de baile, encontramos la llegada del rock a espacios multitudinarios como los estadios. Es en este momento cuando los recitales de rock se transforman en “acontecimientos a gran escala, y de gran ostentación, que se celebran en enormes salas de concierto, arenas o estadios deportivos” (Cripps, 1999: 71).

Y alejado de los conciertos para multitudes esta década asiste al nacimiento de una de las bandas más influyentes de la historia de la música: Kraftwerk.

A la hora de hablar de los artistas más influyentes del siglo XX suele haber consenso alrededor de nombres como Chuck Berry, Elvis, The Beatles o The Rolling Stones. Sin embargo, probablemente ninguno de ellos tenga la misma ascendencia sobre la actual fisonomía del pop como Kraftwerk. Algunos les definen como los Beatles de la música electrónica pero, analizada con frialdad, esta afirmación acaba por quedarse corta. (Sayol, 2013).

En España, los 70 son los años del rock progresivo, la canción protesta y la contracultura¹⁰ y del desplazamiento a un segundo lugar de la canción española (representada en artistas como Marisol, Julio Iglesias, Raphael, Mari Trini o Luis Aguilé) (Lechado, 2005: 27). Estamos ante un país que, al igual que hizo con el pop, se está dejando contagiar por la experimentación musical que protagoniza la música de buena parte de Occidente así como por el punk neoyorquino y sobre todo el anglosajón. Antes del nacimiento de La Movida (que surge, precisamente, como interpretación “glocal” del punk inglés¹¹), aparecerá uno de los grupos más

¹⁰ Pau Riba hablaba así del concepto “contracultura” en el documental *Barcelona era una fiesta (underground)*: “Y esto es la contracultura, digamos. La cultura que nos ha llegado y nos venden no sirve. Esto es una puta mierda. Estamos yendo contra el iceberg. Pues bueno. Vamos a proponer una contracultura” (Vila-San-Juan, 2010).

¹¹ La Movida fue un claro ejemplo de *glocalización*, entendiendo esta como un proceso de “adaptación a las condiciones locales y particulares” de un fenómeno o producto global (Robertson, 2003: 267) como

característicos de esta época de ruptura: Triana, máximos exponentes de lo que se ha conocido como rock andaluz:

(...) el rock andaluz se desarrolla desde finales de los sesenta con tendencias de la psicodelia y el underground, para derivar en los setenta en estéticas progresivas y sinfónicas, así como en una atención a elementos potencialmente identitarios de lo andaluz en textos de diferente naturaleza, siendo Triana la banda musical más renombrada (García Peinazo, 2013: 2).

Esa experimentación también llegó al flamenco, y en 1979 Camarón publica su disco *La Leyenda del Tiempo*, donde fusionaba este estilo con elementos propios del jazz y del rock; un disco en el que colaboraba un joven Kiko Veneno (otro de los nombres más destacados en cuanto a las nuevas formas del flamenco de los últimos años, junto a otros como Rafael y Raimundo Amador o Tomatito). Un año antes, Kaka de Luxe (el considerado grupo seminal de *La Movida*) publica su primer EP, de título homónimo; y en 1979 debutan como *Alaska* (Márquez, 2013: 81). En esta década, son varios los medios (fanzines, programas de televisión...) que se autodefinían y englobaban dentro de la palabra *rollo*¹², precisamente antes de que apareciera el concepto de *Movida* y con unas connotaciones más contraculturales que éste. Jesús Ordovás, en 1977, definía así lo que entonces se entendía como el rollo:

El Rollo no parece que sea otra cosa, pues, que una forma de escape más o menos consciente de la maquinaria social de la muerte: reúne, amalgama, se expresa y ofrece como la reencarnación de *Dadá*, la *Alternativa Cotidiana*, la *Tela Marinera*, la *Anarquía*, la *Cosa...*, y sirve de vehículo de expresión a pachulis, pasotas rockeros, homosexuales, tirados, emporrados, mandangueros, correcaminos, jipis, ibicencos, adúlteros, vaqueros, ex presidiarios, gitanos, vendedores de bocatas del Rastro, enanos, ácratas y tronketes neuróticos (Ordovás, 1977: 51).

Barcelona ve nacer en esta época un movimiento musical de denominación propia y que llegaba completamente influido por los grandes artistas del rock progresivo internacional, se trata del rock *laietà*:

Es la consecuencia del rock progresivo, que es un momento importantísimo en el que los grupos jóvenes intentan no parecerse a las bandas comerciales y entran en un proceso imitativo de sus héroes, Hendrix, Traffic o Soft Machine. Y llega un momento en el que ese rock imitativo tiene un nivel muy

en este caso lo era el punk inglés. En España, como veremos más adelante, el punk tuvo diferentes interpretaciones en distintos lugares como Madrid, Cataluña, País Vasco o Galicia (Lechado, 2005: 32).

¹² El subtítulo del programa de televisión *Popgrama* era precisamente “Revista de rock & rollo”.

alto y necesitan dotarlo de señas de identidad: eso es el rock laietà, la incorporación de elementos propios con un discurso que venía del mundo anglosajón (Turtós, 2011).

En Barcelona las bandas de rock progresivo de principios de los 70 convivían con la Nova Cançó y el folk, fortaleciendo todos ellos la escena underground que por entonces se estaba gestando (Martínez i García: 1999: 41). En 1975, Cataluña vive algunos de los momentos contraculturales más notables de su historia: la celebración de las I Jornadas Libertarias¹³ (que tienen lugar en el Park Güell) así como la primera edición del festival Canet Rock. Aquel primer cartel reunía nombres de artistas como Pau Riba, Sisa, Maria del Mar Bonet, Lole y Manuel o la Companyia Elèctrica Dharma. El propio organizador de aquella cita, Víctor Jou, argumenta en el documental *Canet Rock* (Bellmunt, 1975) que una de las razones por las que tiene lugar el festival es porque “la música que se produce en España está a nivel de creatividad igual o por encima de la música que se puede producir en cualquier país”.

En lo referente al punk resulta de vital importancia ubicar en Catalunya a una de las bandas proto-punk de referencia, la cual algunos autores como Muniesa (2007: 152) definen como primera manifestación punk a nivel estatal: La Banda Trapera del Río, residentes en Cornellá.

1.4 Años 80': Post-punk, estrellas pop y techno

Tomando como antecedente previo el sonido disco de los años 70, en la siguiente década aparecerá la música house, que toma su nombre de la discoteca Warehouse de Chicago. Fue allí donde aparecieron los primeros nombres que darían lugar a esta escena como Derrick May, Ron Hardy o Frankie Nuckles (Matthew, 2002: 30). La música house, además de coincidir en el tiempo con el estallido del hip-hop, tomaba ciertas referencias de éste, sobre todo “el intenso espíritu ‘hazlo tú mismo’”. Pero había una fuerte diferencia entre ambos, además del tempo, y es que “el house aceptaba, en lugar de rechazar la homosexualidad del disco y su compás cuatro por cuatro” (Broughton y Brewster, 2007: 35).

¹³ Las Jornadas Libertarias fueron, como ha afirmado recientemente el periodista José Fajardo, “una especie de macrofestival hoy impensable donde podían coincidir charlas sobre el feminismo con actuaciones de folclore catalán y soflamas políticas con intensos conciertos punk.

Paralelamente a la creación del house y concretamente en Detroit, se estaba gestando el nacimiento del techno. Como afirma Collin Matthew, “la célula de Detroit intentaba transformar sus sueños eléctricos de pop europeo en ciencia-ficción visionaria. (Collin, 2002: 35)

El techno de Detroit es un cabrón ambicioso. Es música que tienen como meta evolucionar. Quiere liberarse del bagaje de todas las demás músicas anteriores y adentrarse en el futuro. Mientras otras formas musicales están metidas en la rutina de copiar, emular, reciclar y volver a temas favoritos y figuras de bajo conocidas, el techno apuesta por la transparencia de la creación en estado bruto. Ha renegado de la representación a favor de la abstracción, intentando de ese modo conseguir algo nuevo y atrevido. Grandes ideales. En una ciudad destruida por la pérdida de la fe en el progreso, el techno intentó construir una esperanza en el futuro. Su noción básica era: si el house es disco tocado con microchips, ¿qué tipo de ruido harían estas máquinas por sí solas? (Broughton y Brewster, 2007: 42)

El techno nace en Detroit (en concreto suelen reconocerse tres nombres como máximos representantes de este nuevo sonido: Juan Atkins, Derrick May y Kevin Saunderson) pero encuentra su escenario perfecto para proyectarse en la ciudad de Berlín, que conformó alrededor de este nuevo sonido toda una escena de clubs, sellos discográficos y Djs que sigue viva a día de hoy. De esta relación musical entre Detroit y Berlín, explica Robert Hood (uno de los fundadores del colectivo Underground Resistance¹⁴ junto a Mike Banks y Jeff Mills):

El entusiasmo que nos encontramos en Berlín me parecía un tanto fuera de lugar. Era surrealista. Nosotros teníamos un background completamente distinto. Tuve la sensación de que ellos querían librarse de su pasado. También nosotros queríamos desembarazarnos del nuestro, que estaba lleno de racismo. El lazo que nos unía era la esperanza de un futuro mejor. La búsqueda de un mundo mejor. La música experimental, la futurista, era como una nave espacial con la que podías huir. Huir rumbo al futuro, donde todos seríamos uno, en raza y religión, y donde las barreras serían derribadas como lo fue el Muro de Berlín (Denk y Von Thulen, 2015: 205).

A finales de la pasada década, el punk nació y se consumió. Para algunos autores como Danny Fields, el punk “no era viable” porque “su sino era la autodestrucción” (McNeil y McCain, 2008: 419). En el contexto que sigue a la época punk y debido a las infinitas posibilidades que ofrecían las nuevas tecnologías a la música (gracias a los sintetizadores o las cajas de ritmos), surgen un sinnúmero de nuevos sonidos y etiquetas. En algunos casos, sobre todo en los que se engloban bajo el

¹⁴ Underground Resistance (fundado en 1989 y aún vigente sin perder un ápice de sus principios) es el sello de techno de Detroit por antonomasia.

paraguas del post-punk, esta tecnología era utilizada desde la vanguardia y la experimentación (por ejemplo, con Throbbing Gristle o los comienzos de Cabaret Voltaire), para más tarde ser adaptada a la mayoría de oídos

(...) la tecnología se dio la mano con la música de masas en el llamado tecno-pop (el nombre técnico en Gran Bretaña era synth pop), que el mundo rock miraba con algo más que recelo, y que los ansiosos de modernidad veían como la salvación del callejón sin salida rockero (Aldarondo, 2004 :93)

En esta misma década (concretamente a mediados de los ochenta) y aprovechando, del mismo modo, las ventajas de las nuevas tecnologías, aparece el acid house¹⁵.

Si la primera corriente del house fue originariamente un refrito del disco, el acid house se dirigía hacia una dirección mucho más radical. Los discos de acid –mutantes, sintéticos y surrealistas– procedían de la nada; eran herederos sin legado, inspirados más bien en las nuevas tecnologías que en ideas musicales existentes. (Broughton y Brewster, 2007: 39).

El acid house da lugar a la aparición de la escena Madchester¹⁶, según el Dj y periodista Marc Piñol “la escena que mejor fusionó pop, baile y chulerío” (2004: 254). Los grupos más representativos de este momento fueron los Happy Mondays, los Stone Roses, 808 State o A Guy Call Gerald y el lugar de operaciones por antonomasia The Hacienda, que pertenecía a la compañía discográfica Factory Records (que publicaba a la mayor parte de grupos del movimiento) (Winterbottom, 2003).

Todo culminó en la última semana de noviembre de 1989, después de que los Roses dieran un concierto triunfal ante ocho mil personas en el Alexandra Palace de Londres. Los Mondays y los Roses hicieron ambos su debut en Top of the Pops. 808 State e Inspiral Carpets también estaban en las listas. El EP de remezclas de los Mondays, Madchester Rave On, había dado al movimiento un eslogan comercial perfecto. Los gamberretes con sus pantalones acampanados con los bajos de cincuenta centímetros y sus brillantes sudaderas con capucha le habían dado un estilo. El Hacienda le

¹⁵ La aparición del acid house ha pasado a la historia como “una revolución cultural”, como explican Boughton y Brewster (2007: 101): “Cuando Margaret Thatcher arrambló con el ideal de comunidad de la posguerra y lo reemplazó por el mercado libre y su culto por el individualismo egoísta, surgió un movimiento joven que propuso lo contrario”.

¹⁶ La palabra “Madchester” denomina a la escena de Manchester surgida entre mediados de los 80 y los 90 y el término se toma del EP de los Happy Mondays titulado “Madchester Rave On” de 1989 (Collin, 2002: 181)

había dado un centro. Lo que antes era un circuito ahora se había convertido en un fenómeno y todo el mundo quería participar. A principios de 1990 se registró un notable aumento de solicitudes para ingresar en facultades de Manchester (Collin, 2002: 181).

En este panorama musical el heavy metal se populariza, comprendiendo numerosos estilos dentro de uno mismo, en buena medida muy relacionados con el mainstream. De esta manera, “els grups de propostes (relativament) més suaus i melòdiques conviuen amb bandes pioneres i altres de noves que opten per radicalitzar el seu so com a reacció al heavy “descafeïnat” que s’estén pertot arreu” (Martínez i García, 1999: 41).

Otro de los estilos musicales que estallan en esta época es el rap. Anki Toner, que califica la anterior década (70's) como “la edad de oro del hip-hop incorrupto” (Toner, 1998: 47), ubica el primer disco “de auténtico hip-hop” en el año 1981: “The Adventures Of Grandmaster Flash On The Wheels Of Steel” (de Grandmaster Flash) y el primer hit de “hip-hop auténtico” en 1982: “Planet Rock”, de Afrika Bambaataa & The Soul Sonic Free (1998: 55). Asimismo, afirma que en el año 1988 se publica el álbum “más innovador, militante, concienciado, influyente y violentamente hermoso que ha dado el género”, se refiere a *It Takes a Nation Of Millions To Hold Us Back*, de Public Enemy; y añade que “si no lo era ya, en 1988 el hip-hop se hizo adulto. Si lo era, fue en 1988 cuando nos dimos cuenta” (1998: 71).

A este momento también pertenece el nacimiento de lo que hoy conocemos como pop star (dentro del terreno comercial)¹⁷; de hecho, este será uno de los puntos que (a juicio de autores como Rex), la distinguen de otras.

Amongst the plethora of claims about features which distinguish the 1980s from other decades is that which sees it as giving rise to the three-dimensional female pop star –the woman who articulates stardom on her own terms. In support of this claim critics cite as examples Diana Ross, Cyndi Lauper, Tina Turner, Cher, Paula Abdul, Sinéad O'Connor and the most luminiferous star of all, Madonna (...) (Rex, 1992: 149).

Si hubo algo que contribuyó a que explotase el fenómeno de las estrellas pop fue la aparición de la cadena MTV en 1981 y la consolidación del videoclip como formato promocional. En esta

¹⁷ La música pop ha ido mutando y evolucionando hasta tomar diferentes formas. Hoy en día existe una larga lista de tipos de pop (en la que no vamos a entrar) pero sí es importante distinguir entre el pop comercial o más unido al mainstream y a la idea con la que nace el fenómeno y el pop más underground o alternativo.

década además, presenciamos cómo “los límites entre las músicas ‘negra’ y ‘blanca’ se tornaron borrosos”, ejemplificado en el éxito de Michael Jackson *Thriller* “el definitivo dólar crossover mezclando soul, rock, pop y disco en un todo cada vez más homogéneo” (Heatley, 2007: 228).

Los años 80 arrancan en España con un momento clave en su historia: el concierto homenaje al guitarrista del grupo Tos, fallecido en accidente de coche, en el que actuaron grupos como Kaka de Lux, Nacha Pop, Paraíso, Mermelada o Mamá y fue retransmitido por *Popgrama*. Un momento que es definido como Fernando Márquez (El Zurdo¹⁸) como “lo más hermoso que se ha hecho en el pop español jamás” (2013: 81). De lo que no cabe duda es que este concierto dio a conocer al público masivo un tipo de música (y que daría lugar a un movimiento: La Movida¹⁹) que ya llevaba algunos años tramándose y que suponía un grito contra todo lo establecido (musical y culturalmente) hasta entonces.

(...) la característica predominante de la nueva ola española es su carácter lúdico. Lo que quieren los jóvenes españoles del inmediato post-franquismo es dejarse llevar y disfrutar a tope; les gusta provocar, pero las reivindicaciones no van con ellos como en el punk inglés (aquí no hay aún okupas ni ecologistas) (Farrés, 2004: 435).

¹⁸ El Zurdo fue uno de los componentes fundacionales del primer grupo de la Movida madrileña: Kaka De Lux. Más tarde formó el grupo La Mode donde destacará por letras que fueron himnos en los 80' como su canción titulada “Para ti”.

¹⁹ El término Movida, según se explica en el libro *Sólo se vive una vez. Esplendor y ruina de la movida madrileña*, surge lejos de Madrid, en concreto, en Barcelona. “(...) la primera aparición pública del término movida madrileña tuvo lugar durante la segunda mitad de 1980, en el programa de TVE Musical Express realizado en Barcelona. Este dato es confirmado por Agustín Tena (...) así como por Marta Moriarty: “La palabra movida, como movimiento, como fenómeno, como definición de Madrid, aparece en Barcelona. En Madrid utilizábamos mucho, coloquialmente la expresión qué movida. Los de Barcelona, horrorizados, nos llamaban los de la movida” (Gallero, 1991: 54). Como explica Manuel Lechado (2005: 18) “la Movida fue en un altísimo porcentaje una cuestión de imagen, y la imagen más pop provenía precisamente del glam rock y de la New Wave (aquí Nueva Ola) de gentes y grupos como David Bowie, Depeche Mode, The Cure, Queen o hasta The Kiss, así como del punk, dos fenómenos que en Londres empezaban a estar pasados de moda, pero que aquí, a finales de los setenta, constituían una novedad transgresora”. Para resumir lo que se dio en llamar Movida, citaremos al periodista Jesús Ordovás (muy vinculado al movimiento): “Los años 80 fueron una puerta abierta a la imaginación. Todo era posible. Ya no había barreras sociales, políticas ni económicas. Lo que habían sido los 60 para los americanos, eran los 80 para nosotros. Nuestra Movida fue el equivalente a su Verano del Amor”. (Gallero, 1991: 280)

A la Movida madrileña, con el paso del tiempo, se le ha tachado de frívola y superficial. Pero como dice Pablo Pérez Minguez (uno de los fotógrafos del movimiento) “haber sacado la frivolidad es uno de los grandes éxitos de la movida. Sobre todo para la España de ese momento” (Gallero, 1991:155). La esencia de la Movida la encontramos a finales de la década pasada, su éxito y su caída forman parte de los primeros años de los 80. Dentro de los espectáculos más representativos de aquel momento encontramos el espectáculo de Pedro Almodóvar y Fabio McNamara “artísticamente travestidos” en sus actuaciones en el Rockola (Lechado, 2005: 18). La explosión de grupos en la capital fue conforma uno de los momentos más dulces de la música española: La Mode, Derribos Arias, Alaska, Radio Futura... tenían estilos completamente diferentes en cuanto a sonido, pero un mismo carácter revolucionario, aunque en algunos de sus ámbitos pecara de frívolo o se le achacara una falta de carácter revolucionario de su punto de partida (el punk inglés).

Este “hedonismo despreocupado” que caracteriza Madrid encontraba su contrapunto en el norte del estado. Las características propias del País Vasco dieron a su interpretación del punk inglés un estilo musical muy propio. Kortatu, por ejemplo, “asociados al movimiento abertzale”, atacaban a través de sus letras “al poder establecido, al ejército y a la policía” (Lechado, 2005: 247). Podría decirse que en los grupos que nacieron entonces en el País Vasco (como Kortatu, Cicatriz, Eskorbuto y La Polla Records) encontramos la versión más cruda y similar de los Sex Pistols.

La movida (...) se inscribe en un movimiento más amplio, el de la puesta en cuestión de los fundamentos de la modernidad: eso que, un poco precipitadamente, se ha llamado la posmodernidad, aunque aquí sería necesario distinguir bien entre movida y posmodernidad, siendo la movida como una degradación/trivialización del vanguardismo a partir del momento en que se convierte en moda (Imbert, 1986).

Vigo fue otro punto importante dentro de las diferentes Movidas²⁰. Con grupos como Os Resentidos y Siniestro Total, Galicia se desmarcaba con un tipo de letras tan ácidas como macarras (Reixa, 2011). En general, se podría decir que la Movida se ha mitificado e idealizado por lo que supuso; “toda la pátina de la España triste se había acabado” como explica el diseñador Oscar Mariné:

²⁰ Aunque el movimiento de Nueva Ola por antonomasia se ubica en Madrid como Movida Madrileña, se puede decir que en muchas ciudades del estado hubo Movidas o re-interpretaciones del punk y la new wave inglesa y americana.

El día que actuaron en Madrid los Ramones notabas que pasaba algo tremendamente alegre y simpático que te permitía ser joven y feliz, poder hacer lo que quisieras. Era una situación mágica. Luego eso se unió con La Movida, pero el germen de toda esa felicidad latente que había en la ciudad, al margen de la llegada de la democracia, fue el movimiento punk. Era gente que hacía lo que quería, que planteaba nuevas formas de vida con gracia y alegría (Ordovás, 2002: 42).

Asociado al movimiento madrileño, surgido en la misma época aunque anclado en los barrios de la ciudad se ubicaba otra corriente musical, con una tribu específica: el rock urbano:

A la segona meitat dels setanta es troven també a Madrid un munt de bandes a cavall entre el rock progressiu i el simfònic que trobaran al segell Chapa un altaveu aglutinador: Burning, Cucharada, Leño, Asfalto, Ñu, Coz o Topo són grups sense els quals no s'entendria l'eclosió de bandes heavies que es va viure al país als anys vuitanta, amb Obús i Barón Rojo com a màxims exponents (Martínez i García, 1999: 41).

Pero el final de todo llegó también en esta misma década. La Movida pura, por así decirlo, se encuentra a finales de los 70; tras saltar a la vida pública y conseguir la aceptación y el éxito de la mayor parte de la sociedad, los intereses discográficos entran en el juego y, como apunta Jesús Ordovás en el número 15 de La Luna de Madrid (publicado en enero de 1985), la magia se termina: "Todo empezó con el punk y acabó ayer con un bolero... Ahora la emoción ya no está en la música, sino en conseguir vender cincuenta mil copias más" (Gallero, 1991: 73).

En este período es importante señalar otra ciudad: Valencia, que tendrá mucho más protagonismo en la década siguiente como veremos más adelante, por su cultura alrededor, de la música de baile. Antes de que esto pasara, Valencia "se adelantó en muchos aspectos", "su línea musical era totalmente experimental y abierta a estilos de la llamada 'música blanca': darkwave, afterpunk, synthpop, EBM e indiepop/rock" (Uroz, 2013: 45).

Por último, en 1989 podríamos ubicar el comienzo de la historia del rap en España, gracias al sello discográfico Troya, que publicaba el primer disco de hip-hop español y en el que aparecían grupos madrileños como Sindicato del Crimen, QSC, Estado Crítico y DNI, "uno de los temas de DNI era el famoso 'Vas a alucinar', que se convirtió en el primer himno del hip-hop español" (Toner, 1998: III).

En Cataluña, el contexto social de represión (como hemos señalado en la década anterior) empujó a la explosión artística y creativa. “Fanzines, radios libres, revistas, literatura, artes plásticas y, sobre todo músicos y grupos de teatro proliferaron como setas para la desesperación de los paladines de la España Una”; Barcelona, sobre todo, encuentra en este momento muchos puntos de confluencia con la movida madrileña: “eclecticismo, versatilidad, adopción de artistas foráneos, proliferación de garitos de música en directo...” (Lechado, 2005: 238). A diferencia de Madrid, Barcelona era pionera en un tipo de “teatro punk” representado en nombres como La Fura dels Baus, Els Joglars, Dagoll Dagom o Els Comediants (Lechado, 2005: 238).

En el plano más discotequero, Barcelona (menos avanzada que Valencia en este aspecto) ya estaba dejando entrar las corrientes de la música de baile: el italo disco, la música negra... aunque en algunas discotecas “aún existían las canciones lentas para bailar en pareja” (Uroz, 2013: 45).

1.5 Años 90’: el triunfo de la música de baile

El camino que va hacia los 90 está protagonizado, como apunta Marc Piñol (2004:235) por dos estilos: “la electrónica y las guitarras”.

(...) dos conceptos antagónicos confluyen, destruyendo los comienzos del sistema musical: la electrónica y las guitarras -entiéndase como guitarras el pop y el rock; las adaptaciones al country, el folk y el blues forman parte de la segunda mitad de los noventa- empiezan una satisfactoria relación, fructífera y emocionante a la par que caótica, salpicada de los inevitables altibajos que surgen al principio de cualquier movimiento cultural (...) (Piñol, 2004: 235).

Dentro del estilo más unido a las guitarras, hay dos que se sobreponen al resto: el brit pop y el grunge. Este último saltó a la palestra gracias a la revista Melody Maker, que publicó un reportaje sobre el sonido Seattle en marzo de 1989 donde el periodista Everett True decía lo siguiente de Nirvana:

“Básicamente, esto es lo auténtico. No hay trazas de estrellato rock, no hay perspectiva intelectual, no hay un plan maestro para el dominio del mundo. Estamos hablando de cuatro tíos entrados en la veintena, del Washington rural, que quieren hacer rock y que, de no hacer esto, estarían trabajando en un supermercado o un aserradero o arreglando coches” (Saavedra, 2004: 213).

La llegada del grunge, coincide además con la explosión del acid house, que surgía a finales de la pasada década. En 1988 tiene lugar lo que se ha conocido como el Verano del Amor: “unos pocos acontecimientos espontáneos organizados por los autores de la escena del acid house de Londres” que desemboca en una explosión del fenómeno rave²¹ (Broughton y Brewster, 2007: 213). De este preciso momento parte toda la música de baile que protagonizará los años 90, “del gabba al trance, del progressive house al jungle, una descendencia ramificada en cientos de estilos” (Broughton y Brewster, 2007: 319).

Durante la segunda mitad de la década de los 90 nos empapamos de toda la electrónica que entraba sin piedad. Etiquetas como downtempo, drum & bass, IDM, deephouse, 2.step o breakbeat se colaron a la velocidad de un meteorito. Bajo el paraguas de lo novedoso, lo vanguardista y lo supuestamente moderno, llegamos a tragarnos cosas buenas, regulares, malas e incluso infumables (Amat, 2013 :19).

Algo más alejado de las pistas de baile aparece otro estilo nuevo en Gran Bretaña: el trip hop, cuyos ritmos lentos “están impregnados de los sonidos multiculturales de la música de Reino Unido” (Heatley, 2007: 302). En el club y en las raves, a medida que los primeros años 90 iban pasando, la música de baile se fue acelerando. Así se daba lugar a la escena hardcore de los Países Bajos y un estilo conocido como gabber (Collin, 2002: 285). Su influencia en la música dance de nuestro país da lugar a un género conocido como “mákina”, el cual protagoniza un hito en la historia del club español: la Ruta del Bakalao, en el que profundizaremos en las siguientes páginas.

En estos mismos años 90, como explica Heatley (2007: 308) Gran Bretaña pedía “a gritos” el nacimiento de un “pop autóctono que combinase el antiguo carisma del rock con unas letras y un sonido definitivamente británicos”. Así nace el brit pop: “una ola de grupos de guitarra con breves e intensas canciones pop”.

²¹ Siguiendo las palabras de Simon Reynolds (2010: 103) “el término ‘rave’, tal como fue usado para describir las primeras fiestas en galpones y luego extendido a eventos bailables masivos en la campiña inglesa, muy probablemente derivaba del mundo de los sound-systems jamaíquinos. Pero también era una palabra de los sesenta. Una de las primeras actuaciones de Pink Floyd ocurrió en un evento llamado ‘All-Night Rave’, mientras que el término “raver” fue utilizado a menudo para describir a las chicas hippies tripeadas, tal como esa debutante en sociedad devenida ménade que inspiró el clásico single de Pink Floyd, ‘See Emily Play’.

Además de su complicidad con los mass media, otro factor definió al brit-pop: su sintonía con un cierto imaginario patriótico, su apuesta por una narrativa genuinamente inglesa. “Yo [habla Luke Haines del grupo The Auters²²] nunca me planteé eso, aunque, claro, soy inglés y he escuchado mucha música de ese país. Pero a partir de un momento los medios y la industria vieron que exaltar el sentimiento nacional era una forma de vender algunos discos (Bianciotto, 2004: 324).

En lo que a bandas se refiere, si en los años 60' la batalla musical más sonante era la que tenía lugar entre The Rolling Stones y The Beatles, en los 90', el punto de conflicto en este sentido estaba ubicado en el pop británico y tenía otros dos nombres propios: Oasis y Blur (Dower, 2003). Como explica Pete Shelley, de Buzzcocks, lo que parecía ser el nacimiento de algo alternativo duró menos que el intento del punk:

Lo que nos encontramos en los noventa era bastante excitante, toda esa formidable eclosión del rock alternativo, pero tardó aún menos que el punk en ser absorbida por el mainstream. Y desde luego no representaba amenaza alguna para el sistema, cosa que sí hizo el punk, aunque fuera durante unos pocos meses (Rossell, 2004: 74).

A la par que Oasis y Blur, el protagonismo del pop estaba personalizado en 'boy bands' como Take That, Backstreet Boys o 'N Sync. El fenómeno fan, tal y como nació en los 60, volvía a tomar el protagonismo de la música popular urbana de una manera muy similar. Más alejado de los escenarios multitudinarios, a mediados de los 90 aparecerá un nuevo estilo: el post-rock, bautizado así por el crítico Simon Reynolds a través de un artículo publicado en The Wire (Abebe en Pitchfork, 2005).

Se habla de post-rock porque sus voluntarios o involuntarios protagonistas en algún momento de su existencia fomentaron o aceptaron de buen grado su filiación rock. Bien sea por la adopción – aunque luego se empeñaran en cambiar sus roles y remodelarlos- de una instrumentación reconocible, bien por un background ligado casi por obligación moral al rock en todas sus acepciones, o bien por su empadronamiento a una determinada escena (Broc, 2004: 327).

²² The Auters son considerados por la prensa especializada como uno de los precedentes del britpop, un movimiento que Luke Haines ha criticado abiertamente en numerosas ocasiones: "La marea britpop mató la excentricidad, que era el signo distintivo de la música popular británica. La industria de la música había sido un refugio para la gente con problemas de adaptación o visiones extremas de la sociedad. En Inglaterra casi no tuvimos vanguardia artística, así que todas las ideas radicales se volcaron el pop" (Haines en Lenore, 2014).

Los 90 también suponen, en el plano internacional, la llegada del rap al público mayoritario. De hecho, a finales de esta década el género conocido como gangsta rap irrumpe en la cadena musical MTV, “que recupera así un modelo económico, incluyendo en su programación para el público esa música comunitaria negra radical que está conociendo una gran expansión” (Martel, 2011: 147).

Sin salirnos de la importancia de MTV para la aceptación de determinadas músicas por el público general (y consecuente absorción por el mainstream), es importante señalar el pop-punk²³ americano de mediados de los 90’ representado por grupos como Offspring, Green Day o Good Charlotte y cuya popularidad tuvo mucho que ver con inversiones desmesuradas en dicha cadena. En él vemos que ocurre algo que ya ocurrió “cuando inventaron la moda grunge y convirtieron a Nirvana, Soundgarden, Screaming Tress y toda la escena de rock alternativo de Seattle en catálogos de moda” (Muniesa, 2007: 149).

En Inglaterra, una vez pasado el fenómeno Madchester y la fiebre de los sonidos rave, Bristol funcionará como escenario en el nacimiento de la IDM²⁴ gracias a artistas como Massive Attack, Aphex Twin o Portishead. Geof Barrow, productor y miembro de Portishead, afirmaba que lo que buscaba a través de Portishead era “electrónica con alma” (Blánquez y Morera, 2002: 360).

En España, esta década también está marcada por la música de baile. En primer lugar por la Ruta de Valencia y más tarde por el primer festival Sónar²⁵ de Barcelona con una primera edición en 1993 que “no se saldó con un éxito de público pero despertó algunas conciencias en la prensa especializada, que empezó a volcarse más con la electrónica de calidad” (Blánquez, 2013).

²³ La etiqueta pop-punk alude a un híbrido entre ambos estilos que confeccionan ciertos grupos de rock “que imitan una estética y un sonido para hacer business music” (Muniesa, 2007: 149).

²⁴ Las siglas IDM corresponden a lo que se ha llamado Intelligent Dance Music, que consta básicamente de sonidos downtempo o lo que es lo mismo, se trata de “música electrónica para escuchar en casa” (Reynolds, 2010: 192).

²⁵ Sónar se define en su subtítulo: “festival de Música Avanzada y New Media Art de Barcelona”. El festival nace como una propuesta de un tipo de música electrónica que –como explica Javier Blánquez– “bebía por igual de la soledad del bedroom producer y de la comunión de la rave, de lo investigador y lo hedonista” (Blánquez, 2013). Una alternativa a la música de baile mainstream del momento: el trance y la máquina.

En Valencia, -y como afirma Oleaque (2004: 19) “com molt poques altres coses”- nace el mayor hito de la cultura de club en España: la Ruta del Bakalao, que en realidad surgirá casi diez años antes de llegar a los periódicos tomando como influencia los sonidos de Manchester, Londres o Alemania (Zafra, 2004).

Mientras en Inglaterra tenían raves, aquí teníamos afters en discotecas de polígono, y mientras Alemania inventaba el Love Parade, aquí el único desfile era el de coches de fiesta en fiesta por una ruta de catedrales del sonido cada vez más compleja que unía Madrid con Valencia y la periferia de Barcelona con Castellón (Blánquez, 2013).

En este contexto lo que triunfa en nuestro país, sobre todo, es la música mákina²⁶ y el trance²⁷; “les sales havien convertit el bakalao i la música blanca en una senya d’identitat que ja no permetia lloc per a l’experimentació” (Oleaque, 2004: 69).

En 1995 nace otro festival con una línea musical bastante alejada de Sónar pero que refleja muy bien el estallido de otro estilo que nos llegaba de fuera de España como era el indie pop inglés y estadounidense: el FIB, que se consolidaba pocos años después como una de las grandes citas internacionales en el calendario indie. Benicàssim fue la prueba tangible de algo que estaba tramándose en España desde 1990 y que, como afirma el periodista Julio Ruiz²⁸, supuso una ruptura con toda la música que aún coleaba de la Movida (Rueda, 2012). Entre los grupos que lograron este cambio destacan, sobre todo, Los Planetas; y les siguen otros como Sr. Chinarro, Los Enemigos, Lori Meyers o Lagartija Nick. Estos últimos, junto a Enrique Morente, publican en 1996 su álbum “Omega”, uno de los trabajos experimentales de la década donde fusionaban el rock alternativo con el estilo musical español por antonomasia (el flamenco). “Omega” fue también de los discos más criticados de la música española, como explica el cantante y compositor Antonio Luque en unas declaraciones recogidas por la revista Rockdelux.

²⁶ La música mákina aparece en Valencia como un sonido influido por estilos como la EBM, el acid house o el hardcore (Oleaque, 2004)

²⁷ El trance es un estilo que contiene “estímulos psicodélicos” y que “potencia la melodía y el factor humano” generando sentimientos positivos a modo de respuesta a la oscuridad que envolvía al jungle (Blánquez y Morera, 2002: 515).

²⁸ Julio Ruiz es considerado por bandas como Maga (Rueda, 2012) “el padrino del indie” gracias a su programa en Radio 3 titulado “Disco Grande” donde el locutor daba voz y apoyo a las bandas españolas independientes.

Los puristas, esos señores desconocidos de los que tanto se habla, hacen parecer el mundo de la música andaluza, andalusí, flamenca o lo que sea, un coto cerrado en el que destacan los gitanos por su asilvestramiento. Un coto de caza para señoritos. A Morente le interesaban las otras músicas. Música no hay más que una, supongo yo que él suponía” (Luque en Galindo, 2011).

Centrándonos en Cataluña hay que decir que Barcelona, en los 90, se contagió del sonido mákina pero, a diferencia de Valencia, también se vio conquistada por el acid house. El nombre más importante en este sentido va a ser el de Raúl Orellana, DJ de la discoteca Studio 54 de la Ciudad Condal, donde va a hacer sonar los éxitos internacionales de este estilo (Oleaque, 2004: 70). El mismo Raúl Orellana fue uno de los productores de aquella canción que Azúcar Moreno llevó a Eurovisión en 1990, haciendo bandera de un estilo que algunos autores han bautizado con etiquetas como flamenco-house-techno-cañí (Fabuel Cava, 1998).

Dejando a un lado la música mákina, lo que pasaba en Cataluña en la década de los 90 está muy vinculado a aquel primer año del festival Sónar, que desde sus primeras ediciones va a influir en el desarrollo de la escena musical de la ciudad de una manera crucial; apareciendo así clubs como Nitsa, Moog, La Paloma o Discotheque (los cuales contaban con un público más “urbanita”, muy diferente al que acudía a las salas donde podía escucharse mákina) (Oleaque, 2004: 137). Los últimos años de la década de los 90’ y los primeros de 00’, Barcelona era pionera en la electrónica experimental:

La sofisticada “cultura de clubs” de Barcelona con sus nombres de última generación parecía ir en otra dirección a la del resto del país. Hablo de hace diez o quince años. Un tiempo en el que Valencia se ha acabado ahogando en su propia fiesta y Madrid se ha quedado demasiado ensimismada en la Movida. Ibiza no tiene tiempo para la música, enfrascada en contar billetes. De un tiempo en el que el tirón de las primeras ediciones del Sónar facilitaron que entre los promotores de Barcelona estuviera bien visto y era casi una obligación sorprender a la parroquia con lo más nuevo, lo que tenías que conocer y no conocías (Puente, 2013: 26-27).

En este contexto de vanguardia, en Barcelona aparece precisamente uno de los grupos pioneros del rap nacional: 7 Notas, 7 Colores. Perteneciente a la segunda oleada (la primera ocurriría entre 1989 y 1990) del hip hop estatal, donde también se encontraban otros artistas madrileños como El Club de los Poetas Violentos (CPV), Los Verdaderos Creyentes de la Religión (VKR), La Puta Opepé o Hippaly (Toner, 1998: 113). Aunque la historia del rap en España comenzase a escribirse en los 80, el concepto de arranque tenía más que ver con el lado “comercial” y fue en

esta década (la de los 90) cuando se retomó en otros términos más ligados a las discográficas independientes y a la música alternativa (Pallier, 2008).

En el terreno rockero es necesario citar en este período una etiqueta concreta: la del rock catalá, que definía a un tipo de artistas cuyo nexo estaba en el uso de la lengua catalana y que tomaba sus raíces de los primeros grupos surgidos en Cataluña a finales de los 60 y comienzos de los 70 (como Sisa o Pau Riba). La etiqueta estuvo rodeada de polémica puesto que algunos de estos artistas (entre los que se encuentran bandas como Els Pets o Sopa de Cabra) estaban vinculados a la vida política catalana (Roigé, 2006).

1.6 Años 00': Escena 'laptop'

Toda la explosión de música de baile ocurrida en los 90, continuó dejando su estela a lo largo de la siguiente década. Los años 2000 están marcados, sobre todo, por la electrónica que ahora ya acompaña a cualquier otro: desde el pop al folk. La década de los 00' fue, para muchos autores como Simon Reynolds, una oda a estilos pasados. La hegemonía de la palabra "retro". "En lugar de ser lo que eran, los 2000 se limitaron a reproducir muchas de las décadas anteriores al unísono" (Reynolds, 2012: 12).

Alguna vez, el metabolismo del pop zumbaba de energía dinámica, produciendo esa sensación de sumergirse-en-el-futuro tan característica de periodos tales como los sesenta psicodélicos, los setenta postpunks, los ochenta del hip hop y los noventa de la rave. Los años 2000 tienen otra impronta. Tom Finney, el crítico de Pitchfork, advirtió "la curiosa lentitud con que avanza esta década". Finney se refería específicamente a la música dance electrónica, que a lo largo de los noventa había sido la vanguardia de la cultura pop (...) (Reynolds, 2012: 11)

En general, toda la música de los años 2000 como afirma Reynolds está marcada por un fuerte carácter de revivalismo: desde el grunge al hip-hop o al rockabilly. La nostalgia impera sobre todo, en la música independiente, que se empeña en mezclar o imitar estilos pasados. Aunque no hubiera una explosión de nuevos sonidos como la que hubo en los 90, lo cierto es que sí nacieron algunos estilos nuevos, sobre todo en lo referente a la música de baile en Reino Unido, donde encontramos un nuevo género: el dubstep. David M (uno de los djs pioneros en seguir el

movimiento dubstep desde España), explicaba así la llegada de este género en una entrevista para Beatburger:

(...) sí que es verdad que en los 90' hubo una explosión muy grande por el tema de la época rave y de repente se inventó el jungle que era como lo nunca pensado. Ese choque entre el techno y el break del hip hop de una forma tan inesperada y sacando algo tan nuevo... Pero bueno, para mí el nacimiento del dubstep es tan inesperado y tan grande como el del jungle (David M en Álvarez, 2014).

Otra de las características que definen esta década es la “popularización” del ordenador portátil como “nuevo instrumento”, “un concepto asociado a la música electrónica pero que ya es, también, patrimonio del indie. Llamémosle ‘generación laptop’, pues” (Blánquez, 2004: 411). Precisamente a esta década pertenece el término “indietrónica” que, como explica Javier Blánquez, define un estilo “híbrido” que mezcla “actitud indie y sonido electrónico” (2004: 413). En este momento, con internet, tiene lugar una democratización de la música. Tal y como argumenta Simon Reynolds “internet crea la ilusión de que todo es igual, porque está todo literalmente al mismo nivel: la superficie plana del espacio web” (2010: 202).

A colación de los avances tecnológicos, a finales de esta década encontramos una de las palabras que más importancia tienen en los últimos años en la historia de la música popular urbana: el concepto de bedroom producer (productores de dormitorio)²⁹, que comienza a extenderse al vocabulario musical. Precisamente, en un artículo de Hazel Sheffield (2010) publicado por *The Guardian*, el periodista se preguntaba en el título del texto: “Has the internet killed local music scenes?” y continuaba avanzando en el subtítulo parte del contenido: “it is doubtful any major local music scene would have had the same impact in the age of the internet and the ‘bedroom musician’. Will there ever be another Madchester?” (Sheffield, 2010).

Como uno de los ejemplos más representativos de la figura del bedroom producer así como de aquel género que señalábamos anteriormente llamado dubstep destaca Burial. Su primer álbum (titulado “Untrue”) tomaba este estilo (que ya llevaba tiempo fraguándose en los barrios del sur de Londres) para sacarlo fuera del lado más underground en el que nació.

²⁹ La expresión se refiere a los productores que diseñan la música en casa (en su dormitorio) y cuyo hábitat de trabajo está extremadamente unido a su hogar y a su ordenador (Verdú, 2012).

Por sus ritmos atronadores, melodías sombrías y visión apocalíptica, el estilo parecía condenado a permanecer en el subsuelo, alimentando radios piratas y madrugadas londinenses. Pero el boca-oreja hizo que el primer disco homónimo de Burial, que pintaba un Londres futuro ahogado bajo el agua, se hiciera eco más allá de la prensa especializada (Otero, 2008).

En el trasvase de sonidos globales provocado por internet en esta década tienen un papel crucial los ritmos latinos, que comienzan a expandirse con más fuerza que nunca fuerza a finales de los 90' y primeros 00', y continúan haciéndolo en la actualidad. Y no sólo en lo referente a las estrellas del pop (con nombres como Beyoncé, Paulina Rubio, Shakira o Jennifer López) sino también en lo que tiene que ver con el underground (con grupos como Buraka Som Sistema, conocidos como los padres del kuduro³⁰). Además, en este momento aparece en España uno de los géneros latinos que más tiempo ha perdurado en nuestro país: el reggaetón.

El reggaeton entró en España por vías inusuales. A mediados de la década de los 2000, durante las tertulias de cotilleo rosa, anuncios chillones ofrecían politonos de *Palante* (Nicky Jam), 'Gasolina' (Daddy Yankee) y 'Baila, morena' (Héctor y Tito). El género también pegaba desde la calle: paseando por la madrileña plaza de Cascorro, los grupos de niñas gitanas jugaban a la goma al ritmo del 'Papi Chulo' (Lorna). El mapa disponible para orientarse era "El disco del reggaetón" (Vale Music, 2004), una tormenta de himnos saturados de argot macarra, hasta el punto de que tuvieron que incluir un pequeño diccionario en el libreto (Lenore, 2013).

A pesar de esto, no se puede discutir que el pop vuelve a ser una de las grandes fuerzas musicales de esta década; además de contagiar a otros estilos, da lugar a la aparición de algunas de las grandes estrellas actuales: Rihanna, Lady Gaga, Katy Perry o Miley Cyrus.

(...) en la música actual, hay muy poco que pueda alimentar la fe en el pop como vanguardia. Hoy ya no hay riesgo. Sólo música, montones de música, demasiada quizás: con alguna que se siente como una vigorosa aunque ligera variación de lo familiar (Artic Monkeys, por ejemplo); y una mucho más pequeña que brilla como la proverbial cosa nueva bajo el sol (Reynolds, 2010: 15).

En realidad, en esta primera década de los 00', el pop (al igual que la electrónica) se fusionó con todos los estilos posibles y en esta mezcla de sonidos (engullidos casi todos ellos por la gran etiqueta de la música rock) es importante destacar nombres como Linkin Park, Limp Bizkit, Slipknot, 30 Seconds to Mars o Papa Roach.

³⁰ Kuduro es un estilo de música y baile procedente de Angola.

En España, la línea que prolifera de manera mayoritaria en los años 00' pasa por los cantantes pop prefabricados y vinculados a la programación de radios como los 40 Principales: El Canto del Loco, La Oreja de Van Gogh, Álex Ubago, Enrique Iglesias, Marta Sánchez... a quienes se unen los primeros "triumfos" (David Bisbal, David Bustamante o Chenoa); porque lo cierto es que en España "la música que mejor se ha vendido y se sigue vendiendo es la canción melódica" (Farrés, 2004: 432).

En la corriente menos comercial de este momento, España continúa por un lado, con esa lluvia de grupos de indie pop que comenzó en los 90', y por otro, con una serie de sonidos muy contaminados por el mestizaje y las músicas del mundo como es el caso de Ojos de Brujo, Mártires del Compás, Canteca de Macao o la Mala Rodríguez (ésta, en el terreno que va más unido al rap). Precisamente, el rap llega en esta década al público mayoritario, dejando atrás aquel carácter más underground que tenía en los años 90'.

Ubicados dentro de la corriente indie pop, aunque con la peculiaridad de tener unas letras en catalán, en este momento aparecen varios grupos que marcarán esta década en Cataluña: Antonia Font (a comienzos de la década) y Manel o Els Amics dels Arts poco después. Volviendo así a un pop que tenía sus orígenes en los 70' y que se había abandonado en pro de la etiqueta de 'rock catalá'.

El papel pionero de Antònia Font parece, pues, crucial. Sobre todo, a partir de su disco *Alegria* (2002), que descubrió un insólito microcosmos musical, cantado de forma dulce y cotidiana en catalán, con melodías variadas y versando sobre cuestiones absolutamente intrascendentes. Esto pilló por sorpresa a toda una generación de jóvenes que no tenían referentes pop en su lengua y que no se identificaban con aquel rock catalá (Linés, 2011).

Pero en Barcelona lo que explota en esta época en términos mucho mayores es la música electrónica, que ya entró en Cataluña en la etapa anterior y que en este momento consolida la ciudad como escena pionera a nivel estatal. Con nombres como DJ Zero³¹ y Sideral³² en la

³¹ DJ Zero es uno de los nombres más representativos de la historia de la música electrónica en España y pertenece a la segunda ola de artistas electrónicos que aparece en Barcelona (la primera estaba protagonizada por otros discjokeys como César de Melero o Ángel Molina) (Castells, 2013).

³² Aleix Vergés (alias Sideral) fue uno de los artistas más innovadores del panorama nacional. Siempre será recordado, precisamente, por aunar de una manera muy especial el pop indie internacional y la electrónica (Sancho, 2009).

palestra y el club Nitsa como escenario principal, un club que arrancaba a finales de la década pasada con un estilo por bandera: el trance (Julià Rich, 2013).

A diferencia de lo que pasa en Barcelona, donde la noche electrónica es un abanico y un acordeón, un lugar superpoblado y supercompartimentado, Madrid sigue siendo, a principios de siglo, una ciudad donde el pop todavía no se ha atrevido a mezclarse demasiado con la electrónica (Castells, 2013: 425).

En esta época, y siguiendo en la línea electrónica, aparecen nuevos festivales de música electrónica como Electrosplash, Creamfields, o L.E.V y se consolidan como algo para un público mayoritario los de la década pasada como Monegros, Aquasella o Sónar. La electrónica (que ya viene haciéndolo desde los años 90) ha llegado al mainstream y, por tanto, los dj's se han convertido en los nuevos 'ídolos pop'; como explican Broughton y Brewster (2007: 149) "con una representación astuta y el marketing adecuado, el DJ es, hoy en día, el héroe de su era, una estrella pop que mueve masas y tiene una marca fiable". Algo parecido ha ocurrido en el mundo del hip hop, "las estrellas del rap se comportan como ídolos del rock: ellos son los nuevos tótems a los que venerar, los espejos en los que quieren reflejarse muchos jóvenes" (Broc, 2004: 403).

1.7. Años 10': la reinención del Pop

La etapa más reciente de la música popular urbana pasa por la influencia de internet en todos sus aspectos: tanto en el consumo como en la producción. El aumento de plataformas de descarga, la proliferación de netlabels³³, incluso la lluvia descomunal de etiquetas durante estos años son sólo algunos ejemplos de ello. Internet ha terminado con los límites, en todos los sentidos, tal y como explica Simon Reynolds:

La cultura de Internet y el Mp3 ha amplificado y simultáneamente socavado la idea del saber secreto en su totalidad. Ahora, con comparativamente poco gasto de tiempo, dinero y esfuerzo, cualquiera puede amasar inmensas colecciones de música y tener acceso al conocimiento. Los contraincentivos de otros tiempos -los límites del espacio vital y del dinero disponible- han

³³ Se denomina netlabels a todos aquellos sellos que distribuyen su música a través de la red y en formatos digitales.

desaparecido, y esto permite que cada vez más personas se trasformen en coleccionistas obsesivos (Reynolds, 2012:136).

La música (el sonido/los sonidos) están marcados en sí mismos por internet, lo mismo que su estética o sus formas de producción y distribución. Adam Harper señala una nueva reinención del punk ubicada en el “online underground”.

The online underground is not much like rock in London or New York in the '70s. But it can look rather like punk in three ways: the self-releasing revolution, the provocative aesthetics and the rise of a new generation. In each of these areas, the processes and problems of the online underground were those of the punk underground in the late 20th century. Building a musical culture on SoundCloud, Bandcamp and Facebook might seem new and strange (if only due to the technology involved) or—more negatively—unimportant or a sign of decline, but these paradigm shifts have happened to the underground before, and they hint at the opportunities and difficulties of the current situation (Harper, 2014)

En los últimos años, además de continuar con su afán por el revivalismo, se podría decir que la música popular urbana (en los términos más emergentes) ha reinventado un género en concreto: el del pop, que se ha instaurado en prácticamente todos los estilos, desde el más fiel a su acepción más pura (con Miley Cyrus, Justin Bieber o Rihanna) al menos convencional gracias a sellos como PC Music³⁴.

Si con un PC puedes crear algo “super bonito”, glossy, estás entrando en la dimensión de la que hablamos. Y si esto que has creado a partir de elementos venidos del Pop (el Dance o cualquier tendencia rompepistas mayoritaria estaría dentro de la bolsa) es una descarada festividad de todo lo que el materialismo y esa cultura nos ha regalado (logos, marcas de ropa modificadas, cosmética, identidad televisiva/tecnológica, tribus urbanas, etc), mejor que mejor (Pizá, 2014).

En estos años la línea entre el underground y el mainstream se ha ido encogiendo hasta un tamaño ínfimo. Un ejemplo de ello ha sido la evolución que ha tenido en este tiempo un estilo como el dubstep y que algunos artistas han tomado como referencia para crear la que es,

³⁴ PC Music (además de un sello) es un colectivo de artistas que aparece en Londres en 2013. Sus producciones se ubican dentro de la corriente artística denominada net.art, es decir, “una especie de collage digital, muy influenciada por la estética cyber en sus múltiples variables, por su iconografía despampanante y su cromatismo epiléptico” (Zaragoza Gas, 2014). Tanto en estética como musicalmente, la influencia pop es más que evidente.

probablemente, la escena electrónica más potente de los últimos años: la EDM. Uno de los pocos autores que han escrito sobre este sonido tan reciente ha sido Simon Reynolds:

Desde el punto de vista formal –beats y riffs, la forma como se construye la música, la forma como esta se mueve- no parece tan distinto de lo que se oía en la pista de baile rave en los noventa y durante los primeros años del siglo XXI, estilos como el house, el trance y el electro. Desde luego, no da la impresión de ir una década por delante. Lo que es diferente es el sonido global que lo canaliza todo: ferozmente digital, un resplandor plano, sin profundidad y deslumbrante (Reynolds, 2014: 643).

A nivel global, la EDM es indiscutiblemente el sonido de este comienzo de década. Las críticas que ha generado se sustentan en la falta de creatividad de sus artistas y en los objetivos comerciales. Por eso, podemos decir, que tiene mucho de pop (aunque sea muy diferente de las influencias pop que puedan afectar a PC Music, por ejemplo). Además, como evolución del rap, y en un sentido más emergente, en esta década explota (ya había nacido casi dos décadas antes) el trap. Un estilo de música que mezcla “producciones del rap bailable del sur de Estados Unidos con recursos de la música rave y el dubstep” (Franco, 2012). Muchos medios dieron el género por muerto ese mismo año, pero lo cierto es que a día de hoy sigue con más fuerza que nunca (también entre los artistas españoles, como veremos más adelante).

Con un número tan elevado de estilos influidos por el pop (y volviendo a recordar la afirmación con la que arrancábamos este apartado teórico) el pop es aún más complicado de definir ahora que en los comienzos. Internet ha conseguido que los parámetros que definen los estilos musicales cada vez sean más difusos, los géneros conviven juntos contagiándose y aunque los estadios siguen llenándose de estrellas pop como Beyoncé, Rihanna o Justin Bieber, las escenas que se crean alrededor de estéticas, narrativas y códigos de comunicación propios de internet representan de manera más fidedigna el movimiento musical más actual. Un momento en el que el rap se ha instaurado en el mainstream de la manera más radical que nunca, tanto en el plano internacional -con artistas como Nicki Minaj, Kanye West o Drake- como en el nacional con nombres como PXXR GVNG, Agorazein o Chanel, de los que hablaremos más adelante por ser la escena musical más reciente.

Pero como ha ocurrido a lo largo de toda la historia de la música popular urbana en España (y como se ha señalado en anteriores apartados), de 2010 a 2016 la canción melódica sigue estando en auge gracias a los “triumfitos”, ahora ya establecidos como pesos fuertes de la escena más

comercial junto a otros artistas como Amaral, Pablo Alborán, La Oreja de Van Gogh, Peseza, Malú o Fangoria.

Si hay una escena underground española que durante esta época ha saltado a los medios internacionales -probablemente como nunca lo hizo antes- es la electrónica de carácter más indie. Nombres como Delorean, El Guincho, BFlecha o John Talabot, han conseguido que los medios de comunicación estatales presten una atención prácticamente insólita a los artistas españoles y que los internacionales pongan su mirada en nuestro país.

Dentro de esta afirmación, hay una escena en concreto que ha brillado sobre las demás: Barcelona. Desde que comenzara la nueva década ha sido notable el número de artículos aparecidos en diferentes medios tanto especializados -BBCi, XLR8R, Pitchfork...- y como generalistas -The Guardian-. En prácticamente todos esos reportajes se habla de una posible “escena Barcelona”, en la que -según opina Javier Blánquez (Álvarez y Francoy, 2014) no hay un sonido homogéneo que le distinga como ocurría en la escena de Seattle con el grunge o en la de Madchester sino que su “marca” es “la calidad y la variedad de una escena saludable”.

Barcelona ha sido también epicentro de uno de los últimos movimientos musicales que han puesto en evidencia la rapidez con la que internet ha conseguido extraer un sonido de la calle (del ghetto) para colocarlo en punto de mira cultural, e incluso llevarlo hasta las pasarelas de moda³⁵ (algo que nos recuerda a lo que pasaría con movimientos musicales pasados como el punk en los 80’ o el grunge en los 90’). Nos estamos refiriendo al trap, que encuentra su máxima expresión en lo que probablemente es el grupo español más rupturista de los últimos años: PXXR GVNG, que llegan a Barcelona en 2013 procedentes de ciudades como Granada, Madrid o Marruecos y que en poco más de dos años consiguen alzarse como auténticos iconos del último movimiento callejero que consigue llegar al mainstream:

Creo que la trayectoria de PXXR GVNG ha servido para señalar una cualidad definitoria y oculta del ‘mainstream’. Es decir, el mainstream, como indica la palabra, no es un ente abstracto libre de carga cultural, sino que se refiere a música dominante anglosajona. En el mundo hispano tenemos nuestra propia música popular: un espacio musical que atraviesa de la Península a las Galápagos y de California a Tierra del Fuego, un espacio ocupado en las últimas décadas, esencialmente, por una combinación de cantautores ‘tradicionales’ y reggeatón. Todos los hispanohablantes estamos en la

³⁵ La joven escena de rap nacional ha sido, recientemente, protagonista de la Mercedes Benz Fashion Week de Madrid gracias a la diseñadora Maria Ke Fisherman (Zas en i-D Vice, 2016).

periferia del mainstream, y solo los grupos que son conscientes de esa condición y la usan para comentar desde fuera, son los realmente relevantes. A pesar de los cambios (de KEFTV a PXXR), creo que esa es una de las cualidades fundamentales de esta crü [sic] (Nicolás Prados en Álvarez Vaquero, 2016)

A rebufo de PXXR GVNG se ha abierto el camino a una larga lista de artistas que siguen sus pasos y mantienen sus códigos o exploran el agujero que ellos mismos abrieron: esa fusión de sonidos considerados (en el momento en que ellos aparecen) de mal gusto o pasados de moda -tales como el reggaetón o el dance noventero- que unidos al rap les convertía en una propuesta única. De manera muy cercana a los postulados que identifican a la banda, se crea una de las últimas tribus urbanas: los swaggers. Nacidos a finales de los años 90 y comienzos de los 00', se caracterizan por tres puntos clave: el consumismo, el gusto por sonidos como el dembow³⁶ y el trap y el establecimiento de unos puntos de encuentro en lugares (sobre todo de Barcelona y Madrid) donde hay wifi para poder estar conectados a sus redes sociales.

Nick Cohn explicó perfectamente lo que era el pop a finales de los años 60 y su definición aún perdura con la misma fuerza (tanto para el pop de los 50' como para todas sus interpretaciones actuales):

El superpop es la masa media, es siempre música teen y tiene que ser popular. Idealmente su papel tiene que ser el que Bogart, Brando y Monroe han representado en el cine -también Gable y Fred Astaire-, tiene que ser algo sencillo e inteligente a la vez, debe encerrar hábilmente sus implicaciones y tiene que ser rápido, divertido, sexy, obsesivo, un poco épico (Cohn, 1973: 298)

³⁶ En el artículo que pone el movimiento swagger en el punto de mira, publicado por Playground en 2014, su autor define el dembow como “un estilo musical nacido en la República Dominicana que consiste en mezclar bases muy repetitivas de reggaetón y hip hop aceleradas, con rimas casi incomprensibles y con mensajes crípticos difíciles de descifrar pero igualmente fascinantes, llenos de referencias a sexo y violencia” (Padial, 2014).

2. Música popular urbana y televisión

2.1 La televisión como difusor de la música popular

2.1.1 La audiovisualización de la música popular urbana

Imagen y sonido son dos conceptos que, poco a poco, han conseguido fusionarse en un todo indivisible. El audio ya no puede separarse de lo visual. “Somos criaturas audiovisuales” –afirma Matt Black, de la banda Coldcut³⁷- “tenemos ojos y orejas que nos dan un montón de información combinada que es mucho más poderosa que cualquiera que sea por separado” (Madrid Cultura, 2010). Vivimos una época en la cual, la imagen en movimiento se ha convertido en su rasgo identitario.

Actualmente, la cultura de la imagen en movimiento es la manifestación dominante que define nuestra civilización contemporánea a nivel mundial. El hecho audiovisual no es una forma de comunicación más, sino el espacio central y hegemónico de la cultura de nuestros días. Las imágenes de los medios audiovisuales resultan a veces más “reales” que la misma realidad, y la imagen es, en la actualidad, para la mayor parte de las sociedades, un sustituto de la realidad. (Rodríguez Pastoriza, 2003: 29)

Marcando como contexto los rasgos que definen la cultura occidental, es importante tener en cuenta que a partir de la historia de la representación, bien a través de la pintura, la fotografía o el cine, “la imagen es para cada uno de nosotros antes que nada el reflejo de lo real, es una equivalencia de lo real” (Ramonet, 2002: 10). El peso de la imagen es tal, que –como asegura el profesor Tod Gitlin (en Reiss y Feineman, 2000: 16)- “el mundo está más cerca de pensar en imágenes que en lógica”. De hecho, podría decirse que “lo que no se trata en el canal audiovisual queda como realidad borrosa, imperceptible, de poco valor, cercana a la inexistencia” (Torres, Conde y Ruiz, 2002: 25).

Las músicas populares urbanas no se conciben sin la imagen que les acompaña; no existen sin su parte visual. Incluso la música electrónica, que en su nacimiento³⁸ no contaba con esa relación

³⁷ Coldcut es un dúo británico de música electrónica formado por Matt Black y Jonathan Moore. Su single debut ‘Hey kids, what time is it?’ aparece en 1987 y su seña de identidad es la utilización de samples (un sample es un sonido pregrabado que emula un sonido real).

³⁸ Consideramos que la música electrónica (tal y como la conocemos hoy en día) nace con Kraftwerk, definidos como “la banda más influyente de la historia de la música” y cuya andadura comienza en Düsseldorf (Alemania) en 1968 (Jude Rogers en *The Guardian*, 2012). Su música ya por entonces estaba basada en los ordenadores, la

con la imagen que ahora le caracteriza, ha pasado a hacer de ella uno de sus grandes pilares, ubicándola -en algunas ocasiones- en el mismo nivel de importancia que la música. El dj, músico y productor Amon Tobin muestra en sus shows esa relación de pertenencia existente entre la música electrónica y los visuales. Tobin actuó en el festival barcelonés Sónar³⁹ (en su edición de 2012) ante miles de personas que fijaban su mirada en una performance que en ningún momento hacía amagos de incitar al baile y que requería de plena atención visual.

ISAM propone un apasionante diálogo entre música y arte visual, con una enorme escultura desde la que Tobin conduce el show. Los experimentos con la IDM, las grabaciones de campo y la obsesión por la ciencia ficción de Tobin casan a la perfección con los paisajes sombríos y las construcciones en 3D de este show de asombroso impacto sensorial. (“Amon Tobin, ISAM. Más allá de lo orgánico”, 2012)

Gracias a festivales musicales como Sónar (Barcelona), microMutek (Barcelona) o L.E.V (Gijón) la música electrónica ha dejado patente lo necesario de la parte visual en el hecho musical (sobre todo en lo que al directo se refiere). En los tres eventos, (sobre todo en la cita asturiana cuyas siglas se refieren al título Laboratorio de Electrónica Visual) se otorga un papel muy importante a las imágenes que acompañan los sonidos de los artistas. En la programación ya no sólo se habla de los artistas musicales, sino también de los artistas visuales que los acompañan, quienes han dejado de estar en segundo plano. Ya no sólo es visual el acto de la representación de la música electrónica en vivo sino que además, las grandes pantallas con imágenes inspiradas en los sonidos que acompañan, se han convertido en algo habitual en salas y festivales. Tan sólo algunos clubes, sobre todo los que quieren preservar una estética más underground⁴⁰, no han sucumbido a la incorporación de pantallas en las que proyectar imágenes durante sus sesiones.

tecnología, el automóvil... En las palabras de Glen Johnson (líder de la banda Piano Magic): “Kraftwerk es donde las máquinas se empañan de emoción” (Blánquez y Morera, 2002: 105). Kraftwerk fueron también pioneros en la incorporación de una parte visual al hecho musical.

³⁹ Sónar: Festival Internacional de Música Avanzada y Arte Multimedia de Barcelona. Tal y como puede leerse en el libro publicado por el festival dedicado al contenido de la edición de 2004 “no todo es música (...) El siempre cambiante panorama del arte digital, la creación audiovisual y los últimos avances en materia de tecnología juegan también un rol decisivo en la programación del festival”. (Sónar, 2004: 6)

⁴⁰ El término *underground* aplicado a la música hace referencia a su carácter poco comercial o, en cierta medida, subversivo y que no sigue las tendencias dominantes o que más se repiten en la época a la que pertenece. “El underground tiene más que ver con un estado de conciencia artística que con una posición en la industria” (Blánquez y Morera, 2002, 397).

Parte del cariz underground de la electrónica se relaciona con este rechazo de la cultura del icono. El vídeo tiene que ver con la observación, y la cultura dance tiene que ver con la participación. Y de esta manera, cuanto más underground sea un club, menos tendrá en términos de distracciones visuales: cuanto más hardcore sea la escena, menos habrá que observar (Blánquez y Morera, 2002: 23).

En los tiempos recientes, “el hecho audiovisual es concebido ya desde su creación como unitario; música e imagen son un hecho congénito” (Radigales y Fraile, 2006: 102). Encontramos una prueba de ellos en el sexto álbum de la banda islandesa de post-rock⁴¹ Sigur Rós, titulado *Valtari*. El trabajo, publicado en mayo de 2012, dio lugar a *Valtari Mystery Film Experiment*, una compilación de piezas audiovisuales realizadas a partir de cada tema del disco; “una iniciativa enfocada a inventar narrativas e imágenes de impacto para los onirismos sonoros de su último álbum” (“Sigur Rós anuncian la edición comercial de las piezas visuales del Valtari Mystery Film Experiment”, 2012). El contenido fue estrenado como pieza cinematográfica en los siete continentes, en algunas salas de conciertos y cines no comerciales⁴² para ser lanzado en DVD en marzo de 2013. Los directos de Sigur Rós son una muestra de la relevancia que la banda otorga al componente visual tal y como puede leerse en la crónica del concierto de febrero de 2013 en el Palau Sant Jordi de Barcelona:

Fue este recital sumamente estimulante para los oídos, pero también para la vista. (...) Más tarde uno pensaba que estaba en el mismísimo fin del mundo, con unos señuelos lumínicos en unas montañas nevadas. En un momento nos transportaban a paisajes bucólicos que acompañan a la perfección la música, como nos sumergían en la oscuridad con unos visuales de estética muy sci-fi. (García Montoliu, 2012).

En ocasiones, las imágenes pueden otorgar un sentido mayor a los sonidos que acompañan, algo que va más allá de la propia música. En junio de 2012, la banda Beirut estrenaba el vídeo de The

⁴¹ Bajo la etiqueta ‘post-rock’ se engloba a aquellos artistas que toman elementos del rock y los combinan con instrumentos o efectos que están -teóricamente- alejados de este género. “Se habla de post-rock porque sus voluntarios o involuntarios protagonistas en algún momento de su existencia fomentaron o aceptaron de buen grado su filiación rock” (Broc, 2004: 327).

⁴² La banda, a través de su página web oficial, explicaba tanto el estreno del proyecto audiovisual como la manera en que se habían realizado los vídeos: por encargo a 12 directores de cine, a quienes se les había pedido que reflejaran en imágenes lo que se les pasaba por la mente al escuchar la pieza musical en concreto. (Sigur Rós, 2013).

Rip Tide, dirigido por Huomam Abdallah, de esa parte visual que acompañaba la canción hablaba así el líder de la banda, Zach Condon:

Siempre sentí que 'The Rip Tide' no era capaz de proyectar toda su ambición en forma de canción... No importa cómo fuera interpretada o grabada, siempre se sentía contenida por sólo el sonido (...) El concepto encaja, y el producto ha llevado la canción hasta un lugar que yo sólo había sido capaz de describir para mí mismo, y que ahora otros pueden ver y sentir de una manera mucho más cercana a la que yo contemplaba durante el proceso de escribirla ("Beirut estrena vídeo para The Ripe Tide", 2012).

En el momento actual se ha dado un paso más en este sentido y los álbumes comienzan a ser concebidos como piezas audiovisuales en sí mismas. Encontramos dos ejemplos en los discos de Beyoncé y de Frank Ocean.

Seamos un poco borregos: si BBC, MTV, The New York Times, Pitchfork, PBS, Esquire o The Guardian han cortado ya la cinta inaugural de la era del visual album, habrá que ponerse a hablar de ello en algún momento, ¿no? Porque no es fácil (nadie se atreve a definirlo con precisión y rigor, por ejemplo), pero hay que hacerlo. Si no, estaríamos ignorando que Lemonade de Beyoncé, un lanzamiento separado en disco y en TV-special para la HBO (sí, hijo mío, así la definen en IMDB), ha sido uno de los fenómenos audiovisuales de este año. O que la nueva obra de Nick Cave & The Bad Seeds es a la vez un disco, Skeleton Tree, y una especie de documental (que algunos ni considerarán visual álbum, quizá con razón), One More Time with Feeling dirigido por un cineasta talentoso y con bula para ser intervencionista, Andrew Dominik. O que el esperado retorno de Frank Ocean se ha producido este agosto no con un nuevo álbum, sino con dos: uno es Blonde y el otro, más ignorado, es Endless (que parece que no ha escuchado casi nadie porque no es en formato audio, sino video) (Pons, 2016).

Pero los álbumes visuales, como dice Joan Pons en el artículo anteriormente citado y titulado "Breve guía para hablar de visual albums como si realmente supiéramos qué son" es un formato que encuentra sus antecedentes en películas musicales como A Hard Day's Night (protagonizada por The Beatles). Desde que aparecieran las pantallas de cine y televisión, la música siempre ha estado vinculada a la imagen en movimiento. De hecho, en el caso de Televisión Española, como señala Baget Herms, la música tuvo un papel crucial en la asimilación del nuevo medio por parte de la mayor parte del público; "los programas musicales o 'shows' espectaculares constituyeron una de las mejores bazas de que dispuso Televisión Española para atraerse a un público numeroso y popular", y en este sentido señala un programa en concreto: *Gran Parada*, del que afirma "fue el primer gran programa musical de TVE,

atrayendo una importante audiencia en los televisores situados en establecimientos públicos y despertando, en cierto modo, la atención de este público con respecto a TVE” (Baget Herms, 1965: III).

La consolidación de los nuevos ritmos populares se produce al mismo tiempo que el afianzamiento de la televisión como nuevo medio de comunicación de masas. Cuando música e imagen en movimiento se encuentran, queda patente lo necesarios que eran la una para la otra.

La llegada masiva de las nuevas músicas populares urbanas, primero el rock and roll en Estados Unidos, años 50, y más tarde su evolución al pop y al rock propiamente dicho, en los años 60 en Europa, fundamentalmente en Inglaterra, produjo una especie de revolución no sólo en los ámbitos de la música popular, sino incluso en las costumbres de la nueva generación de posguerra que empezaba a imponer poco a poco una nueva visión de la realidad y un nuevo estilo de vida en el mundo occidental. Estos cambios se difundieron masivamente gracias a los nuevos medios de comunicación masivos –caso de la televisión– que permitían una extensión rápida e instantánea de las modas a todo el mundo occidental. (César Rivadeneyra, 2012: 435-436).

La aparición de MTV (en 1981) ayudó en gran medida a que música popular e imagen se aunasen en un todo. La cadena “ayudó a democratizar la música (y transformarla en algo visual) entre las nuevas generaciones” (Marc Piñol, 2003: 237) y “marcó para siempre el comportamiento estético de las bandas que pretendían triunfar” (Blánquez y Freire, 2003: 215). Pero antes del nacimiento de MTV, la televisión dejó patente lo necesario de la “audiovisualización” de la música. Este concepto hace referencia a la importancia de la música “audiovisualizada”, es decir, la importancia de las imágenes acompañando al sonido; “la nuestra es una era de entornos audiovisuales en la que la imagen en movimiento y los *mass media* parecen ser sinónimos de verdad, por mucho que se juegue con la ficcionalización de tales imágenes” (Radigales y Prieto, 2006: 100). De esta forma diremos que “al confrontar música y movimiento, al poner en evidencia los miembros de la orquesta y su diálogo con los instrumentos, la televisión da permiso a la escucha casi religiosa de su sonido ‘puro’” (Sorlin, 2010: 213). De hecho, podríamos decir incluso, sobre todo en lo referente a la música pop, que el “éxito” de los artistas depende “del carisma videogénico, de los movimientos de baile, incluso de la técnica interpretativa (sobre todo ahora, cuando los vídeos parecen minipelículas)” (Blánquez y Morera, 2004: 23).

La multiplicación de festivales musicales en cuyo nombre aparece la palabra “visual” (sobre todo los citados anteriormente, dedicados a la música electrónica) y la consolidación del videoclip como género prácticamente cinematográfico suponen un ejemplo de “audiovisualización” de la

música que define el tiempo actual, “una era de entornos audiovisuales en la que la imagen en movimiento y los mass media parecen ser sinónimos de verdad, por mucho que se juegue con la ficcionalización de estas imágenes” (Radigales y Fraile, 2006: 100).

Pero antes de llegar al momento actual, ya supimos de la importancia que tenía la “audiovisualización” del hecho musical a través de la televisión -ya fuera mediante playback o en directo-. Lo importante era ver a los artistas más allá de la fotografía gracias a una imagen mucho más real. En uno de los ciclos de La Música Contada (organizado en Granada en el año 2002), Jesús Arias -guitarra del grupo punk TNT- hablaba así de uno de los primeros programas en mostrar la imagen de los Rolling Stones, *Popgrama*: “Allí pude, por primera vez, escuchar a los Rolling Stones y verlos. Y digo verlos porque hasta entonces sólo les había conocido por fotografía y a veces con censura”⁴³.

La música y la televisión, en nuestro país, han tenido siempre una relación difícil pero entrañable. La España de los 60 veía la televisión con una mezcla de devoción, fervor y credibilidad absolutamente incondicionales (Turtós en Aguilera, Adell y Sedeño, 2008: 205).

La televisión (en concreto la que fue previa a MTV) sirvió como antesala de la relación actual que atraviesan música e imagen.

Avui, la narració audiovisual es construeix a partir de l'associació del visual amb el sonor, i més en concret del fet musical, que incideix expressivament i/o narrativament en el discurs proposat per la imatge. És així com els discursos icònic i sonor es retroalimenten en un mateix context. (Radigales y Lluís i Falcó, 2010: 11)

Cada manifestación musical de nuestros días no se concibe de otra manera que no sea como hecho audiovisual. Y así, hasta la música electrónica más vanguardista ya ha elegido el tipo de visuales que la representan, de la misma manera que hace más de cinco décadas lo hizo el pop, amarrándose a la televisión y más tarde al videoclip vía MTV. Si en la actualidad la “audiovisualización” de la música pasa sobre todo por internet y las actuaciones en directo

⁴³ Frase extraída del Ciclo de Disco-Fóruns titulado *La Música Contada*, una serie de ciclos sobre la historia de la música organizados por El Pez Doble Producciones. Desde su página web <http://www.elpezdoble.com/> lo definen como “un acercamiento de la música popular y contemporánea desde la voz y la presencia de famosos críticos, comunicadores musicales, músicos y notorios aficionados”. En concreto, la frase ha sido extraída de un vídeo disponible en internet (La Música Contada, 2010).

(aunque también por el cine, sobre todo gracias al documental musical) hubo un tiempo en que la televisión fue protagonista absoluta en este terreno. Durante sus primeros años de vida, la televisión era el único canal para la difusión de la representación de la música. Desde entonces, no sólo han cambiado los medios sino también los discursos y las pautas de consumo cultural.

Aparte de formatos como el cine o la televisión, la retroalimentación audiovisual está presente en formatos como el videoclip, la música electroacústica (donde se trabaja a veces con la visualización de la onda), programas informáticos que convierten sonido en imagen, videoarte o las reinterpretaciones visuales de los conciertos. (Radigales y Fraile, 2002: 102).

La importancia de la imagen y la parte visual de la representación de la música ha llegado a tal punto que, muchos artistas del prefieren optar por el anonimato, algo que ya haría Daft Punk, cuando irrumpió en la escena musical francesa a mediados de los años 90, ocultando sus rostros con cascos. La obsesión por la imagen se ha desbordado de forma que algunos artistas tapan su rostro para que su imagen consiga sobresalir sobre el resto. Oriol Riverola, más conocido como John Talabot (DJ y productor barcelonés), mantuvo -durante los primeros meses de su carrera con este alias- un halo de misterio representado en fotografías del artista con el rostro tapado con papel de aluminio. En 2011 John Talabot declaraba a Rockdelux: “Me gusta mi alias porque implica no enseñar mi rostro y así la gente no sabe quién soy...” (Freire, 2011). Envolver la figura del artista en un halo de misterio es algo que ya hicieron Kraftwerk en su momento y que ha animado al encubrimiento de rostro a artistas como Daft Punk o Burial⁴⁴. En la edición de 2013 del festival L.E.V, artistas como Oneohtrix Point Never o Tim Hecker, dejaban la sala en la que actuaban en completa penumbra de manera que sus siluetas se intuían y toda la fuerza recaía en las imágenes que podían verse en las pantallas que acompañaban su puesta en escena. Los artistas se ayudaban con pequeños flexos para vislumbrar su mesa de mezclas; sin ningún otro

⁴⁴ Kraftwerk, banda formada en 1970 por Ralph Hütter y Florian Schneider, son considerados los pioneros de la música electrónica tal y como hoy la conocemos. Como definición más romántica tomamos la afirmación de Glen Johnson, de Piano Magic: “Kraftwerk es donde las máquinas se empañan de emoción” (Blánquez y Morera, 2002: 105). El dúo Daft Punk (es decir, Guy Manuel de Homem-Christo y Thomas Bangalter), llevan años produciendo hits de música electrónica a nivel internacional, pero aún no han mostrado su rostro; de hecho, el casco con el que lo tapan se ha convertido en el icono de la pareja. Y Burial (William Bevan), considerado figura clave en la explosión del dubstep en la década de 2000 ocultó su identidad durante años y sigue en la dinámica de no mostrar su lado personal a través de entrevistas u otro tipo de apariciones, es decir, muestra únicamente su música y se caracteriza por esa falta de imagen que comparte con muchos de sus contemporáneos.

elemento de iluminación que otorgue importancia a sus rostros o manera puesta en escena. Ellos no eran lo importante. Lo importante era el sonido que estaban haciendo en ese momento y las imágenes inspiradas en él.

Los contenidos musicales en televisión fueron la primera manifestación de esa necesidad latente de ver representada la música a través de un medio de comunicación de masas (más allá de lo que fueron las primeras películas de cine musical⁴⁵).

La presencia del rock en el medio televisivo (no solo entendido como un estilo musical, sino en su más amplia acepción de cultura juvenil) ha resultado controvertida desde que se produjeron las primeras relaciones entre ambos. Por un lado se entiende que la finalidad de la música es la de ser escuchada, motivo por el que el soporte visual sería innecesario para su disfrute. Por otro, es evidente que la interpretación en directo es una de las maneras más completas de experimentar una propuesta sonora, y que un concierto se caracteriza por el importante componente visual que conlleva. De hecho, para un amplio sector de público que no tiene un acceso normalizado a las giras, la televisión es el único vehículo que permite establecer la necesaria conexión visual entre el artista y el espectador (Guillot en Mora y Viñuela, 2013: 201).

Desde las actuaciones en playback o los directos pasando por la emisión de videoclips, conciertos, reportajes o documentales y hasta los concursos de tipo *reality-show*⁴⁶, la televisión ha seguido contribuyendo a esa “audiovisualización” de la música; aunque haya experimentado cambios a medida que las tecnologías han avanzado y se haya visto obligada a adaptarse a una escena de convergencia mediática donde todo está subordinado al poder de internet⁴⁷. Una idea que se ve reforzada en las declaraciones que la periodista cultural Montse Elias hacía en el diario

⁴⁵ “Con el apelativo “musical” se designan películas cuyas características se ajustan a la definición porque la música y el espectáculo son el hilo conductor, pero en las que el tratamiento y el espíritu son radicalmente diferentes. Así, en sus comienzos los derivados de la comedia musical teatral respondían a un modelo más claro con voluntad de diversión, en nuestros días el musical ha dejado de circunscribirse a la comedia. Como se ha dicho, actualmente hemos visto nacer un musical que puede tener múltiples caracteres, y asistimos a la creación de musicales en tono de drama, de cine negro o cine “de autor” en lenguaje de musical.” (Fraile Prieto, 2010: 153).

⁴⁶ El formato *reality-show* como formato -en lo que a concurso musical se refiere- está compuesto -como afirma Omar Rincón- por diversos géneros que actúan de manera conjunta: Industria, concurso, directo, talk show, documental, telenovela, clip, vida humana, casting, temática-universo narrativo, observación masiva, y participación del televidente (Rincón, 2003).

⁴⁷ Siguiendo las palabras de Josep Lluís Micó, entendemos esta “convergencia” como “un proceso derivado de los cambios tecnológicos y las nuevas estructuras empresariales que, por una parte, propicia la confluencia de misiones, perfiles y espacios de trabajo, y, por otra, favorece la diversificación de plataformas por las que se difunden los contenidos y los roles que juegan unos profesionales cada vez más polivalentes y multimedia, y unos usuarios más activos y participativos”. (Micó, 2010: 108)

El Punt Avui en febrero de 2013 a propósito del nuevo programa de La 2 (emitido en la desconexión de TVE para Catalunya y presentado por ella):

Hi ha grups que en disc sonen d'una manera i en directe, d'una altra. Escoltant un disc et falta el sentit de la vista, però et poden generar una sensació o una altra, que és el que aporta la ràdio. La tele, en canvi, té un plus i és que veus la posada en escena i si realment t'enganxen. (Busquets, 2013)

El concepto de “audiovisualización” de la música -el cual encuentra sus orígenes en la televisión- conserva su otrora esencia, pero ha evolucionado de manera decisiva a través de los diferentes formatos de los programas musicales, adaptándose a las exigencias de cada momento.

2.1.1 Los programas musicales en televisión: tipología

En España, la importancia de esa parte visual acompañando la música -a la que nos hemos referido en el apartado anterior- se hizo obvia desde la primera emisión televisiva, donde María de los Ángeles Morales⁴⁸ interpretaba la pieza *Ardon gli incensi* conocida como el aria de la “locura”, perteneciente a la ópera *Lucia di Lammermoor*, de Donizetti (Rodríguez y Martínez, 1992: 48). La marca Philips patrocinaba esta “primera demostració de televisió” dentro de la Fira Internacional de Mostres celebrada en Barcelona en junio de 1948 (Baget i Herms, 1999: 15).

Desde la aparición del medio, la música siempre ha empapado la parrilla televisiva sin importar el género de los programas. En concreto, la música popular urbana (la que atañe esta tesis)⁴⁹ ha dado lugar a espacios que van desde la información o el entretenimiento en los cuales ha sido protagonista o una parte del todo. En este punto, es importante aludir a una distinción entre los programas que utilizan la música como “excusa” y los cuales la usan como “finalidad” (Radigales, 2007: 47-56)⁵⁰. Como veremos a continuación, a medida que ha pasado el tiempo, el carácter informativo ha ido teniendo cada vez menos peso y el entretenimiento y la música como “excusa” han cobrado más relevancia.

⁴⁸ María de los Ángeles Morales también fue presentadora del programa *El mundo de la música*, un espacio sobre música clásica dirigido al público infantil.

⁴⁹ Tanto en la parte teórica dedicada a establecer una tipología de programas musicales, como en la práctica, nuestro objeto de referencia seguirá siendo la música popular urbana en sus diferentes vertientes y estilos.

⁵⁰ Según la distinción de Jaume Radigales, la música trabaja como “finalidad” en los programas musicales de carácter informativo y funciona como “excusa” en aquellos espacios que la utilizan para dar lugar a concursos y contenidos televisivos más cercanos al reality (por ejemplo, Operación Triunfo).

El formato denominado “musicales” abarca, según Inmaculada Gordillo (2009: 233) “conciertos en directo o en diferido, espacios de actuaciones musicales variadas, donde se pueden incluir entrevistas o reportajes sobre cantantes y grupos, emisiones que repasan listas de los últimos éxitos, telefórmulas o programas de videoclips, concursos musicales nacionales o internacionales, etc” (en esta última categoría, la de los concursos, entrarían los talent shows). Para Edorta Arana, la tipología de programas musicales en televisión se reduce a cuatro grandes grupos: programas musicales, los conciertos/actuaciones en directo y aquellos en diferido, y los videoclips (Arana, 2011: 121). Los musicales, como formato televisivo, contemplan una serie de variedades que no permite definirlos de forma concreta:

Entendemos por programas musicales aquellos en los que el objeto y contenido principal es la interpretación de obras musicales de distintos géneros y en diversos formatos. Así, caben dentro del género musical tanto la retransmisión de un concierto de música clásica, lírica o de una ópera, como los “videoclips”, galas de contenido musical, programas de actualidad del mundillo musical, concursos, etc (Castillo, 2009: 448).

Sánchez Noriega, por su parte, establece cuatro formatos dentro de los musicales: retransmisiones, videoclips, magazines y documentales (Sánchez Noriega, 2002: 627). Lo que este autor define como revista musical representa el formato que atañe nuestro análisis (punto 3)⁵¹: “La revista musical es un magazine donde cabe la crónica de conciertos, la información de novedades discográficas, las entrevistas en estudio, declaraciones, videoclips, actuaciones en estudio, reportajes, etc.” (Sánchez Noriega, 2002: 635). Cuando hablamos de magazine musical, nos estamos refiriendo a un tipo de magazine que Cebrián Herreros identifica como “específico o monotemático”, una etiqueta con la que el autor diferencia entre este magazine y el de tipo “genérico o politemático” (Cebrián Herreros, 1992: 221). Barroso García (1996), dentro de su clasificación de los “musicales” en televisión distingue dos que son –precisamente– de los que nos ocuparemos en la parte de análisis: programas agrupados en torno a la información musical (noticias, entrevistas, etc...) y lo que el autor identifica como el “género de géneros”: el magazine (Barroso García, 1996: 476).

Precisamente este tipo de espacios conformarán uno de los dos grandes grupos de los que nos vamos a ocupar a continuación: los programas musicales periodísticos en televisión. El otro

⁵¹ Hay que recordar que siempre nos estamos refiriendo a un tipo de programas basados en la música popular urbana.

grupo es el de los programas no periodísticos y dentro de él se aglutinan formatos como los shows de variedades, los programas de videoclips o los concursos. En los primeros habrá un mayor peso de la información mientras en los segundos se prima el entretenimiento. Cabe diferenciar en este punto lo que Sánchez Noriega entiende por “revista musical” (de carácter informativo y que utiliza diferentes géneros televisivos para hablar de un único tema: la música) y lo que suele definirse como “magazine” una especie de programa-contenedor en el que se combinan diferentes géneros para hablar de diferentes temas de actualidad (Marín Lladó, 2006: 139-167); el magazine también puede tener diversas variantes centradas en un tema concreto (música, cultura, deportes...).

Tanto los magazines en los cuales se otorga un especial protagonismo a la música (aunque traten otros asuntos) así como los shows de variedades se ubican dentro del segundo grupo al que hacíamos referencia anteriormente: los programas musicales no periodísticos⁵².

2.1.2.1 Programas musicales periodísticos

“Informar, formar, entretener... Bueno pues nosotros hemos añadido uno más: divertirnos todos”. Lo decía Sandra Sutherland en *Pista Libre*⁵³ dando por hecho algo que en la televisión actual se presenta como lejano: que un programa musical televisivo informe, forme y entretenga a los espectadores. Los programas divulgativos en televisión tuvieron su época dorada en los años 70’ y los 80’; en los 90’ con la llegada de las cadenas privadas, la lucha por el share hizo que las cadenas dejaran a un lado ese carácter divulgativo más preocupado por la música independiente que por la comercial y los periodistas musicales comenzaron a escasear en la pequeña pantalla. En los años 2000 a partir de la implantación de internet en la mayoría de los hogares españoles⁵⁴, la televisión se ve obligada a convivir con la pantalla del ordenador, a adaptarse a una situación de competencia que exige de su aleación.

⁵² Según Inmaculada Gordillo, los musicales están “emparentados” con los shows de variedades y las galas musicales pero estos dos formatos no entrarían dentro de los programas musicales (Gordillo, 2009: 231).

⁵³ TVE [ManuTVX]...: <https://www.youtube.com/watch?v=SQItDdc8sRc>

⁵⁴ Consideramos 2003 como año clave en cuanto al uso de internet en el entorno doméstico. “El incremento del número de usuarios de internet desde su introducción en los años noventa hasta el año 2003 es mucho mayor que el incremento que se ha producido en el período 2003-2007 (...) de forma que la mayoría de usuarios, como mínimo el 70% tanto en el conjunto del Estado como en el ámbito específico de Cataluña comenzó a utilizar Internet antes del año 2004. Es más, según el Observatorio

Consideramos programas musicales periodísticos aquellos espacios que utilizando la música como finalidad, cuentan con más de un género periodístico en el desarrollo del programa. Cabe señalar que no se han incluido en esta clasificación los programas de videoclips (o proto-videoclips⁵⁵) ni los espectáculos de variedades (aunque hubiera espacio para algunas entrevistas); tampoco las retransmisiones de conciertos, puesto que a pesar de tener un carácter claramente divulgativo, no poseen ningún componente periodístico. Todos estos pasarán a formar parte de un segundo grupo de programas musicales no periodísticos de los que hablaremos en el punto 2.1.2.2.

- Primera etapa (1968-1975): Psicodelia y música underground

La televisión musical de los años 60 en España, como explica Jordi Turtós, despertaba una mezcla de “devoción, fervor y credibilidad absolutamente incondicionales” (Turtós en Aguilera, Adell y Sedeño, 2008: 205). A pesar de que no fuera un programa exclusivamente dedicado a la música, consideramos *Último Grito* como el primer espacio televisivo que se ocupa de la música popular urbana. Como cuenta José María Íñigo en una entrevista⁵⁶ en la que habla sobre el espacio

(...) Nos planteamos que era bueno que en la televisión hubiera música; música joven, porque había otro tipo de música: música regional, música folklórica, pero no había los grandes éxitos que llegaban de Estados Unidos y que venían arropados con su parte de cultura, de moda, de costumbre... una costumbre diferente. Así que lo más importante de que hubiera música en televisión era que por vez primera se ponía la música joven en televisión.

Contaba con tres secciones: *Reportajes*, *Cinelandia* y *33/45*, esta última dedicada a la música pop.

de las Telecomunicaciones y de la Sociedad de la Información, el número de usuarios de Internet con más de tres años de experiencia creció un 69% entre los años 2003 y 2006”. (Tubella, Taberner y Dwyer, 2008: 44).

⁵⁵ Entendemos por proto-videoclip todos aquellos vídeos musicales que contaban con una realización o montaje y que sirven de previa a la aparición del videoclip como formato (Rodríguez, 2013 a.).

⁵⁶ YouTube: José María Íñigo habla sobre su programa ‘Último Grito’. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=4PsjtrRsYOQ>

Último Grito ha quedado como el primer intento, no buscado de TVE, por conectar con los nuevos grupos sociales. Constituye un inédito imaginario social generado a partir de la cultura anglosajona. Fue un programa demasiado duro para el franquismo. (Íñigo, 2004)

En este programa es el propio Iván Zulueta⁵⁷, el encargado de realizar “las primeras ediciones de videoclips de Televisión Española” a los que Zulueta daba forma utilizando “montajes de imágenes que acompañaban canciones de éxito, como *Get Back* de The Beatles o *Flowers Hat* de Mothers of Invention” (Viñuela, 2009: 53). El que fuera definido como “el programa más pop e inconformista de TVE” (Díaz, 2006: 172) no estaba dedicado por completo a la música, pero la labor divulgativa de la sección “33/45” tenía tal relevancia que resulta imposible obviarlo, sobre todo teniendo en cuenta la televisión de aquella época, en la que a pesar de algunos cambios y de la crisis de la dictadura, el franquismo seguía vigente. Adolfo Suárez fue la persona encargada de dirigir RTVE desde 1969 y hasta 1973; este “será el último de los mandatos largos en RTVE porque, a partir de entonces, la propia sucesión de cambios de gobierno (...) determinará mandatos generalmente inferiores a un año para los directores generales sucesivos” (Bustamante, 2013: 50).

A partir de 1966 “la programación juvenil se amplió y su estilo se volvió más pop”, algo que se debe, en buena medida, a la creación del segundo canal de televisión (TVE2), “que tenía como cometido diseñar una programación cultural con la mirada puesta en Europa que escenificara el relativo aperturismo político del régimen” (Viñuela, 2009: 52).

Último Grito era una ventana abierta a los sonidos de Europa y EE.UU, y precisamente por ese aperturismo vio terminadas sus emisiones en 1970⁵⁸. Con la llegada del nuevo ministro Alfredo Sánchez Bella, TVE será testigo de una “transformación” en este tipo de espacios, “que dejaron de informar acerca de las novedades musicales que se estaban produciendo en el continente para ensalzar las virtudes de los artistas de la canción española” (Viñuela, 2009: 53-54). Prueba de ello fue *Pasaporte a Dublín* (1970), del que hablaremos en el siguiente apartado (1.1.2.2), como ejemplo de programa-concurso o talent-show.

⁵⁷ Iván Zulueta era alumno de la Escuela Oficial de Cine; dirigió la película pop *Un, Dos, Tres... al escondite inglés* (1969)

⁵⁸ El programa dejó de emitir a raíz de la sustitución del ministro de Información y Turismo Manuel Fraga Iribarne por Alfredo Sánchez Bella (más conservador).

Prácticamente de manera paralela a *Último Grito* surge *Ritmo 70*, realizado por Pilar Miró y presentado por José María Íñigo y Pepe Palau. El programa “se centraba en la exposición de las novedades musicales nacionales e internacionales, en la actuación de cantantes y la realización de entrevistas”:

Tenía dos formatos diferentes: el primero, se realizaba de lunes a jueves y englobaba media hora de actuaciones musicales, presentadas por distintos conductores, sin tener uno fijo y el segundo, se ofrecía los viernes siendo una especie de resumen de las actuaciones de la semana y un escaparate que mostraba las novedades más importantes de la música moderna. (Íñigo, 2004)

Se ocupaba sobre todo de los grupos de música “ye-yé” como Los Mismos o Los Huracanes. En uno de los programas emitidos, los presentadores entrevistan a Marisol (presentada por Íñigo como Pepa Flores y Señora de Goyanes) y con la que charlan en un tono muy desenfadado sobre su carrera en el cine y sobre su música. En este mismo programa, se ofrece un resumen sobre el festival de la Isla de Wight y se ofrecen imágenes del mítico evento.

Algunos años después de la desaparición de *Último Grito*, llegaría *Mundo Pop* (1974-1976). Presentado por Moncho Alpuente (que también era el director) y Gonzalo García Pelayo, el programa no sólo constaba de actuaciones en directo, como la del grupo Triana en el programa del 26 de febrero de 1976. A diferencia de *Último Grito* (más preocupado por acercar a España los últimos sonidos europeos o americanos), *Mundo Pop* daba prácticamente todo el protagonismo a los artistas españoles; de hecho fue el primer programa en mostrar por televisión los sonidos de lo que después sería conocido como Nueva Ola.

Entre esta etapa y la siguiente encontramos una serie de programas a medio camino entre el programa musical periodístico y el show de variedades (aunque dedicados enteramente a la música) como *Cantares* (1978) -presentado por Lauren Postigo y emitido desde el local madrileño El Corral de la Pacheca- o *Retrato en Vivo* (1979-1982).

- Segunda etapa (1975-1985): época dorada de los espacios musicales en la televisión pública española

Popgrama (1977-1981) aparece en la parrilla televisiva en plena Transición española. Al frente del espacio estaba el periodista musical Carlos Tena, cuyo equipo (que contaba con profesionales como Diego A. Manrique, Ángel Casas y Paco de la Fuente), “viajó por toda España llevando a

las pantallas de TVE la música que se hacía en Sevilla, Barcelona o Madrid” (Ordovás, 2002: 58). Este espacio “jugó un papel importante en la difusión del rock andaluz, el nacimiento de Radio 3 (1979) y la proliferación de revistas y fanzines que se editaban en todas las ciudades del país” (Viñuela, 2009: 61). *Popgrama* supone el lanzamiento de la Movida⁵⁹ a la esfera televisiva; fueron sus cámaras las encargadas de filmar y emitir el concierto de Canito de 1980 -un “homenaje al desaparecido batería de Los Secretos” y que supuso “la presentación en sociedad de todo el movimiento” (Manrique en Gallero, 1991: 71). Pero antes del homenaje a Canito, los discos de algunas bandas como The Ramones⁶⁰ ya habían comenzado a influir en la música que empezaba a hacerse en España. De esa influencia punk surge en 1977 (el mismo año en que aparece *Popgrama*) el grupo germinal de la Movida madrileña: Kaka De Luxe, el cual aglutinaba una serie de personajes que más tarde pasarían a ser claves en la Movida como Alaska, Fernando Márquez (“El Zurdo”), Nacho Canut, Carlos Berlanga y Enrique Sierra. Y es precisamente en ese año (1977) donde el periodista Jesús Ordovás ubica el comienzo de una “revolución pop” (Ordovás, 2002: 9) que llegaba para acabar con lo que quedaba del régimen franquista y con la exaltación de la canción española:

Ahíto de las cursiladas de Marisol y la Ana Belén infantil, o de cantantes ligeros como Nino Bravo, Julio Iglesias, Raphael, Mari Trini, Giorgi Dann, Luis Aguilé, además de los omnipresentes lolailos y las no menos ubicuas folklóricas, lo que iba a privar serían los grupos que, influenciados -y justificados- por el punkismo, alardeaban incluso de no saber tocar ni cantar (alarde, por cierto, que en muchos casos no escondía la menor mentira) (Lechado, 2005: 27).

Mientras *Popgrama* emitía conciertos y entrevistas en directo (desde su plató o en exteriores) de artistas como Triana, Paraíso, Ñu, los Rolling Stones o Bob Marley, en la televisión española de aquella misma época también tenía cabida un espacio como *Aplauso* (1978-1983), que presentaba características más propias de show de variedades o revista que de programa musical periodístico. *Aplauso*, además, utilizaba el playback en todas sus actuaciones y por su plató pudieron verse a artistas como Raffaella Carrá, Los Pecos, Boney M, ABBA o los Jackson Five. De ambos programas hablaba así la prensa de 1979:

⁵⁹ Con el término “Movida” se hace referencia a la música de nueva ola surgida en España a finales de los 70, cuya “característica predominante” es “su carácter lúdico. Lo que quieren los jóvenes españoles del inmediato post-franquismo es dejarse llevar y disfrutar a tope; les gusta provocar, pero las reivindicaciones no van con ellos como en el punk inglés (...)” (Farrés en Blánquez y Freire, 2004: 435). Uno de los fotógrafos más importantes de la Movida, la define como “Un viento. Un viento que no se basaba en un manifiesto cultural. No era un movimiento político ni nada, solamente era un viento, un viento juvenil. Todos éramos jóvenes” (De Prada, 2010).

⁶⁰ The Ramones fueron un grupo de punk neoyorkino liderados por Joey Ramone. Su primer LP fue editado en 1976 en el sello Sire (Ordovás, 2002: 14).

(...) *Aplauso*, presentado por unas chicas muy monas, faltas de credibilidad, pero standards e inocuas, mantiene un ritmillo, trae a cantar playbacks (de eso no tienen la culpa) a gente como Genya Ravan, Eddie Money, Status Quo o Amanda Lear y hace concursos como el de “La juventud baila”, que ha resultado un buen montaje. Es, en suma, un programa familiar de corte moderno (...) El *Popgrama*, en cambio, recaba todo tipo de películas de los grupos más anticomerciales, y por allí desfila, más reales que en *Aplauso*, gente como Dire Straits, Sid Vicious, Chicho Sánchez Ferlosio y Veneno, o realizan, muy de tarde en tarde, reportajes como el de Bob Dylan (Costa en *El País*, 1979).

Aplauso se emitía por el primer canal de TVE y guardaba ciertas semejanzas con los espectáculos de variedades de los años 60. El segundo canal o UHF (que albergaba espacios como *Popgrama*) tenía un público minoritario y “en consecuencia, los grupos que aparecían en los programas de este canal eran menos conocidos” (Viñuela, 2009: 62). Estos dos programas tienen como escenario el período más underground, es decir, finales de los 70, “que coincide con el desencanto político” (Gallero, 1991: 65), en la etapa que va desde 1980 a 1985 queda enmarcada lo que sería propiamente la Movida.

A comienzos de los años 80 aparece el programa *Musical Express*, realizado en Barcelona y presentado por el periodista Àngel Casas. Por este programa pasaron tanto los nombres más relevantes de la nueva ola como artistas que iban más allá de esta etiqueta como Camarón, Iron Maiden, Barón Rojo o Leño; en este programa se dieron a conocer artistas como Loquillo y los Trogloditas, Los Rápidos o Los Rebeldes. No hay que olvidar que, aunque la Movida madrileña fuera la más televisada, había otros sonidos conviviendo con ella como el punk catalán, el rock radical vasco, el rock andaluz o las Movidas de Vigo y la de Valencia⁶¹, además del hard-rock de grupos como Ñu, Barón Rojo y Barricada.

Como afirma Jesús Ordovás, mientras los nuevos sonidos inundaban las salas de conciertos de creatividad, en la televisión pasaba algo parecido:

⁶¹ Vigo, con Siniestro Total como grupo más representativo, compitió con la Movida madrileña “a la hora de levantar una movida propia”; el rock radical vasco (RRV) recogería el legado del movimiento punk (inglés) en esencia con letras subversivas y contestatarias. Algo parecido ocurrió en Catalunya con un grupo insignia: La Banda Trapera del Río, considerado como el primer grupo punk -fue creado en febrero de 1976 (Lechado, 2005: 152-250).

La imaginación estaba en la televisión española: en *La bola de cristal*, en *Caja de Ritmos*, en *Pista Libre*, en *Auanbabuluba*, en *Popqué*, en *La edad de oro*, en *Musical Express*, en *Popgrama*, en *FM 2*, en *Metrópolis* y en otros muchos programas que posibilitaron que muchos artistas se dieran a conocer (Ordovás en Rico Oliver, 2003: 138).

Una vez finalizadas las emisiones de *Popgrama*, algunos miembros del equipo como Carlos Tena y Diego A. Manrique se embarcaron en un nuevo proyecto: *Caja de Ritmos* (1983), que según palabras del propio Carlos Tena, trataba de recuperar la idea inicial de *Popgrama*, pero añadiendo “las ventajas de tener ya acceso al vídeo” y también “a una producción mejor dotada económicamente” (Tena en Ordovás, 2002: 58). A *Caja de Ritmos* se le impuso la censura de una forma mucho más severa, quizá por ser un programa de La Primera en lugar de pertenecer a La 2. Algunos de los programas -previamente grabados- no fueron emitidos y otros, como el de la actuación de las Vulpes⁶² lo hicieron provocando un gran revuelo. En *Caja de Ritmos*, Tena presentaba a los grupos que iban surgiendo (sobre todo a los que entraban dentro de la etiqueta Nueva Ola) y emitía actuaciones de estos artistas grabadas previamente en el plató. El lenguaje del periodista estaba cargado de ironía y humor; en el programa emitido el 27 de abril de 1983, Tena presentaba al grupo Siniestro Total como “un grupo de majaras de Vigo”. El tono de Carlos Tena siempre iba unido a la crítica a las grandes discográficas y en *Caja de Ritmos* realizaba una serie de sketches cargados de ironía.

En ese mismo año en que aparece *Caja de Ritmos*, surge otro programa dedicado a los sonidos más vanguardistas, *La Edad de Oro* (1983-1985), que pronto se convertirá en el espacio televisivo más representativo de la Movida:

Era un programa que resumía perfectamente cuál era nuestra mentalidad, cuáles eran nuestros intereses, que no se quedaban sólo en la música. (...) Convertir el estudio 1 de TVE en Rockola a las 12 de la noche y en directo fue una odisea para Paloma, pero un regalo para quienes lo veíamos desde fuera. Además teníamos la sensación de que España avanzaba hacia la modernidad, porque programas como *La Edad de Oro* los había en la televisión inglesa. Estaba el *Tube*, que creo que sigue existiendo. Lo que quiero decir con esto, es que en España sólo pudimos vivir algo así durante cuatro años y luego desapareció, mientras que en el extranjero estas cosas surgen y se mantienen (Alaska en Ordovás, 2002: 56).

Artistas internacionales como Lou Reed, The Smiths, Bauhaus, Spandau Ballet o Echo and The Bunnymen pasaron por el escenario de *La Edad de Oro*, que era más bien “un tercer punto

⁶² La actuación del grupo de punk femenino provocó que el programa se dejara de emitir. Hablaremos de este asunto en el apartado 1.1.3.2 (titulado Artistas, televisión y Opinión Pública).

de encuentro” de la Movida; “si la galería Moriarty servía de lugar de reunión vespertino y la sala Rock-Ola concentraba el ambiente por las noches, *La Edad de Oro* era la cita semanal con las cámaras (El País, 2008). Ese carácter de “punto de encuentro” era auténtico, es decir, el programa se convirtió en otro espacio que visitar en el circuito musical de la época tal y como explican Tony Marmota y Javier Andreu (del grupo La Frontera) en el documental *Más música, por favor* del programa de TVE *Ochentéame Otra Vez*:

Era gracioso, porque era los jueves. Si estabas *espabilao* (sic) podías conseguir una invitación para el concierto. Te daban un ticket para un bocata y dos cervezas, y te llevaban desde Plaza España en autobús. Y se podía fumar... (Grupo Ganga Producciones y TVE, 2016).

El periodista Rafa Cervera llega incluso a encontrar ciertas similitudes entre el programa de Paloma Chamorro y un formato televisivo más actual como es Gran Hermano, tal y como afirma en una entrevista concedida a César Estabiel:

La inmensa mayoría de la gente que veía La Edad de Oro no sabía quien era Johnny Thunders, ni Tom Verlaine, ni Lou Reed. Para mucha gente el programa era un reality show, como Gran Hermano pero a lo bestia. Ponían La Edad de Oro para ver, en vez quien se tira a la piscina como puede pasar en Gran Hermano, quien monta el numerito sacándose la polla, como hizo Stiv Bators, o soltando unas burradas. Si no, no me explico la audiencia que tenía (Estabiel, 2008 b).

Las entrevistas de la presentadora tenían un nivel muy especializado tanto en el plano musical como en el artístico. *La Edad de Oro* se establece como “uno de los espacios más contraculturales de Televisión Española” y rápido se convierte “en uno de los símbolos televisivos del cambio socialista” (Quilez Esteve, 2010: 120).

Cuenta Paloma Chamorro que después de cerrar La edad de oro viajó a Nueva York para contactar con gerentes de galerías de arte. Tenía en la cabeza próximos proyectos para Televisión Española, y su idea era estrechar lazos con artistas de la Gran Manzana. Llevaba su currículum debajo del brazo. Nadie podía creerlo. ¿Así que dirigías y presentabas un programa musical en el que ponías videoclips de The Smiths, Bauhaus, Lou Reed, Marc Almond?. No, no, corregía ella. Dirigía y presentaba un programa musical al que vinieron a tocar en directo The Smiths, Bauhaus, Lou Reed, Marc Almond. (Estabiel en *El País*, 2008).

La Edad de Oro aparece en un momento en el que comienzan a verse los primeros aires de libertad, explica Paloma Chamorro: “Aquello coincidió con lo que se vino a llamar la primera

liberación, la etapa Castedo. Madrid también se liberaliza y soplan vientos de cambio”; es en este punto cuando aparecen nuevos grupos musicales, con actitudes subversivas o, al menos, que rompían con los esquemas hasta entonces aceptados por la sociedad española. A esto hay que sumar la aparición de una serie de periodistas como Ángel Casas, Carlos Tena o Montse Domenech, dispuestos a llevar esas nuevas músicas a la televisión pública (Chamorro en Ordovás, 2002:53).

En el terreno económico, durante esta etapa RTVE apuesta por apoyar los contenidos culturales aumentando el presupuesto dedicado a estos:

El programa electoral socialista de 1982 no predicaba sólo el cambio y la modernización política y económica, sino que destacaba ampliamente el “cambio cultural”. Y el Ministerio de Cultura, dirigido inicialmente por Javier Solana, supuso ciertamente en los primeros años socialistas un esfuerzo notable para realizar una política cultural más activa. De forma que, según su propio balance, en este capítulo las inversiones se duplicaron hasta llegar al 0,99% entre 1982 y 1986, con 80 millones de pesetas en este período (Ministerio de Cultura, 1987) (Bustamante, 2013: 105).

Un programa coetáneo al de Paloma Chamorro era *Estoc de Pop* (1983-1985), de la televisión pública catalana (Pous Mas, 1995: 74), el cual “aporta a la televisió un concepte visual innovador, mitjançant reportatges tan poc convencionals com el que recull l’actuació de Carles Santos a alta mar”. En dicha actuación, el artista polifacético Carles Santos (pianista, compositor y también pintor y escultor) aparecía tocando el piano en una superficie flotante sobre el mar. *Estoc de Pop* también contaba con un emplazamiento más común en el que tenían lugar algunos de sus conciertos como el de la banda de Manchester New Order: la sala Studio 54 de Barcelona.

Cuando el once de septiembre de 1983 se inaugura en TV3 (inicia sus emisiones regulares el 16 de enero de 1984) se abre en el ámbito televisivo una nueva etapa caracterizada por la gran bocanada de aire fresco y modernidad que incorporó la Televisió de Catalunya. Aparte de la normalización del catalán como lenguaje televisivo y –sobre todo– cinematográfico, TVC apuesta claramente por la modernidad y la música en programas clave como por ejemplo “Estoc de Pop” y “Arsenal” que aportan un lenguaje nuevo a la información musical en televisión (Turtós en Aguilera, Adell y Sedeño, 2008: 207)..

Especializado en un estilo concreto, como era el jazz, y especialmente llamativo por su longevidad (el programa fue emitido por la segunda cadena entre 1984 y 1991) encontramos *Jazz*

entre amigos, dirigido por Javier Díez Moro y presentado por el periodista Juan Carlos Cifuentes. Cuando cumplía un año en antena, el diario El País analizaba así su andadura:

El jazz en TVE ha pasado por épocas muy diversas: desde cuando el medio contribuía señaladamente a la existencia de festivales a través de grabaciones para el programa Jazz vivo -que podía ser también Yaz vivo, según la mayor o menor puntuosidad idiomática de los dirigentes del monopolio-, hasta épocas en las que estaba, o prohibido el nombre, o prohibido incluso el contenido, la música, so pretexto de que, como tenía que ir en sobremesa, iba a dificultar la digestión a los espectadores (Rubio, 1985).

Patricia Godes insistía así en el valor del programa en la entrevista realizada en el marco de esta investigación:

Jazz Entre Amigos, que es un programa fabuloso. Además, modélico el estilo de Cifuentes, que era una persona que sabía mucho de música, entrevistas en serio, en profundidad, a fondo, largas, compraban producciones extranjeras, documentales, grabaciones antiguas, se iban a los festivales... Tanto es así que cuando el PP quitó *Jazz Entre Amigos* hubo una moción en el congreso de algún diputado de izquierdas que pidió que se volviera a poner (Patricia Godes, entrevista telefónica, 22 de diciembre de 2016).

A esta misma época pertenece el espacio dirigido y presentado por Carlos Tena *Auambabuluba Balambambú* (1985-1986), emitido por La 2 y en el que se incluían videoclips, noticias, sketches y actuaciones en directo. En el primer programa emitido en marzo de 1987, Tena explica a los telespectadores el objetivo del espacio con las siguientes palabras: “ante todo informar, de una manera didáctica, más o menos tranquila, amable sin caer en academicismos o en otras posturas que nos llevarían a unos programas más excluyentes”⁶³.

Dos intentos más *Popqué* (Diego A. Manrique y Carlos Tena, 1985) y *Aunbabuluba-Balam-Bambu* [sic] de Carlos Tena, con José M^a De Pablos, Patricia Godes, José Miguel Nieto y José Carlos Rodríguez, significaron los últimos intentos ante el triunfo de los modelos Urbarri que, con Aplauso, se consolida como la versión televisiva de la filosofía de la radiofórmula: sólo artistas y músicas de éxito para un público masivo, poco exigente, donde se privilegia la juventud en lugar de cualquier tentación de informar o aportar un mínimo criterio artístico o, aún menos, un criterio ético (Turtós en Aguilera, Adell y Sedeño, 2008: 207)

⁶³ “A uan ba buluba balam bambu” (1986). TVE Programas [Ref. CDEPPoo4434]. Madrid: ARCA. 9 de marzo de 1987.

Uno de los espacios que pertenecía a la parrilla de La Primera, era *Tocata* (1983-1987), que contaba con más medios que el anterior:

En televisión siempre había dos categorías: el programa de la 1 —*Aplauso, Tocata*— con grandes medios, y luego dos o tres guerrilleros en la 2. A ellos sólo les importaba el programa de la primera cadena, quedaban bien con las discográficas (Manrique en Tovar y Jonas, 2012).

Precisamente con *Tocata* (dirigido por Mauricio Romero y presentado por Mercedes Resino y Eduardo Calixto) terminaba la etapa de apoyo a la música más alternativa y la preocupación por las bandas independientes en televisión. El padrino del programa -Julio Iglesias- dedicaba las siguientes palabras al espacio en su primera emisión:

Siempre las primeras palabras para un programa que empieza, no son fáciles. Pero en este caso quiero que sean muy generosas especialmente para ti, Mauricio Romero, porque sé que tu programa *tocata* va a tocar a las gentes que es lo importante. Ojalá que tengas un gran éxito porque te has portado conmigo con muchísimo cariño. Ojalá que toques profundamente al público español (Romero, 1983 a).

Es importante hacer una mención especial a una de las secciones del programa titulada *A todo break* en la que pudo verse, por primera vez en un programa musical de la televisión española, el baile de la cultura hip hop por antonomasia: el break dance⁶⁴.

Perifèric (1985), de TV3, apoyaba la música hecha en Catalunya albergando actuaciones y entrevistas a artistas catalanes. Tenía un perfil muy divulgativo en lo referente a la historia de la música popular sobre todo gracias a su sección titulada “Els grans del pop”, dedicada “als músics més famosos del món del pop amb imatges d’arxiu i videoclips”; otra de sus secciones consistía

⁶⁴ El break dance es un “baile acrobático comúnmente asociado a la cultura hip-hop, que apareció durante las legendarias batallas de DJs de los años setenta en los parques de Nueva York. La forma general del baile sigue la tradición africana, con todos los bailarines en corro y un solista en medio, ejecutando piruetas (spins o giros) o pasos de nombres tan descriptivos como moonwalking (caminando en la Luna), electric boogie (el bailarín se mueve como si recibiera impulsos eléctricos), freezes (congelaciones), poppin’ (moviéndose a sacudidas: este movimiento, también llamado bogaloo, es una importación de California) (...)” (Toner, 1998:15).

en una entrevista a un artista que no estaba relacionado con la música pero que hablaba de sus gustos musicales⁶⁵.

Otro programa de esta misma época emitido por la televisión catalana fue *Arsenal* (1985-1987), en la página web del que fuera presentador y director del programa, Manuel Huerga, puede leerse la siguiente descripción del espacio:

La idea consistía en recoger, mediante una selección de temas monográficos muy diversos, el espíritu de la época a través de sus tendencias artísticas, sociales y culturales, sin ningún ánimo periodístico o didáctico. *Arsenal* trató de ser, en sí mismo, una aportación a la creatividad al tiempo que una innovación en los formatos televisivos (...) (Huerga, 2005-2015).

Aunque Huerga señale que no había “ningún ánimo periodístico o didáctico” en el programa, consideramos que algunos capítulos de *Arsenal* sí presentaban esa característica; sirvan como ejemplo el capítulo dedicado a The Velvet Underground (con entrevista a Sterling Morrison -guitarra de la banda- incluida) o las entrevistas a músicos de la época como Morrissey y Johnny Marr, Loquillo, Manolo García (El Último de la Fila) o Carlos Segarra (Los Rebeldes) (Huerga, 2005). Si bien es cierto que el programa no estaba dedicado en su totalidad a la música, consideramos lo suficientemente destacable la parte que sí lo estaba como para que el programa forme parte de esta tipología.

- Cuarta etapa (1985-1999): muerte de la Movida y llegada de las cadenas privadas

En esta época todavía quedan algunos programas musicales especializados (sobre todo en las cadenas catalanas). Sirva como ejemplo *El vici de cantar* (1986), un programa de monográficos dedicados a cantautores internacionales.

En cada programa, Francesc Pi de la Serra manté una conversa amb el protagonista i aquest interpreta algunes de les seves composicions. La motivació de la sèrie és acostar el fenomen del cantautor al gran públic i demostrar-ne la seva vigència. Alguns s'han gravat als països on viuen els artistes i ens mostren l'ambient quotidià i el públic; d'altres, s'han fet aprofitant la visita d'alguns d'aquests cantautors a Catalunya (TV3, 2013).

⁶⁵TV3 (1985). Perifèric. Recuperado de <http://www.tv3.cat/videos/446309>

Es esta una etapa en la que se huye ya de la figura del crítico musical especializado como presentador; tal y como afirma Eduardo Guillot, “RTVE seguía usando periodistas todoterreno para contenidos que requerían especialización, y los resultados seguían demostrando que no era la mejor opción” (Guillot en Moro y Viñuela, 2013: 210).

Antes de la llegada de las privadas, encontramos el programa *A Tope* (1987-1988), emitido por TVE1 y presentado por Joaquín Luqui y Eva Mosquera. Los contenidos giraban en torno a artistas comerciales de la época como Tina Turner, Olé Olé o David Bowie. Y el programa contaba con entrevistas, noticias, videoclips y actuaciones en plató (utilizando playback). En el programa se puede ver la influencia de radiofórmulas como Los 40 Principales, en la cual – precisamente- trabajaba el periodista Joaquín Luqui.

Podríamos decir que en esta etapa se terminan los programas musicales más creativos tanto en formato como en contenidos. La música más vanguardista comienza a ocupar un hueco más pequeño en televisión a partir de la llegada de las cadenas privadas.

En 1988 surgen las cadenas privadas y con ellas se termina una racha de programas musicales más preocupados por la parte divulgativa. El ‘share’ comienza a dictaminar los espacios que deben estar en la parrilla o desaparecer de ella; aún así, se siguen haciendo programas donde la información juega un papel muy importante, aunque se prime la música comercial a la alternativa. A esta etapa pertenecen *Música Golfa* (1988), *Rockopop* (1988-1992) o *Plàstic* (1989-1990).

Diego Manrique, uno de los periodistas musicales más presentes en los programas de TVE citados anteriormente, dirige un espacio que comienza a emitirse en TVE2 en enero de 1988. Presentado por Cristina Rosenvinge, *FM-2* (1988) es uno de los programas de corte más informativo de la época. El diario *El País* presentaba así el nuevo espacio.

En el programa de hoy se incluirán, además de algunos bloques fijos, como las noticias o las novedades discográficas, dos reportajes, uno referido a la nueva película de Prince y otro sobre las compañías de discos y las maquetas de nuevos grupos. También se ofrecerán dos videoclips, el de Brighton 64, que ha ganado el último Festival de Vitoria, y otro, recuperado de la videoteca, del grupo Ejecutivos Agresivos (“Comienza FM2, un nuevo intento de informativo musical de TVE”, 2013)

También en enero de 1988 pero en TVEI arranca sus emisiones *Música Golfa*. Un espacio que era realizado desde diferentes lugares de la geografía española. El primer programa tuvo lugar en el Rock Club de Madrid, donde actuó el grupo Cristal Oskuro; le siguieron “desde la sala Zeleste de Barcelona, The Jazz Defektors; Loles León, desde RKO de Madrid, y Alejandro Abad, desde Artículo 26 de Barcelona” (Fernández Rubio, 1988). Rafa Fernández y Blanca Marsillach fueron los presentadores durante los primeros meses de vida del programa (que se emitía a las 2.30 horas de la madrugada del domingo); en abril, la periodista Beatriz Pécker pasaba a dirigir y co-presentar el programa junto a Paco Pérez-Bryan, según el diario *El País*, “por una serie de desavenencias entre Jaime Torres (antiguo director) y Rafa Fernández” (Contretas, 1988). Por el programa pasaron artistas como Leonard Cohen (entrevistado por Pécker) o Rosendo (que ofreció un concierto para TVE desde la sala Rock Club el 3 de diciembre de 1988).

La que fuera directora y presentadora de *Música Golfa*, Beatriz Pécker, también dirigió y presentó otro espacio de esta misma época: *Rockopop* (1988-1992), que también contaba con Teresa Viejo y Paloma Serrano como presentadoras. El programa incluía videoclips, actuaciones en plató y entrevistas a artistas. Como secciones fijas incluía un repaso a la lista nacional de ventas y noticias sobre la actualidad musical del pop y el rock. En su primer programa, emitido el día 15 de octubre de 1988, pudieron verse las actuaciones de Alex y Christina, Los Ronaldos o Danza Invisible (Pécker, 1988 a).

Dentro de este período destaca un programa que combina características del programa periodístico musical con el show de variedades (un formato que seguirá dejando contenidos musicales en televisión a lo largo de todas las etapas); se trata de *A Media Voz* (1987-1989) por el que pasaron artistas como Los Secretos, Martirio o Betty Missiego.

Desde los estudios de Televisión Española en Catalunya comenzó a emitirse *Plàstic* (1989-1990), que contaba con una desconexión sólo para Cataluña. Un programa presentado por Tinet Rubira y David Bagés y en el cual no sólo se incluían actuaciones desde el plató (en su mayor parte en playback) sino también videoclips, entrevistas y concursos cargados de humor que mezclan actualidad musical y pruebas de habilidad. El programa utiliza una jerga muy juvenil y tanto las entrevistas como los concursos poseen un tono completamente desenfadado. En el primer programa, emitido el 19 de abril de 1989, los presentadores entrevistan al grupo femenino Las Xoxones y pueden verse videoclips de artistas como The Untouchables y Wee Papa Girl Rappers (Armengol, 1989 a).

En 1991 aparece un nuevo programa musical en La 2, llamado *Rápido* (1991-1992) y que emitía breves reportajes sobre un artista o una banda en concreto. Algunos de los nombres que ocuparon capítulos de este programa fueron My Bloody Valentine, Nirvana, Burning o Antonio Vega.

Tras la inauguración en 1989 del Canal 33, la televisión catalana se embarca en una de las décadas doradas de la música en televisión. En este tiempo Canal 33 “llegó a emitir más horas de programas musicales semanales que todo el resto de televisiones estatales juntas”, como afirma Jordi Turtós; como responsable de esta situación estaría *Sputnik*, “el barco insignia”, aunque le siguieron un buen número de programas especializados como *Variacions*, *Hidrògen*, *Zona B*, *Rodasons*, *Autògrafs*, *Baobab*, *Cançons...* (Turtós en Aguilera, Adell y Sedeño, 2008: 209).

En este mismo año aparece también *Mikimoto Club*, programa juvenil basado en actuaciones en directo y entrevistas. Presentado por Miquel Calzada (Mikimoto) y emitido en directo, contó con artistas como Sopa de Cabra (“Mikimoto Club”. 2012)

En 1989, y como una de las grandes excepciones dentro de la programación musical en televisión, nace *Sputnik* (Canal 33), que lleva emitiendo durante más de 20 años. A lo largo de este tiempo ha realizado reportajes, documentales, entrevistas... y ha organizado conciertos como el de los Smashing Pumpkins en Barcelona. Por el plató de *Sputnik* han pasado artistas como Iggy Pop, quien realizó un concierto acústico en su visita al programa en el año 1993. El espacio no sólo ha mostrado a todo tipo de artistas internacionales -casi siempre a los más unidos al ‘underground’⁶⁶- sino que además ha apoyado a los sonidos de bandas catalanas con menos recursos (TV3, 2010):

La història del *Sputnik* és també la història del pop i del rock de Catalunya. Al llarg de dues dècades, *Sputnik* ha volgut fer d'altaveu de la música local. Ha estat testimoni de grans fenòmens. Ha donat veu a artistes poc coneguts. I ha acompanyat en el seu camí a músics que es convertirien en figures de culte.

⁶⁶ Entendemos “underground” como un “estado de conciencia artística” más que como “una posición en la industria” teniendo en cuenta que “la esencia, la integridad y el rigor expresivo se superponen a los intereses comerciales o la coyuntura”. (Blánquez y Morera, 2002: 397).

En los últimos años, *Sputnik* ha cambiado su formato (el que usaba tradicionalmente) basado en entrevistas, reportajes y actuaciones en directo. Ahora el programa se dedica única y exclusivamente a la emisión de un documental, ya sea de producción propia o ajena. Desde que comenzase a emitir, además de reflejar la evolución del pop o el rock a lo largo de los últimos años, el programa también ha mostrado cómo la música electrónica pasaba a un primer plano y se convertía en protagonista de citas como el festival Sónar de Barcelona⁶⁷. Esa devoción por la música electrónica quedó televisada en *Sputnik* (a través de los sonidos más alternativos) y también de la mano de programas como *Ponte las Pilas* (1991-1992) y *Música Sí* (1997-2004).

Ponte las Pilas era un programa basado sobre todo en la cultura de baile. El plató estaba ambientado en una discoteca y contaba con un público que se pasaba el programa de pie bailando. La propia sintonía recordaba a la música de baile característica de las discotecas españolas de los años 90. De hecho, por este programa pasó el Dj valenciano Chimo Bayo, uno de los nombres clave de la música dance española. El equipo de presentadores estaba formado por Arantxa de Benito, Dani Martín (más tarde cantante del grupo El Canto del Loco), Lola Beneyto, Nando Dixcontrol, Benjamín y Alicia Dago. Todos ellos actores o personajes relacionados con el mundo de la música. El programa discurría a un ritmo frenético, con los presentadores mezclados entre el público y con diferentes alusiones a la cultura de club. En el arranque de la emisión del día 22 de junio de 1991, podía leerse en pantalla un mensaje a modo de advertencia irónica que resumía perfectamente la mentalidad del programa:

Forrar las paredes con gomaespuma, esconder el jarrón de porcelana china, retirar la cristalería, poner a la abuelita a salvo de todo atropello, ajustarle el bozal al perro, y enrollar las alfombras son acciones sensatas a realizar antes de que todos los chicos y chicas que van a ver este programa pierdan el control y se suban a bailar como locos en cualquier mueble de la casa.

ATENCIÓN: hacer caso omiso de estas advertencias, entraña riesgos de destrozos en el hogar, ya que este programa es una locura tan grande que hace ya tiempo que se nos escapó de las manos y aún no lo hemos encontrado (Fernández, 1991 a).

Con una propuesta muy similar a la de *Ponte las Pilas*, llegaba *Música Sí*, que igual que el programa anterior también contaba con un plató con apariencia de discoteca. Además de incluir actuaciones de artistas en playback, el programa tenía una sección de noticias y repaso de la lista

⁶⁷ En 1996, el programa dedica un especial al Festival Internacional de Música Avanzada y Arte Multimedia de Barcelona Sónar.

de ventas, videoclips, reportajes sobre conciertos y un concurso en el que los telespectadores tenían que responder a una pregunta para poder ganar un objeto-propiedad de alguno de los artistas que pasaban por el programa. Estaba presentado por Alonso Caparrós, Hugo de Campos, Leticia Solorzano y Fernando Sartorius, casi todos ellos rostros conocidos en televisión. La música era muy similar a la que podía escucharse en la emisora de los 40 Principales de la época. En el programa emitido el 29 de noviembre de 1997, el espacio contó con las actuaciones de Backstreet Boys, The Corrs, Presuntos Implicados, Alejandro Sanz, Jarabe de Palo o Dover (Urbiarri, 1997 a).

En las etapas posteriores, *Música Sí* fue otorgando cada vez más importancia a la música electrónica. Dj Neil se incorporó como uno de los presentadores del programa y cada semana podía verse en directo a uno o varios Dj's de éxito como Dj Nano, Dj Marta o Pastis&Buenri; todos ellos unidos al nombre de famosas discotecas de música trance y hardcore españolas como Pont Aeri.

Uno de los últimos intentos de TVE en esta etapa por realizar un programa musical periodístico fue *Extra/Schhh...* (1997); presentado por Nacho García Vega (del grupo Nacha Pop), emitido por La 2 y que apadrinaba un formato que había sido emitido previamente (y sin éxito) en Telecinco.

- Quinta etapa (2000-2016): Televisión Vs Internet

Tanto *Música Sí* como su sucesor *Música Uno* (2004-2006) contaron con la presencia de los artistas más comerciales del panorama español y el programa no suelen contar con sonido directo para estas actuaciones. *Música Uno* (de más de dos horas de duración) estaba presentado por jóvenes televisivos como Natalia Robres, Juanma Díaz y Elsa Pinilla. El espacio tenía un tono muy juvenil, sobre todo en los sketches. Además de hacer un repaso a la lista de ventas, el programa incluía entrevistas y -como novedad respecto al anterior- aparecen encuestas callejeras de jóvenes que opinan sobre asuntos relacionados con el mundo de la música (siempre en un tono desenfadado). También se elaboran "minireportajes" sobre grabaciones de discos, entrevistas o conciertos.

Otro de los programas de esta etapa, *Séptimo de Caballería* (de La Primera de TVE), dejaba patente el despliegue de medios con los que podía contar un programa marcado por el respaldo

de las grandes discográficas y donde el mayor protagonismo residía en las actuaciones en directo. Por *Séptimo de Caballería* (y su sucesor, *Séptimo*) pasaron artistas como Madonna, Niña Pastori o Alejandro Sanz. El presentador del programa, Miguel Bosé, también tomaba parte en algunas de las actuaciones, interpretando algunos temas con los artistas invitados. Era un programa basado específicamente en dos elementos: los conciertos en directo y las entrevistas.

Esta característica del presentador que ya no es periodista como ocurría en los 70 y los 80 sino cantante, actor, modelo o Dj se repite en los programas de los años 90; en *Música Sí*, por ejemplo, uno de sus presentadores -Dj Neil- en ocasiones era él mismo quien se ponía detrás de los platos. El programa *Ipop* (2006), de La 2, estaba presentado por la China Patino (voz del grupo indie Cycle), quien interpretó algunos temas en el escenario del programa junto a colegas de profesión como Iván Ferreiro. En *Ipop* la puesta en escena utilizaba el sonido directo y los protagonistas eran siempre grupos del pop independiente de la escena española. *Ipop* realizó varios reportajes en exteriores, como el de Los Planetas grabado en el estudio del grupo en Granada y que fue emitido en su primer día en antena; así presentaba la China Patino el espacio el día 23 de enero de 2006: “Hola, esta es tu nueva cita con la música, las tendencias y las nuevas sensaciones. Esto es *iPop*” (Ordovás, 2006 a). Además de música, el programa abordaba las últimas tendencias en diseño, cómic, moda y tecnología.

Una vez que *iPop* desaparece de las pantallas, aparece *No disparen al pianista* (2007-2009), un espacio de entrevistas y actuaciones en directo por el que pasaban tanto artistas consolidados como otros más desconocidos. En el plató de *No disparen al pianista* se hizo un hueco significativo a los nombres más populares del hip hop español. El programa, además de actuaciones y entrevistas, emitía reportajes de algunos festivales musicales como el BBK Live⁶⁸ o el FIB⁶⁹. El programa estaba dirigido por Santiago Alcanda y presentado por Ícaro Moyano, Johann Wald, Tania Llasera y Ruth Jiménez. El primer programa de *No disparen al pianista* estuvo apadrinado por Juanes, que interpretó varias canciones en directo. Ese mismo día, Ruth Jiménez entrevistaba de manera conjunta a tres artistas de diferentes estilos musicales (Mala Rodríguez, Leonord Watling y Diana Navarro) consiguiendo que mantuvieran una conversación entre ellas.

⁶⁸ El BBK live es un festival de música pop, rock y electrónica que comenzó a celebrarse en el año 2006 en Bilbao.

⁶⁹ Festival Internacional de Benicassim

En 2009, en la televisión de Barcelona (BTV) aparece un programa de formato parecido a los emitidos durante la década de los 80 en TVE. Al igual que hacía Paloma Chamorro en *La Edad de Oro*, Albert Puig⁷⁰ entrevista en el plató a las bandas que después actúan en directo. En este caso los artistas invitados son músicos catalanes de pop, rock, folk... Recientemente, el programa ha incorporado la inclusión de un documental que, normalmente, también está centrado en artistas, festivales o conciertos que tienen lugar en Catalunya.

En *Mapa Sonoro* (2009-2011) –así como en *Mapa Sonoro.doc*– la novedad reside en el formato, muy influenciado por el cine (algo que analizaremos más adelante). En ambos programas se pone de manifiesto la hibridación por la que pasa la música en los últimos años; sus contenidos abarcan estilos que van desde el rockabilly hasta el dubstep pasando por el techno o el pop más melódico. El espacio presenta otra hibridación, en el formato, puesto que el programa es una mezcla entre documental y road movie. El programa recorre España para entrevistar a artistas de la escena más alternativa, desde Delorean a Fasenuova pasando Oscar Mulero y Christina Rosenvinge. Del programa *Mapa Sonoro.doc* solamente se emitió un capítulo (el 18 de diciembre de 2012), y tal y como muestra la variación del nombre (*.doc*) el espacio dejaba de ser un formato híbrido para adquirir el formato de documental musical con título propio: “Madrid: Ecos del subsuelo”.

Con elementos de documental nace *33 Revolucions* –programa estrenado por el Canal 33 en enero de 2013– “que explica la historia vital d’un artista a través de la seva música” (“*33 Revolucions*”, 2013). *33 Revolucions* tiene un formato muy parecido al de *Mapa Sonoro*; aunque sus artistas siempre son catalanes, el programa posee elementos de documental y su objetivo sigue siendo mostrar al artista de una manera más cercana para entender su música. Este espacio (al igual que *Mapa Sonoro* y *Mapa Sonoro.doc*) utiliza una voz en off como presentador. Por *33 Revolucions* han pasado artistas catalanes como Las Migas, The New Raemon o Sanjosex.

Mapa Sonoro, *Mapa Sonoro.doc*, *Sputnik* (en su formato documental), *Música Moderna* y *33 Revolucions* han formado o forman parte de la parrilla actual de las televisiones públicas española y catalana, pero todos ellos aparecieron antes que dos espacios que rompen con esta dinámica y recuperan el formato de aquellos programas de los años 70 y 80: *Ritmo Urbano* (La 2, 2012), *Alta Fidelitat* (BTV, 2012) y *Blue Zulu* (TVE Catalunya, 2013). El primero es un

⁷⁰ Albert Puig, periodista musical especializado en grupos musicales de Catalunya, y es el director y presentador del programa *Música Moderna*.

programa muy especializado; todo su contenido gira en torno a la cultura del hip-hop, está presentado por el rapero madrileño El Chojín⁷¹ y entre los colaboradores figuran El Langui (rapero del grupo La Excepción) o Suso 33 (artista urbano, grafitero, en algunas de sus performance combina diferentes disciplinas como la pintura y el audiovisual). Además del grafiti y el rap, *Ritmo Urbano* se ocupa también del Djing y es habitual que cuente en su escenario con importantes Dj's que forman parte de grupos de rap españoles.

Por su parte, *Alta Fidelitat*, recupera el espíritu de los primeros programas musicales en televisión. Cuenta con entrevistas, actuaciones en directo, reportajes... El programa está realizado por la productora Goroka (la misma que estaba detrás de *Mapa Sonoro* y *Mapa Sonoro.doc*) así que ambos programas presentan varias similitudes, sobre todo, en lo que a realización se refiere. Un ejemplo de esto es el carácter de road movie que puede verse en *Alta Fidelitat*, de la misma manera que pasaba en los dos programas de TVE.

Blue Zulu está dirigido por Francesc M. López y presentado por Montse Elías. Presenta semejanzas con *Séptimo de Caballería* puesto que está basado en las actuaciones en directo y las entrevistas. A diferencia del espacio presentado por Miguel Bosé, *Blue Zulu* es una "aposta per l'escena musical feta a Catalunya amb veus emergents i consolidades",

Blue Zulu oferirà cada setmana l'actuació en directe de dos grups o dos solistes que ocuparan dos escenaris situats un davant de l'altre, als extrems del plató. Amb aquesta posada en escena es pretén que en mitja hora l'espectador pugui gaudir d'un concert en un ambient càlid, íntim i elegant. El programa es completarà amb reportatges sobre els convidats i entrevistes als músics.
(G.B. en *El Punt Avui*, 2013)

En su página web queda definido como "espai dedicat a la difusió de la música feta en Catalunya amb actuacions en directe on solistes, cantautors i grups, sense diferència de gèneres ni estils musicals, independentment de la llengua que utilitzin, ja siguin consolidats o emergents, interpretaran els seus repertoris i les seves novetats discogràfiques" (López, 2012). En una entrevista publicada por *El Punt Avui*, su presentadora afirma lo siguiente cuando le preguntan por cómo va a surgir la idea del programa:

⁷¹ El Chojín es uno de los MC's (o raperos) más veteranos de la escena española. Anteriormente ha colaborado con los servicios informativos de La 2 y su música se caracteriza por tener letras comprometidas.

Es volia tornar a portar la música en directe al plató. Hi ha magazins que inclouen actuacions puntuals però no hi havia un programa exclusivament de concerts. També era recuperar una tradició del centre de TVE a Catalunya però en un format del segle XXI. El que ho fa molt original és que en cada edició hi ha dos grups contrastats entre sí i que interactuen entre ells (Busquets, 2013).

Durante los últimos años, los programas musicales que han sido emitidos por TVE han desaparecido tras una o dos temporadas (es el caso de los citados en esta página). Los espacios que utilizan la música como excusa sí son capaces de captar más audiencia, pero, los dedicados a la información musical han dejado prácticamente de existir;

(...) hoy se esfumaron los programas sobre la actualidad del pop. Y cualquier otra música popular: hoy, resulta humillante recordar que en la televisión franquista hubo espacios semanales -icon producción propia! Para el pop, el flamenco y el jazz. (Manrique, 2012).

El director de programas de La 2, Manel Arranz, confirma el “desplazamiento” de este tipo de contenidos culturales hacia los conciertos y los documentales. De muchos de estos documentales precisamente, TVE es “co-productora” gracias al archivo del ente público (Manrique en *El País*, 2012), por lo que el coste es más reducido.

El único programa musical de carácter informativo que ha sobrevivido en TVE (en concreto en La 2) durante los últimos años es *Ritmo Urbano* (2012-2016), presentado por el rapero Chojín y que se ocupa de todas las disciplinas artísticas que componen el universo hip hop.

Desde hace años, la cultura urbana está representada en televisión con este programa, un programa cultural, en el que tienen cabida todas las expresiones artísticas relacionadas con esta cultura: arte urbano, breakin', popping, locking, beatbox, turntablism, productores, dj's, mc's, diseñadores, cineastas, fotógrafos, artistas plásticos... (Reyes, 2016)

La línea evolutiva de los programas musicales de televisión, sobre todo los de TVE, deja patente que hay dos fechas clave en la producción de estos espacios: la aparición de las cadenas privadas (algo que no afecta tanto a las televisiones públicas catalanas) pero que hace entrar en crisis al

binomio música y televisión⁷² (Yoyoba, 1994), y por otro lado la llegada de internet a la mayoría de hogares españoles antes de 2004⁷³.

2.1.2.2 Programas musicales no-periodísticos

En este apartado hablaremos de todos aquellos espacios cuya intención informativa pasa a ser menor. Hemos encuadrado aquí los shows de variedades, las retransmisiones de conciertos, los programas de videoclips y los talent-shows. Como última categoría hemos añadido “otros programas”, donde se incluyen talk-shows, magazines o programas infantiles que no presentan características de una categoría de formato concreta sino que poseen rasgos de varias y por tanto, no se pueden clasificar. Consideramos que todos los programas que dan forma a este apartado están más alejados del periodismo musical y por tanto, no serán nuestro objeto de estudio en la parte práctica.

- Shows de variedades

En la etapa experimental de la televisión pública española, había un formato más cercano al entretenimiento que a la información, pero que tenía un protagonismo especial sobre todo en lo referente a la canción española: los programas de variedades.

(...) son, por una parte, los programas de música ligera y, por otra, los de entretenimiento en general. Comprenden música, pasatiempos, números circenses, marionetas, humor, concursos, etc. Recogían la experiencia de los programas hechos “cara al público” en la radio de evasión de los años cincuenta. Era aquella una radio espectáculo, de audiciones cara al público, de concursos patrocinados por firmas comerciales, con presentadores estrella y actuaciones musicales y magazines. (Carreras Lario, 2011: 20).

A pesar de que esta definición parece ser precisa y concreta, en realidad poco a poco el género será más complicado de delimitar:

⁷² Específicamente a la música popular urbana y a los programas que se ocupan de ella como finalidad.

⁷³“(…) la mayoría de usuarios, como mínimo el 70% tanto en el conjunto del Estado como en el ámbito específico de Cataluña comenzó a utilizar Internet antes del año 2004” (Tubella, Tabernero y Dwyer, 2008: 44).

Aunque en los orígenes de la televisión encontramos ya la presencia de formatos que se corresponden con la idea de las variedades (de larga tradición teatral y espectacular) en los diversos programas de música ligera y atracciones, enseguida el formato se tornará complejo y difícil de delimitar al incorporar en su fórmula segmentos de clara identificación genérica ajena (entrevista, humor, tertulia), pero que en la presentación conjunta y en la intervención del presentador abandonaba su identidad para identificarse en la de las variedades televisivas (Barroso García, 1996: 324).

Los primeros programas de este tipo -como *La Hora Philips*, *Festival Marconi* o *Aeropuerto Telefunken*- comenzaron a emitirse a finales de 1957 y en su título se incluía la marca del aparato receptor que lo patrocinaba (Carreras Lario: 22). En 1959 nace un espacio que “supone un punto de inflexión importante con respecto a programas anteriores”, se trata de *Gran Parada*: “se presentó como una gran innovación en la producción de programas de variedades, sorprendió y cautivó en sus inicios, pero no supo evolucionar al ritmo requerido (...)” (Carreras Lario: 28). Algunos años más tarde -en 1961- aparece *Escala en Hi-Fi*, un programa que no se ajustaba a la definición anterior de programa de variedades y que bien podría ubicarse como el antecedente de los programas de videoclips.

Julio de 1961. Media España cañí y rural estábamos haciendo la maleta para emigrar a la ciudad. Mientras tanto, en el bar de la esquina no nos perdíamos Escala en Hi.fi. La idea del programa fue de Fernando García de la Vega, un histórico de la televisión. Actores jóvenes simulan cantar mientras suena el play-back. De la Vega oye semanalmente los discos del mercado y elige entre nueve y diez. Busca el hilo conductor de un pequeño argumento y con tales discos monta el programa (Díaz, 2006: 135-136).

De hecho, *Escala en Hi-Fi*, podría ser considerado el precursor del videoclip -como género- en la televisión española, algo de lo que hablaremos en el punto 1.2.4. En las fichas sobre el programa que conserva el Fondo Documental de TVE, el espacio es descrito de la siguiente manera:

Programa musical presentado por el cantante Juan Erasmo Mochi, en el que se pasa revista a la lista de éxitos de la época. Las canciones están interpretadas por actores vestidos con trajes de época que cantan en playback. Los decorados son los de una casa típica de Toledo del siglo XVII⁷⁴.

⁷⁴ Información proporcionada por el Fondo Documental de RTVE: Ficha del programa *Escala en Hi-Fi* emitido el 28 de noviembre de 1965.

El éxito del programa hizo que TVE confiara en García de la Vega como responsable de *Galas del Sábado* (1968-1969); “empezaron bien, pero comenzaron a naufragar cuando el divismo de los presentadores y un guión flojo se convirtieron en lo más relevante, por encima de las actuaciones” (Díaz, 2006: 138). De 1973 a 1976, se emite *¡Señoras y Señores!*, un programa de Valerio Lazarov en cuya cabecera, de estética un tanto psicodélica, podían verse rostros conocidos como Lola Flores, Mari Carmen y sus muñecos o Fernando Esteso. Otro programa que dirigió Lazarov –más antiguo que este último– fue *Especial Pop* (1969-1970). Otros programas de variedades dirigidos por Valerio Lazarov en esta época fueron *Osaka Show* (1971), *Llegada Internacional* (1973-1974), *Sumarísimo* (1978-1979).

En noviembre de 1976 aparece en la parrilla televisiva *Esta noche... fiesta*, un programa que presenta diferentes novedades con respecto a los programas de variedades anteriores. En primer lugar, no está grabado en un plató sino en una sala de fiestas, y por otra parte, se incluyen entrevistas a los artistas invitados y además, como público, aparecen rostros famosos del mundo de la música y también de la política (Palacio, 2012: 189).

A pesar de la escasez de espectáculos de variedades durante estos años, sí podemos citar uno que “sirve como ejemplo modélico de lo que se entendía por ‘variedades’ en estos años”: *Superstar*, emitido la noche de los viernes en 1984, “era un espacio realizado en directo desde el Estudio 1 de Prado del Rey y presentaba como peculiaridad que carecía de un presentador fijo” (Guerrero, 2011:63).

A finales de los años 80 TV3 emitía un programa de producción extranjera: *Raffaella Carrà Show* (de la cadena privada Canal 5) y del que se realizaron un total de siete programas especiales que contaron con la colaboración de algunos intérpretes catalanes⁷⁵.

En la cadena catalana encontramos otro ejemplo que presenta las principales características de este formato y que fue emitido durante el verano de 1987: *No passa res*, producido por Gestmusic y presentado por La Trinca, un grupo artístico de Catalunya que aunaba música, espectáculo y humor en sus actuaciones. Tres elementos que extrapolaban al escenario del programa.

⁷⁵ TV3 (1988). Recuperado de <http://www.tv3.cat/p25anys/els25.jsp?seccio=programa&lletra=R&idint=18223&any=&anyFiltre=o>

En ese mismo año (1987) TVE inauguraba un nuevo espacio de este mismo perfil: *Sábado Noche*, presentado -en un primer momento- por Paola Dominguín y Toni Cantó y que continuó en la parrilla televisiva hasta 1989.

El último gran programa de estas características, *Galas de sábado*, presentado por Joaquín Prat y Laura Valenzuela, dejó de emitirse en 1970. Vinieron después *Pasaporte para Dublín*, *La gran ocasión*, *Señoras y señores* y *Directísimo*, hasta que la fórmula, ya degradada y con el público hastiado, se modificó por el entonces director general Rafael Ansón, en 1976, empezada la democracia. (Perez Ornia, 1987).

En 1988 y en sustitución del programa *A Tope* (incluido dentro de la clasificación anterior sobre programas periodísticos), TVE emite el show de variedades llamado *Circo Pop* (1988-1989).

La década de los 90 dejaba otros programas de variedades como *Arco de Triunfo* (1991), *Viva el espectáculo* (1990-1991) -presentado por Concha Velasco- o *Risas y Estrellas* (1997-1999). Antes, en 1990, la televisión estatal emite *Sara y... punto* una serie de programa de variedades presentado por Sara Montiel y que estaba grabada en estudio y en diferentes ciudades como Nueva York, Palma de Mallorca o Sevilla (Torres, 1990).

Uno de los programas de variedades de más éxito de TVE de las últimas décadas ha sido *Noche de Fiesta*, dirigido por José Luis Moreno y presentado -en sus comienzos- por Jacqueline de la Vega y Carlos Lozano ("TVE estrena hoy 'Noche de fiesta', 1999). Se mantuvo en antena desde 1999 hasta 2004 y vio desfilar a un gran elenco de artistas del pop español. En 2006, TVE recupera el formato de variedades con *Noche de Fiesta* para la noche de los fines de semana; presentado por Josema Yuste y Nani Gaitán.

Dentro de esta tipología, a pesar de que algunos autores la consideran independiente, hemos incluido la revista musical, donde hemos considerado se encuadra *Aplauso*, un programa que a pesar de ser analizado en la parte práctica, presenta más características propias del show de variedades que del magazine específico de música popular urbana.

- Espacios de videoclips

Aunque el videoclip como género no apareció hasta los años 70, gracias a programas como *Fantasías* (1960), *Escala en Hi-Fi* (1961-1967) o *Tele-ritmo* (1966), TVE contó con espacios cuyos contenidos podemos definir como los antecedentes del videoclip. *Fantasías*, aunque suele considerarse un programa de variedades, desempeñó un papel importante en este sentido puesto que los programas eran montajes visuales en los que se utilizaba el playback y que requerían muchas horas de trabajo previo.

Cada programa presentaba canciones o ballets interpretados por marionetas. Se utilizaba el playback para conseguir un cuidadoso montaje musical. (...) cada programa de media hora requería treinta horas de ensayo con las marionetas. (Carreras Lario, 2011: 31).

Tele-ritmo comprendía una serie de actuaciones donde los artistas interpretaban sus canciones mediante play-back, siempre en el mismo escenario, que iba cambiando de decorado. En el fondo documental de TVE, el programa es definido de la siguiente manera: “Actuaciones de cantantes de música moderna. Sin ninguna presentación previa. En la cabecera aparecen rótulos con los nombres de los artistas. En algunas ocasiones se intercala el ballet”⁷⁶.

Aunque no se considere un programa de videoclips (puesto que tiene tintes de show de variedades), *360° en torno a...* (1972) -dirigido por Valerio Lazarov y por el que pasaron artistas como Marisol, Peret o Carmen Sevilla- se especializaba en la grabación de vídeos en los cuales podía verse a los artistas interpretando sus éxitos en diferentes escenarios; lo mismo ocurría con su secuela *720° en torno a...* (1973). Algo similar hacía el mismo Lazarov un año antes el programa *A la Española* (presentado por Joaquín Prat) que entre sus vídeos más representativos cuenta con el de Maruja Garrido junto a Salvador Dalí en las calles de Barcelona interpretando su tema “Es mi hombre”.

Aunque apenas durase unos meses, en 1978 TVE emite el programa *Aquí Radio Sardinia*, también de Valerio Lazarov y que realizaba vídeos de artistas como Rafaella Carrá o Micky, y que fue grabado en Mallorca.

⁷⁶ Información proporcionada por el Fondo Documental de RTVE sobre el programa *Tele-ritmo*.

Lo que RTVE define como el primer programa de clips de la cadena pública lleva por título *Disco Visto* (1984-1985)⁷⁷, presentado por Maria Nelson y dirigido por Julio Ruiz; Se trataba de emitir, mediante vídeos, monográficos sobre diferentes artistas. Esta misma temporada, TVE emite *Videoshow* (1984) donde podían verse algunos videoclips del momento además de actuaciones en vivo.

Más tarde llegaría *Clip Clap Video* (1991-1992), considerado como el “primer programa de TVE cuyo contenido giraba en torno a la emisión de videoclips” (Viñuela, 2009: 78) presentado en un principio por Tinet Rubira; el día de su estreno, el diario *El País* incluía la siguiente información sobre el programa:

De lunes a viernes, Rubira presentará desde hoy este programa, que incluye una lista de éxitos que se elaborará con las llamadas de los telespectadores. Además, el espacio tendrá cada día de la semana un contenido específico: el lunes estará dedicado a los intérpretes españoles; el martes, a las novedades de la semana; el miércoles, a los clips que han hecho historia; el jueves, a los cantantes y grupos internacionales, y el viernes, a la música de baile (“Clip, Clap Video”, 1991).

En TV3, en este sentido, es necesario hablar de varios espacios: *Oh Bongònia* (1987), *Cliptoman* (1991-1993), *Clip Club* (1986) y *Sputnik* (1989-2013). *Oh Bongònia* elabora un ránking de éxitos semanal en forma de videoclips y que es realizado a través de votación telefónica y correo postal⁷⁸. *Cliptoman*, en sus comienzos (después pasó a ser una serie), era un “miniespai” en el que se presentaba un disco o un cantautor “a través de l'emissió d'un videoclip d'algun dels seus temes més destacats” (“Oh Bongònia”, 1983).

Clip Club era un programa dedicado por completo a la emisión de diferentes videoclips; estaba dirigido por Manuel Huerga y se emitía simultáneamente por Catalunya Radio. El videoclip también ha sido importante en los comienzos de *Sputnik*, -cuyas primeras emisiones estaban dedicadas a un artista o un grupo concreto de música pop-rock a través de un conjunto de videoclips o un concierto (Fernández, 2006: 152)- así como en una de sus mutaciones denominada *Sputnik Zap*, que llegaba al Canal 33 de Televisió de Catalunya en 1990: “es tractava d'un recull de clips relacionats amb un tema monogràfic, barrejats amb entrevistes, i amb un sentit de l'humor irònic” (Botella, 2008).

⁷⁷ RTVE (2008). Disco Visto. Recuperado de <http://www.rtve.es/radio/20080812/disco-grande/134090.shtml>

⁷⁸ “Oh Bongònia” (1983). TV3. Recuperado de <http://www.tv3.cat/videos/383239>

En 1993, TVE hizo su última apuesta por los programas de videoclips. Se titulaba *Planeta Rock* y estaba dirigido y presentado por el periodista musical de Radio 3 Tomás Fernando Flores, quien presentaba el programa de manera breve y daba paso a los videoclips. En el programa emitido el 1 de enero de 1993, el presentador arrancaba de la siguiente manera:

La historia de la música pop de nuestro país está nutrida de canciones y conciertos de grupos y solistas que han alimentado las emociones de cada uno de nosotros. Sin embargo la lista de quienes están participando de la innovación y la audacia para hacer y buscar cosas nuevas es bastante más reducida. En ella encontramos a Fangoria, el grupo de Alaska y Nacho Canut, quienes antes participaron de proyectos como Kaka de Lux, Alaska y los pegamoides o Dinarama. Vamos a escuchar y ver sus mejores canciones en los vídeos que ellos mismos preparan en sus Estudios Vulcano de Madrid. Antes utilizamos la máquina del tiempo, aquí en *Planeta Rock*, para verles y oírles tal y como eran cuando comenzaron su carrera a comienzos de la década anterior (Flores, 1993).

Desde aquel programa, TVE no ha vuelto a emitir espacios dedicados por completo a la emisión de videoclips. Éste, también está incluido en el listado de programas divulgativos o de corte periodístico que veremos más adelante.

- Programas-concurso/talent-shows

Si bien es cierto que la televisión ha experimentado, a lo largo de los últimos años, un boom de los espacios de este tipo, sus antecedentes se remontan a los primeros años de existencia del medio. “El talent show es una modalidad en la que los concursantes intentan demostrar su talento artístico compitiendo por un premio” (Gordillo, 2010: 76); a pesar de la degradación que ha sufrido en las últimas décadas, el talent show en su origen “es un formato honesto que sinceramente se proponía descubrir nuevos talentos de la canción, del circo, del humor o de la disciplina que se ponga por delante” (Broc, 2012).

Y precisamente con este ideal nacen programas como *Caras Nuevas* (1958), *Hacia la fama* (1958-1959), *Salto a la fama* (1961-1965) o *Pasaporte a Dublín*⁷⁹ (1971). Los tres programas están vinculados al nombre de José Luis Uribarri⁸⁰, siendo este último lo que podríamos llamar la versión original o primaria (sin el componente de *reality*) de lo que después sería *Operación Triunfo* (2001-2004). *Pasaporte a Dublín* estaba dirigido por Fernando García de la Vega y Valerio Lazarov y fue presentado por Julio Iglesias y Massiel hasta el último programa, la gala, que condujo José Luis Uribarri; entre los concursantes destaca la presencia de algunos nombres de éxito como Nino Bravo, Rocío Jurado, Junior, Encarnita Polo o Los Mismos (Bolaños, 2009).

Compartiendo tipología con estos programas y con el peculiar objetivo de encontrar al mejor grupo de “pop rural” aparece en la parrilla televisiva *Campo Pop* (1968) en el cual los concursantes representaban a sus pueblos de origen, hasta los cuales las cámaras de televisión se desplazaban para grabar a los artistas (RTVE, 1969). También en formato concurso pero con el premio de representar a España en Eurovisión surge *Voces a 45* (1976), .

Posteriormente a estos programas aparecen otros similares como *La Gran Ocasión* (1972-1974), donde -junto a los debutantes- también actuaban artistas de más trayectoria como Massiel, Chabela Vargas o Nino Bravo. Algunos años después llegaría *Gente Joven* (1975-1987), otro programa pionero en la fórmula del talent-show y -en este caso- con una peculiaridad: su permanencia en antena durante más de

El entretenimiento en televisión dejó a un lado este formato durante los años 80 y 90 (y estamos obviando aquí espacios como *El Semáforo* [1995-1999], porque lo consideramos un derivado del género con alto contenido humorístico y que se aleja, por tanto, de sus características primarias (basándonos en la definición que propone Gordillo y a la cual hemos aludido al comienzo de este apartado).

⁷⁹ Aunque el nombre del programa ha aparecido por primera vez en el apartado 1.1.2.1 como show de variedades, en esta investigación lo hemos considerado talent show. Siguiendo las palabras de Lorenzo Díaz, quien lo sitúa como el predecesor de *Operación Triunfo*.

En 2001, y avalado por Gestmusic, TVE comienza a emitir *Operación Triunfo*. Un concurso cuyo empeño residía en encontrar al representante de España en Eurovisión para la edición de 2002.

Anduvo de mesa en mesa de los ejecutivos mediáticos hasta que aterrizó en la pública. Pilar Tabares, directora del Área de Entretenimiento de TVE, fue la encargada de recibir el producto elaborado por Gestmusic. “Era una especie de concurso, como *Pasaporte a Dublín* adaptado a los nuevos tiempos. Tenía cosas de *Gran Hermano*: nosotros eliminamos todos esos ingredientes morbosos, aunque quedó un reality”. (Díaz, 2006: 353).

Lo cierto es que el programa consiguió récords de audiencia. El 11 de febrero de 2002, según el diario *El País*, “la final de *Operación Triunfo* batió los mejores registros de una emisión en los últimos 10 años”, alcanzando el 68% de cuota de pantalla y el programa fue visto por 12.873.000 espectadores (Gallo, 2002). *Operación Triunfo* constituye el ejemplo más rotundo de la llegada de la telerrealidad a la música en la televisión española:

Se parte de una idea de captar experiencias de vida organizadas artificialmente como contenido y a partir de esta realidad se aplica una combinación de diversos géneros en los que hay parte de ficción, de realidad fingida o simulada, parte de realidad auténtica o de comportamiento real y natural del ser humano, y otra parte de tratamiento espectacular mediante la dimensión global del programa como un concurso (Cebrián Herreros, 2004: 171).

El éxito de *O.T* provocó que las cadenas privadas copiaran el formato e hicieran sus propias versiones del programa, cada una con un objetivo o premio diferente pero con unos estereotipos de concursantes y presentadores muy parecidos. En la cadena catalana TV3, en el verano de 2006, se emite *Cantamania*.

Un total de 45 poblacions del país van rebre la visita del “Maniamòbil”, camió on participants anònims concursaven mitjançant el sistema del karaoke i a partir de diverses categories: cançó en català, cançó en castellà, cançó estrangera i premi especial a un tema adaptat o lletra inventada (Radigales, 2007: 50).

En esta misma cadena, en 2009 comienza otro producto de Gestmusic: *Buscant La Trinca* (2009-2010). El cual tenía elementos tanto de *Operación Triunfo* como de *Cantamania* puesto que planteaba un recorrido por diferentes ciudades de Catalunya para llevar a cabo un cásting al que acudían personajes anónimos.

El objetivo del programa es encontrar tres personas capaces de interpretar con verosimilitud a los tres miembros de La Trinca y aprovechar la ocasión para recordar lo que significaron las canciones de este trío catalán durante la Transición (“La Trinca vuelve a TV3 20 años después y busca jóvenes que tomen el relevo”, 2009).

Uno de los últimos programas influido por la fiebre *Operación Triunfo* (aunque fuera definido por su productora -Mediapro- como “docuserie”) es *Casal Rock*. Emitido en TV3 de 2009 a 2011 y que contaba como protagonistas con 20 abuelos catalanes “aficionados al canto coral” que ensayaban a lo largo de los diferentes capítulos para lograr el objetivo de poner en escena un concierto final. En este mismo canal, lleva en antena desde el año 2013 el programa *Oh Happy Day*, que también cuenta con una parte más ligada al reality que muestra los ensayos y se acerca a la parte más personal de cada formación participante.

- Conciertos televisados

Dentro de esta tipología no hemos incluido los programas especiales sin periodicidad en los que se retransmite una actuación en directo sino los espacios con cierta continuidad.

A comienzo de los años 70 nace en Televisión Española un programa llamado *A Su Aire*, que además de dar cabida a cantantes españoles del momento como Lluís Llach, Lola Flores, María del Mar Bonet, Rocío Jurado o Mocedades, tenía una característica distintiva: el presentador o narrador iba variando en las diferentes ediciones y podría ser desde un locutor de radio hasta cualquier paisano que estuviera paseando cerca del espacio donde iba a tener lugar el concierto que sería retransmitido; el espacio era realizado por Chicho Ibáñez Serrador (Díaz, 2009).

En la televisión pública catalana, en 1984, nace el espacio *Música Vista*: programas a modo de monográficos que emitían “l'actuació d'un intèrpret o grup musical de la cançó catalana actual” y cada una de esas actuaciones contaba con “una atmosfera propia, amb decorats específics, relacionada amb la temàtica i l'estil de les cançons”. En TVE, en 1988, se emite el programa *Los Superconciertos*, que emitía actuaciones en directo de artistas nacionales como Miguel Bosé, el grupo Olé Olé o Tino Casal.

En el caso de *Concert 33* -del Canal 33 de la televisión catalana- la mayor diferencia con respecto al espacio anterior está en que *Concert 33* (1989) emite los programas en diferido después de haberlos grabado en diferentes escenarios⁸¹. A lo largo de los 80 y los 90, además de estos programas que utilizaban el formato concierto, destacan otros donde la retransmisión de música en directo era muy importante como por ejemplo -y especialmente- *La Edad de Oro* u otros como *Sputnik*, *Popgrama* o *Estoc de Pop*, de los que hablaremos en el apartado de programas divulgativos.

En 1996 comienzan su andadura por televisión *Los conciertos de Radio 3*, uno de los pocos espacios musicales de TVE en la actualidad.

Cierto es que cada día Radio 3 emite -a las diez de la noche- un concierto grabado en directo en un plató de TVE, pero no lo es menos que si quieres verlo en La 2 tienes que esperar hasta la madrugada -o programar el vídeo, vale-, que por allí pasa todo el mundo -de aquí y de fuera, de indies y de multis (...). (Farrés en Blánquez y Morera, 2004: 454).

En un artículo publicado por El País en 2012, Diego A. Manrique hablaba de una “tendencia reconocida” por el propio director de programas de La 2 -Manel Arranz- que “confirma el desplazamiento de la cadena ‘de cultura y participación social’ hacia los conciertos” (Manrique, 2012). Precisamente los espacios *Musical.es*, *TVE es Música* y *Música para tus ojos* son ejemplos de lo que habla Manrique; los dos primeros comenzaron a emitirse en 2010 y ambos están dedicados a la retransmisión de conciertos de diversos géneros de música popular como el jazz y el flamenco. Y lo mismo ocurre con *Música para tus ojos*, que nace en 2011. Los tres espacios (al igual que *Los Conciertos de Radio 3*) tienen su franja horaria de emisión (su horario no es fijo) en las madrugadas de la cadena.

Otro tipo de conciertos televisados son los de formato esporádico referentes a un artista en concreto como por ejemplo *Una Noche con Beyoncé* (2011).

⁸¹ TV3 (1989). *Concert 33*. Recuperado de <http://www.tv3.cat/p25anys/els25.jsp?seccio=programa&lletra=&idint=18325&any=&anyFiltre=0>

- Otros espacios

Sobre todo por la importancia histórica que han cobrado a lo largo del tiempo algunas actuaciones que tuvieron lugar en programas en los que la música jugaba un papel secundario, debemos hablar aquí –por un lado- de algunos espacios que no entran dentro de ninguna categoría anteriormente nombrada y que más bien se presentaban como magazines, y –por otro- de programas divulgativos y que tampoco se atañen a unas características específicas.

Hay una serie de espacios musicales en los que la música popular urbana ha jugado un papel muy especial a pesar de no encuadrarse dentro de la primera clasificación de programas musicales divulgativos o periodísticos. De la época previa a la aparición de las cadenas privadas hay que destacar dos programas más que no tenían la música popular urbana como finalidad aunque sí formaba parte de sus contenidos: *Pista Libre* (1982-1985) y *La Bola de Cristal* (1984-1988), ambos dirigidos por Lolo Rico. *Acordes en espiral* era el nombre de la sección que *La Bola de Cristal* (programa presentado por Alaska) dedicaba a la música pop/rock del momento:

La estética estaba en la línea del posmodernismo y se correspondía con la movida de Madrid. Convendrá centrar *La Bola de Cristal* en un momento político muy especial. Cuando se empieza a emitir el programa, el 6 de octubre de 1984, estamos en plena transición. Hace nueve años que el dictador ha muerto y con él un largo y represivo período de la historia de España. Se vive la efervescencia que produce la libertad y la incertidumbre que trae consigo la transición (Rico Oliver, 2003: 79).

La Bola de Cristal emitía videoclips tanto de producción externa como de producción propia (por esto precisamente destaca su labor en lo musical); por lo que en su formato resaltaremos esa presencia/influencia del videoclip.

¿Popqué? fue un programa dedicado a la música de nueva ola y emitido por La 2 de TVE en el año 1984. Carlos Tena se embarcaba en esta nueva aventura, con un formato concurso nunca antes visto en televisión (y que tampoco se ha repetido). Lo hacía unos meses después del “escándalo Vulpes”, y lo presentaba de la siguiente manera:

(...) bueno, pasó el susto. Evidentemente queridos amigos de *Pop Qué?*, este concurso no va a ser *Caja de Ritmos*, no va a correr esos riesgos. Esto es un concurso simpático, cordial, divertido donde invitaremos cada semana a cinco concursantes, a cinco amigos. Que serán, cuatro de ellos concursantes elegidos a través de una radio, de Radio Nacional de España, de Radio 3 por medio de dos programas: *Diario Pop*, que sale todos los días de lunes a viernes de 12 de la noche a 2 de la

madrugada y *En el Aire* que sale en antena en Radio 3 repito de 2.30 de la tarde a 5.00. Por medio de esos programas conseguiremos cuatro candidatos cada semana a los que uniremos un invitado del mundo de la farándula, del mundo de los discjokeys, del mundo del futbol, del patinaje artístico, de la gimnasia rítmica, en fin... un tío del show business que salga mucho en las revistas o una chica. Ellos serán los cinco concursantes y el mogollón del programa (...) Y qué es lo que pretende *Pop Qué?* Dar lecciones de música, recuperar todo el pop. Porque en este *Pop Qué?* tendremos historias de la música de los 60, de los 65, de los 70, de los 75, de los 80's... Aquí cabe desde Julio Iglesias pasando por Rafael (sic) a los Sex Pistols pasando por las Vul... bueno de esas no, por Siniestro Total, por Glutamato Yeyé, etc. etc... Desde el año 56 en que se crea el rock n roll hasta nuestros días... Bueno... ¿qué premios habrá? Pues habrá de todo, tendremos vídeos, tocatas laser, habrá walkmans... (...)" (Tena, 1984).

¿Pop Qué? también incluía videoclips para ilustrar las preguntas que se realizaban a los concursantes y en ocasiones contaba con actuaciones de grupos como Glutamato Yeyé (que interpretó el tema *Todos los negritos* en el programa emitidos el 13 de agosto de 1984). *¿Pop Qué?* es una muestra (o rareza) de concurso divulgativo en el cual, la música podría considerarse finalidad por el tratamiento que se le da.

Previamente a la década de los 80, en concreto en 1972 aparece *1, 2, 3... Responda otra vez*, (que se emitirá durante diez etapas interrumpidas hasta años 90 y que se intentará recuperar en 2004) un concurso con influencia de show de variedades y en el que la música desempeñaba un papel crucial, sobre todo a través de las actuaciones del propio programa, pero también gracias a artistas invitados como Gloria Trevi, Mocedades, Gloria Estefan o Danni Minogue. En el capítulo de *Ritmo Urbano* donde se entrevista al grupo El Club de los Poetas Violentos, uno de sus integrantes -Kamikaze- afirma que la primera vez que vio bailar break dance por televisión fue en la actuación de Break Machine en *1, 2, 3... Responda otra vez* (Reyes, 2012 a).

En 1984 llega *La Estación de Perpignan*, que supondría la vuelta a los platós de TVE de Paloma Chamorro tras la desaparición de *La Edad de Oro*. No se trataba de un espacio musical periodístico sino de un espacio periodístico cultural, puesto que estaba -sobre todo- dedicado a las artes plásticas aunque algunos de sus capítulos estaban dedicados a artistas musicales.

El único programa musical que sobrevive en 2016 en TVE es *Cachitos de Hierro y Cromo*, que se encarga de mostrar el vasto archivo de RTVE a través de episodios que giran en torno a un tema concreto relacionado con la música en televisión y que recupera extractos de actuaciones

desde los comienzos del medio hasta la actualidad. *Cachitos de Hierro y Cromo* es presentado por la locutora de Radio 3 Virginia Díaz y en él la nostalgia desempeña un papel crucial.

El programa de la cadena pública se nutre de restos del pasado, que aderezan con unos irónicos y acertados comentarios en sus rótulos, pero qué pasa con el presente. *Cachitos* saca a relucir orgulloso la bandera de la cultura pop a través de la música y son muchos los que se reconocen en este programa por esas canciones que marcaron años de su vida: su infancia, su adolescencia, aquel viaje, aquel verano, aquel amor, aquella ruptura, aquella locura... Y eso está muy bien, pero la música pop, el reino del tiempo presente, no existe en la televisión. Ni por asomo (Navarro, 2016).

Dentro de esta categoría incluiremos también algunos talk shows y late nights donde la música jugaba un papel importante, tales como *Esta Noche* (1981-1982), presentado por Carmen Manura y emitido por La 1 de TVE, *Estudio Abierto* (también emitido por La 1 de TVE y presentado por José María Íñigo) o el programa *Angel Casas Show* (1984-1989) de TV3 y que se emitía desde el Studio 54 de Barcelona (Baget i Herms, 2003: 147). El programa de Casas contaba con público sentado, típico de los shows de variedades de los que hemos hablado previamente, y por él pasaban artistas de diversa índole entre los que figuraban músicos, que además de actuar, eran entrevistados por Casas.

A medio camino entre el *talk-show* y el show de variedades estaba *300 Millones* (1977-1983), presentado por Pepe Domingo Castaño y en cuyo plató hizo su primera actuación en televisión el grupo Nacha Pop (que más tarde se convertiría en uno de los conjuntos más representativos de la Movida madrileña).

¡Qué noche la de aquel año! (1987), presentado por el cantante Miguel Ríos también forma parte de esta tipología de inclasificables. En el programa se alternaban actuaciones del propio presentador (que tenía un gran protagonismo) con las de otros artistas, casi siempre de éxito en épocas pasadas puesto que el programa se basaba en la historia de la música pop y rock en España.

De igual manera que ocurría con los talk-shows, las televisiones públicas española y catalana también contaban con magazines donde la música desempeñaba un papel importante aunque no recayera en ella todo el protagonismo, algunos ejemplos son *Por la Mañana* (1987), presentado por Jesús Hermida, *Cosas* (1980-1981), *Siempre en domingo* (1971-1972), *Zarabanda* (1983) o *La Palmera* (1991). En la televisión catalana, esto podía verse en un programa como

Mag Magazine, que se emitía a mediodía y que era presentado por Maria Gorgues; en él tenían especial relevancia las actuaciones de grupos tanto catalanes como estatales.

Con un formato entre el *talk-show* y el programa periodístico musical estaba *Tal Cual* (1985-1987), de Àngel Casas y emitido por La 2, el espacio se centraba en entrevistas y actuaciones musicales.

Como un híbrido entre el *late night* y el magazine cultural en 2013 aparece *Torres y Reyes*, presentado por Joaquín Reyes y Mara Torres, que en la segunda temporada son sustituidos por Alaska y Javier Coronas (pasando así a llamarse *Alaska y Coronas*) y en cuya tercera temporada pasa a convertirse en *Alaska y Segura* (2015); un programa en el que vemos uno de los momentos clave en cuanto a la adaptación de la televisión a los nuevos sonidos y es el paso por su plató del grupo de trap PXXR GVNG⁸².

Por otro lado, y para terminar este apartado, no podemos obviar los programas especiales de galas, festivales, especiales de Nochebuena y Nochevieja y otros programas sin continuidad en la emisión. Este tipo de programas lleva presente en televisión desde la primera emisión (como hemos señalado al comienzo de este punto 2.1.2); en los últimos años hemos podido ver algunos ejemplos como la gala *Rocío... Siempre*, emitida en 2005 por TVE y que fue una de las últimas apariciones musicales de la artista en televisión antes de su muerte. Por esta gala aparecieron artistas como Raphael, David Bisbal, Lolita o Paulina Rubio⁸³. Otros programas de este tipo han sido *Musica per l'any Nou* (1985), *Super 88* (emitido en la Nochevieja de dicho año) *La Gala de tu Vida* (2000), gala *La Rioja, Tierra Universal* (emitida durante siete ediciones desde el año 2002), *Rosario y amigos* (2008), *Raphael 50 años después* (2008), *Feliz Gala* (2012), o la *Gala por la Infancia* (2014), entre muchísimos otros.

⁸² Decimos que supone un momento clave puesto que PXXR GVNG son el primer grupo nacional que consigue hacer de YouTube su plataforma de lanzamiento absoluta. Sin ayuda de medios de comunicación, la banda (que surge en el año 2012) consigue alzarse como una de las más populares españolas en 2016, pasando a ser uno de los iconos de la cultura popular urbana actual (Álvarez, 2016).

⁸³ YouTube (2013): “Gala Rocío Siempre completa”. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=eYsrv5b2DQ4>

2.1.3 Periodismo musical en televisión

Sobre el nacimiento del periodismo musical de la forma en que lo conocemos hoy en día dice Simon Reynolds que apareció “en aquel momento a mediados de los sesenta en el que el rock'n'roll dejó de ser ‘simplemente’ músicaailable para adolescentes y adquirió la conciencia de que era un arte” (Reynolds, 2010: 220).

La fracción del periodismo cultural dedicada a la información musical siempre ha ido más vinculada a medios como la prensa escrita y la radio. El estereotipo de periodista musical se ha ubicado sobre todo en torno a diferentes revistas musicales, y en los últimos años también en webs especializadas. En la película *Almost Famous*, se realiza la siguiente descripción a modo de estereotipo del periodista musical:

Si quieres ser periodista de verdad, periodista de rock, de entrada te pagarán poco. Pero las discográficas te darán discos gratis. Joder, ¡tú no tienes nada de polémico, tío! la cosa se te pondrá fea. Te invitarán a copas, vas a conocer chicas. Van a intentar enviarte a sitios gratis en avión y ofrecerte drogas. Sé que así suena genial pero esa gente no son amigos. Esa gente lo que quiere es que escribas historietas moralistas sobre el genio de las estrellas de rock. Y destruirán el rock & roll y se cargarán todo lo que nos gusta de él (Crowe, 2000).

El periodismo musical como tal, queda definido por Esteve y Fernández del Moral (en una acepción básica pero de las escasas que pueden encontrarse en los manuales de periodismo) como “aquella área informativa que proporciona noticias y comentarios en torno a la actividad musical de actualidad” (Esteve y Fernández del Moral, 1999: 175); el periodista cultural - sostienen estos autores (1999-176)- ha de ser “prudente” en su tarea y profesar un “profundo respeto hacia el trabajo científico, literario y artístico de los demás”. Y puntualiza el autor: “Esto no impide que el periodista exponga libremente sus opiniones personales pero sin atribuirse el patrimonio exclusivo de la verdad y el conocimiento”. En cierta medida, el periodismo musical puede compararse -en ocasiones y en el mal sentido de la similitud- al periodismo político. Como explica José Manuel Lechado (2005: 154) en su libro sobre la Movida, ambos corren - hasta cierto punto- el mismo riesgo de dejarse embaucar.

(...) A menudo los críticos musicales, desde sus revistas y programas de radio promocionaban, como los políticos, a determinados grupos por encima de otros, sin que siempre estuviera claro dónde radicaba el interés.

Y si tuviéramos que aplicar esta afirmación a los medios de nuestros días, prácticamente todos los contenidos musicales que se dan en televisión servirían como ejemplo. Lo cierto es que la televisión generalista presenta, desde siempre (y ahora más que nunca) una falta de especialización; “el papel central de la televisión representa el canal de predominio a través del que se hacen llegar a los ciudadanos los contenidos culturales más marcadamente persuasivos” (Rodríguez Pastoriza, 2003: 181). De hecho, podríamos decir que un gran número de los programas musicales de los últimos años han estado presentados por lo que Bordieu califica como “serviciales bustos parlantes” los cuales “eximen de la necesidad de buscar a alguien que tenga verdaderamente algo que decir” y que además “se encargan de poner al alcance de todos ese ‘fast food’ cultural al que nos tiene acostumbrados la pequeña pantalla” (Bordieu en Rodríguez Pastoriza, 2003: 181).

La televisión, hasta donde le fue posible, aprovechó la Movida para renovar sus contenidos así como la presentación de estos. Los periodistas musicales de esta época “abrieron con notable esfuerzo un anchísimo cauce para que la música de la Movida se difundiera más allá de cuatro locales llenos de humo” (Lechado, 2005: 29).

Este período televisivo está marcado por esa “responsabilidad” que asumían los periodistas que trabajaban en televisión. Algo que, se podría decir, no se ha vuelto a repetir y que pone en duda la labor del periodismo en televisión; frente a la dimensión más comercial de la información en televisión se opone una “dimensión solidaria” que involucra directamente al periodista en la tarea de contribuir (explicando e interpretando hechos) al conocimiento de la audiencia de lo que ocurre en su entorno (Cebrián Herreros, 2004: 208). Aplicado a la música, y como explica Jesús Ordovás, esta era –precisamente- la labor de los críticos musicales “serios”:

(...) despertar a la gente a nuevas cosas, a partir de la atalaya que te dan los medios en los que puedes colaborar. No estar a remolque de lo que la gente va queriendo, sino adelantarte y ofrecer a la gente lo que viene. Y te da una especial satisfacción cuando la gente te responde con un sí a lo que tú estás poniendo” (Ordovás, 2002: 47).

2.1.3.1. Información Vs Entretenimiento

Tras la aparición de internet, el periodismo musical (al igual que el periodismo en general así como la industria musical) ha experimentado una serie de mutaciones que hacen que las teorías clásicas sobre periodismo se pongan en duda. En Young VibeZ (www.youngvibez.net)⁸⁴, uno de los medios más futuristas del momento actual (tanto en estética como en temática), uno de sus autores (Magic M) escribía lo siguiente en un provocador artículo donde cuestionaba las funciones del periodismo musical en la actualidad:

Los que tenemos cierto interés cibernético sobre la música no necesitamos ser tratados como niños, ni necesitamos que nos expliquen cosas, ni que nos cuenten “cómo suenan”, ni que nos “informen”. En el año 2014 somos capaces de hacer todas esas cosas solos (Magic N, 2014).

Esta afirmación pone en duda ese carácter de intermediario entre el artista y el público que siempre ha desarrollado el periodista musical. Ahora mismo es el propio artista el que posee sus propios canales (Facebook, Twitter, Instagram, YouTube) para hacer llegar al público su música. Y si toda la información (y toda la música) está en internet, al oficio no le queda otra salida que hacer cambios radicales en su manera de ejercerse. En televisión cada vez existe menos “periodismo musical” del “serio” al que aludía Ordovás. La tendencia de la música popular en televisión durante los últimos años pasa por el formato del reality, quizá en un intento de ofrecer algo diferente de lo que se puede encontrar en la red.

Los programas musicales de los años 60 y 70 estaban muy influidos por la radio y la prensa, así que primaba la información. *Último Grito*, por ejemplo, basaba buena parte de la sección “33/45” en noticias musicales internacionales, hablando sobre grupos que venían de gira a España o haciendo llegar a los telespectadores un tipo de sonidos difíciles de encontrar. *Popgrama* o *Mundo Pop* seguían esta misma filosofía de trabajo, eran programas conducidos por expertos musicales y eso era algo que se notaba en el formato y en los contenidos.

Uno de los espacios divulgativos o periodísticos que cumplía más a rajatabla el ideal de periodismo musical en televisión era *La Edad de Oro*:

⁸⁴ Young VibeZ se define como “revista” en sus redes sociales y se dedica a compartir música (música underground y nuevas tendencias) así como artículos de opinión. Ellos mismos se describen de la siguiente manera: “YOUNG VIBEZ, la primera revista/tabloide gratuita dedicada al análisis gafapástico de la cultura basura y al humor absurdo.”

Nació con la reunión de Kaka de Luxe y suspiró por última vez con la transmisión en directo del histórico concierto de The Smiths en el paseo de Camoens de Madrid. En medio, una traumática existencia llena de complicadas actuaciones en directo, entrevistas imposibles y reportajes sobre artes plásticas con un nexo común: la erótica de lo imprevisible. Ese atractivo que supone hacer un programa en directo de música en vivo y en un plató de televisión (Estabiel, 2008).

La Edad de Oro hacía algo propio del periodismo musical audiovisual (sobre todo teniendo en cuenta el momento histórico en el que se encuadraba, previo a la aparición de YouTube⁸⁵): acortar distancias entre ciudades y entre países y mostrar escenas musicales que al telespectador se le pudieran escapar de su ámbito más cercano:

(...) los chicos de provincias que no podían ir al Rockola o asistir a las inauguraciones de Vijande o Moriarty se empapaban de la contracultura cinematográfica, musical y artística que ofrecían dos espacios esenciales para entender esa época: *La edad de oro* y *La bola de cristal* (Grijalba en Viñuela, 2009: 61).

El programa de Chamorro no fue el único en este sentido. *Popgrama* (1977-1981) viajó por la geografía española con la única finalidad de mostrar las diferentes “movidas” o los distintos sonidos que se hacían en cada ciudad. Sirva como ejemplo su programa dedicado a los Rolling Stones (Soriano, 1978 a), sus presentadores (Paco de la Fuente, Ángel Casas, Carlos Tena y Diego A. Manrique) realizan en directo y mirando a cámara una breve crónica de los diferentes conciertos de la banda que presenciaron cada uno de ellos en diferentes lugares como Londres y Barcelona. De Diego A. Manrique y su *Popgrama* hablaba así Jesús Arias (guitarra del grupo TNT) en uno de los ciclos de *La Música Contada*:

(...) a finales de los 70 nos fascinaba desde televisión con un programa tremendo de rock, *Popgrama*, junto a otros dos grandes del periodismo, Ángel Casas y Carlos Tena. Allí pude, por primera vez, escuchar a los Rolling Stones y verlos. Y digo verlos porque hasta entonces sólo les había conocido por fotografía y a veces con censura (*La Música Contada*, 2010).

⁸⁵ Los cambios acarreados por YouTube en el consumo cultural han hecho que se le llegue a definir como “un campo completo de práctica cultural”; “la combinación de vídeos promocionales y vídeos subidos a YouTube han convertido al sitio en una biblioteca pública del sonido grabado (aunque sea desordenada y caótica, con pocas omisiones pero muchísimas repeticiones y “copias dañadas”) de la que uno puede “tomar en préstamo” sin la necesidad de devolver mediante herramientas como el Dirpy, que permite convertir los vídeos de YouTube en Mp3” (Reynolds, 2012: 93-94).

Carlos Tena, Diego A. Manrique, Paloma Chamorro y Lolo Rico (quien estuvo al frente del programa *La Bola de Cristal*) -afirma Eduardo Viñuela (2009: 64)- “fueron personajes clave en esta transformación del lenguaje audiovisual asociado a la música” y que, además, “pudieron desarrollar sus programas en un momento en el que TVE gozaba de una mayor libertad para la experimentación”. Una libertad que dio, en buena medida, la llegada al poder del Partido Socialista en 1982 y el cambio en la dirección de RTVE, con José María Calviño, quien estuvo al frente del ente desde 1982 hasta 1986, momento en que toma el relevo Pilar Miró.

Lolo Rico, directora de “La bola de cristal” (1984-1988), reconoce la influencia de la dirección de TVE, cargo designado por el gobierno, al afirmar que “Calviño primero y después Pilar Miró demostraron tener un talante de respeto y de libertad que también respondía a una situación política afín en este sentido”. (Viñuela, 2009: 135).

La Edad de Oro aparece en 1982 pero el período de innovación y rebelión en televisión termina pronto, concretamente en el momento en que llegan las privadas y con ellas el miedo por la pérdida de audiencia y el final del carácter de servicio público de TVE. “Las metas culturales en televisión han ido en franca decadencia a raíz de los cambios de criterios en la programación de las televisiones públicas debido a la aparición de las televisiones privadas” (Ruano, 2007: 181). En lo musical, esto se traduce en el derrocamiento de lo independiente por lo comercial; “el número de programas musicales vuelve a descender y se afianzan otros, como *Rockopop* (1988-1992) o *Plàstic* (1989-1990), con un carácter más comercial” (Viñuela, 2009: 71). Estos programas emitían “actuaciones en play-back y reportajes de artistas extranjeros” y además “incluyeron espacios dedicados al repaso de la lista de ventas y aumentaron la emisión de videoclips”.

En definitiva, tras un breve momento de relativo esplendor, la televisión “pro-movida” terminará agotándose como la propia Movida y, desaparecidos a mediados de los ochenta todos o casi todos los programas de vanguardia -con la excepción de *Metrópolis* en La 2, casi el único espacio que mostraba algo más que música-, los programadores se concentrarán en programas de fácil consumo: *Rockopop*, *Música Sí*, *Música Uno...* que son lo que algunos autores catalogan como mero anuncio publicitario de productos comerciales crónicos (Lechado, 2005: 158).

La llegada de las televisiones privadas y los canales temáticos hizo pensar, a principios de los años 90, que el abanico televisivo se abriría. La realidad, sin embargo, nos ha mostrado todo lo contrario. La homogeneización de las parrillas de las televisiones generalistas ha sido total en manos de la

banalización de los contenidos, la irrupción de la lógica de la prensa del corazón, la rebaja del nivel del lenguaje y el dominio de la cultura rápida (el *fast think*) y el tertuliano profesional (Turtós en Aguilera, Adell y Sedeño, 2008: 210).

En 1994, en un artículo publicado por *El País*, el periodista musical Diego A. Manrique aseguraba lo siguiente:

Los directivos que deciden aseguran que la música no vende, pero yo creo que la cultura pop está viviendo un momento muy interesante de ebullición de nuevos grupos, sellos discográficos, *fanzines* y francotiradores de emisoras de radio... todo un movimiento alternativo que está haciendo cada vez más grande la zanja frente a los grupos supervivientes de los ochenta que copan las programaciones comerciales de radio y televisión. Los musicales de ahora giran en torno a las listas de ventas y los comentarios refrescantes, pero poco documentados. Me da pena que no haya un escenario para el relevo (Yoyoba, 1994).

Desde 2010 y hasta hoy, en TVE (además de abundar los conciertos televisados a través de Los Conciertos de Radio3 y TVE es Música) se deja notar una tendencia periodística que hasta hace bien poco apenas se concebía como género musical televisivo e individual: el documental. Producciones de TVE -como *Frenesí en la gran ciudad* (2011) o *Explorando la música más allá de sus límites* (2011)- o ajenas como *Tras las huellas de Dylan* (2006), se han convertido en algo en cierta medida habitual en su parrilla gracias a espacios como *Musical.es*, *El documental* o *La noche temática*. Aun así es necesario señalar que no existe una continuidad en este tipo de espacios exceptuando la de aquellos que son emitidos a partir de la medianoche (como el último al que hacemos referencia). El documental es un género que “permite entrar en un territorio de reflexión y de calma intelectual, de serenidad y quietud frente a la perspectiva del ruido ensordecedor, la digresión, la dispersión, la alienación y el horror ético de los productos de la cotidianidad televisiva” (Breu, 2009: 15). El cine musical encuentra en el documental un gran aliado; Los “rockumentales”⁸⁶ han comenzado a ir “más allá de su enunciado”, es decir, han dejado de limitarse a hablar de “la vida de un grupo” o “la grabación de un disco” y en

⁸⁶ Con el término “rockumental” se alude a las producciones cinematográficas que van unidas a la música rock (en su más amplio sentido). Sirvan como ejemplo títulos de cine como *The Filth and the Fury* (de Julien Temple, sobre los Sex Pistols), *Woodstock: 3 days of peace and music* (de Michael Wadleigh, sobre el festival americano del mismo nombre) *Rock & Cat* (de Jordi Roigé, sobre los grupos de rock catalanes de los 80).

consecuencia cualquier espectador (aunque no tenga un conocimiento previo sobre el artista) pueda disfrutar de una película como *Control* (Corbijn, 2007).

En este sentido hay que señalar la labor de *Sputnik* como espacio pionero en la utilización de este género periodístico como herramienta de divulgación musical en televisión. En el caso de TVE, cabe decir que el ente hizo un intento a través del programa *Mapa Sonoro.doc* hizo el cual estaba dirigido por Roberto Herreros:

Se puede decir que todo lo demás ha caído por su propio peso. Escogemos los contenidos por su interés, no por su repercusión. Un programa que saca a Patti Smith, Sr. Chinarro, Scout Niblett, Lidia Damunt, Billy Bragg, Kiko Veneno, Oscar Mulero o The Pastels no es algo que estemos acostumbrados a ver. Quizá huelgue decirlo, pero de vez en cuando conviene recordar que la primera obligación de la televisión pública es ofrecer un servicio público (Herreros, 2010).

A pesar de algunas excepciones como *Sputnik* o *Mapa Sonoro*, podemos decir que el periodismo musical y la televisión siguen manteniendo una relación llena de obstáculos. Si el formato presenta altas dosis de creatividad y está dirigido a un público minoritario, la publicidad va a fallar, y si la publicidad falla es probable que el programa no cuente con presupuesto suficiente y -por tanto- no se pueda realizar:

Un musical no dispara el share de audiencia, y, consiguientemente, no interesa porque no vende audiencia para la publicidad. Los artistas nuevos no encuentran un escenario promocional en la tele y nos tenemos que centrar en la importante promoción de la radio, en la prensa musical y las discotecas (Moreno en Yoyoba, 1994).

Esta afirmación pertenece a Manolo Moreno, director de marketing de Sony-Epic, en el año 1994. Poco después, grandes discográficas como la suya aprendieron del negocio que se podía hacer en internet y ahí fue cuando la televisión se despidió casi definitivamente de los espacios musicales de carácter divulgativo.

Como hemos visto anteriormente, cada vez más, la música es utilizada por los programas televisivos como “excusa” en lugar de cómo “finalidad” (Radigales, 2007: 47-56). Y así llegan propuestas como *Popstars*, *O.T*, *Factor X*, *Cantamania* o *El Número Uno*⁸⁷. En estos

⁸⁷ Todos estos programas tenían como objetivo la búsqueda de nuevos talentos y para ello se otorgaba todo el protagonismo a un grupo de personas anónimas que participaban como concursantes interpretando canciones de otros artistas. En todos ellos el público tenía la posibilidad de participar

contenidos la música se utiliza como excusa y el entretenimiento -en tono *reality*- funciona al nivel más exacerbado, sin elementos de carácter informativo. En la televisión de nuestros días, el entretenimiento ha absorbido a todo lo demás:

(...) el medio se transforma en una enorme máquina de entretener (...) Hoy la seducción sustituye a la alienación. Hay que pasarlo bien, hay que evadirse de la realidad. Los programas que llaman de “creación de realidad”, tipo *Gran Hermano* u *Operación Triunfo*, lo ilustran perfectamente. Es el paraíso de lo light, de lo intrascendente (Díaz 2005: 32-33).

Previamente a la aparición de *O.T.*, el nacimiento de las privadas y consecuente la lucha (sucia) por la audiencia, allanaron el camino de lo que estaba por llegar. La obsesión por conquistar el *share* también tuvo consecuencias en la programación musical.

Este cambio se dejó notar en la programación musical de los canales públicos, en los que gran parte de los espacios que se ocupaban de los grupos del mercado independiente desaparecen. El número de programas musicales vuelve a descender y se afianzan otros, como ‘Rockopop’ (1988-1992) o ‘Plastic’ (1989-1990), con un carácter más comercial. Los nuevos programas adoptaron formatos similares a los de otras cadenas internacionales y, además de ofrecer actuaciones en playback y reportajes de artistas extranjeros, incluyeron espacios dedicados al repaso de la lista de ventas y aumentaron la emisión de videoclips, sobre todo la de los internacionales (Viñuela, 2009: 71).

El entretenimiento ha inundado todos los formatos que, hasta hace algunos años, estaban exentos de su sustancia más perversa. La televisión ha dejado de ser solamente “un tema de conversación” para convertirse en una forma conversacional, en espectáculo de la conversación” (Vilches, 1996: 106).

La televisión lleva tiempo sin dar protagonismo a los formatos que utilizan la música como finalidad (o divulgativos). El director de emisiones de TVE, José Luís Roncal, aseguraba en un artículo de 1994 (Yoyoba en *El País*, 1994) que “el pop está lleno de creatividad, pero los programas musicales son caros y no consiguen grandes audiencias”. Los espacios creativos dejaron de existir y en esas tesituras nos pilló la exaltación del *reality*. “Casi todas las televisiones menosprecian el papel de la música en la televisión. Han desaparecido de las parrillas los

gracias a las votaciones telefónicas. De algunos de estos espacios serán tratados brevemente al final de este punto.

programas de este género. Probablemente, ese era el estigma de Operación Triunfo” (Díaz, 2005: 137).

Si en *Pasaporte a Dublín* los concursantes apenas eran conocidos, en *O.T* el anonimato cobra el mayor protagonismo, hasta llegar a lo que José Ángel Cortés Lahera (2002: 44-51) califica como “tendencia a entronizar al hombre de la calle como verdadero protagonista de los nuevos formatos”. He aquí otra de las consecuencias de la era de la *audiovisualización* todos quieren formar parte de ella. Por eso hay millones de vídeos en portales como YouTube en los que personas desconocidas se graban a sí mismas versionando a algún artista. Es otra forma de *reality*.

El mundo está lleno de artistas que no han tenido su oportunidad para demostrarlo. La llegada de un programa como el reality, basado en la no profesionalidad como requisito para ser protagonista es la gran oportunidad de los talentos en espera. (Vilches, 2003: 17)

Con un programa como *O.T*, el mayor triunfo se lo ha anota el marketing. La creatividad, la cultura y la originalidad son los grandes derrotados:

(...) hoy somos adictos a un cierto tipo de formatos (...) Nos identificamos con ellos como, antaño, con una peña taurina o el Real Madrid (...) Son como una marca a la que somos fieles. La marca nos une en un mismo grupo de consumidores, nos conforta en nuestro gusto -que es el gusto de todos, el gusto común, nivelado, descafeinado, homogeneizado por el medio- y al mismo tiempo nos da, de prestado y como soñando, un cierto estatus (Imbert, 2003: 245-246).

O.T ha formado parte de la parrilla de programación de 2001 a 2011 a pesar de que su éxito haya ido apagándose hasta el punto de haber sido suspendido en su última edición por falta de audiencia. Tal y como confiesa Pilar Tabares -responsable del área de Entretenimiento de TVE cuando el producto llegó al ente (apud Díaz 2006: 353)- “De tanto poner las turbinas a tope se rompió el juguete”. Y así es como terminan prácticamente todos los *realities*, llevando al extremo el componente “espectáculo”; es la consecuencia de la lucha por el share sin mesura. De hecho, a lo largo de estos años -tomando como punto de referencia la aparición de *O.T*- incluso el propio formato ha ido degenerando. La última muestra de ello: *Todo El Mundo Es Bueno*, definido

por David Broc como “la suma poco agraciada de *El Semáforo*, *Ahora Caigo* y *Tú Sí Que Vales*”⁸⁸:

Es una nueva vuelta de tuerca a la idea de talent show en la que prima mucho más el show que el talent, que en esta ocasión brilla por su ausencia con toda la intención del mundo, claro. En su origen el talent show es un formato honesto que sinceramente se proponía descubrir nuevos talentos de la canción, del circo, del humor o de la disciplina que se ponga por delante. Al margen de los intereses comerciales y económicos que pudiera haber detrás de todo y, por supuesto, de la calidad artística de los productos que surgen de su engranaje, “Operación Triunfo” o “Factor X” tenían como principal objetivo dar con promesas de futuro, ejercían el papel de cantera de toda una nueva generación de artistas necesitados de una oportunidad y de una plataforma para darse a conocer (David Broc, 2012).

Pero antes de que el mecanismo fallara, *O.T* cosechó récords de audiencia. Y mientras esto ocurría, otras cadenas tomaban nota; así llega *Popstars* (2002) emitido por Telecinco y protagonizado exclusivamente por concursantes femeninas. De mecanismo prácticamente similar al de *O.T*, su objetivo era formar un grupo de chicas de música pop, el resultado: Bellepop, una formación apadrinada por Warner Music, de efímera trayectoria. De la versión inglesa del programa (emitida por la ITV en 2002) nacieron Girls Aloud (grupo musical aún vigente). De 2005 a 2011, *O.T* fue acogido por Telecinco y en 2007 la cadena Cuatro introdujo en su parrilla la versión de una producción británica que estaba arrasando en Reino Unido: *The X Factor* (*Factor X* en la versión española) y que cumplió con una segunda y última temporada en 2008. Su creador, Simon Cowell, anunció en enero de 2012 (Perpetua, 2012) que estaba preparando un nuevo formato de *reality* de talentos dirigido a los DJ's; “Los DJ's son las nuevas estrellas del rock, creo que es el mejor momento para hacer este programa”. Este tipo de formatos siguen triunfando, desde la llegada de *O.T* han sido numerosos los intentos de encontrar al artista perfecto vía casting televisado (y todo lo que ello conlleva). Y no sólo se ha hecho a nivel estatal, sino también en televisiones como Canal Extremadura (con *Duende Joven*), Canal Sur (con *Se llama Copla*) o TV3 -televisión pública catalana- con *Cantamania*, emitido en el verano de 2006 y del que “és especialment remarcable assenyalar l'opció del karaoke com a paradigma de música participativa”; y esto, por un lado, “ens permet retornar al concepte de popularitat de la música” (Radigales, 2007: 51) y por otro “a la ausencia de

⁸⁸ De los tres programas citados por Broc sólo dos se ajustan al formato de *talent-show*: *El Semáforo* -emitido por TVE entre 1995 y 1997- y *Tú Sí Que Vales*, -un producto de Gestmusic que lleva emitiéndose en Telecinco desde 2008 y continúa en la parrilla-. Por su parte, *Ahora Caigo* es un programa de Antena 3, que lleva en pantalla desde 2011 y que presenta un formato de concurso de preguntas con premio.

profesionalidad, haciendo referencia a una cultura surgida casi podríamos decir por *generación espontánea*, hecha y destinada al mismo tiempo por y para los mismos agentes sociales” (Josep Martí en Radigales, 2007: 51)

Durante 2012, Antena 3 estrenó *El Número Uno*, producido por Gestmusic y en cuyo jurado participaban cantantes de éxito en España como Miguel Bosé, Ana Torroja, Sergio Dalma, David Bustamante, Natalia Jiménez y Mónica Naranjo. En esa misma época Telecinco estrena un nuevo talent-show titulado *Todo el Mundo es Bueno* (otra aventura de Mediaset), basado en el programa británico *Don't Stop Me Now* (*El País*, 2012); el cual, al día siguiente de su primera emisión, era tildado como “espectáculo de máxima decadencia” por algunos medios de referencia por entonces⁸⁹ como Playground:

Al margen de los intereses comerciales y económicos que pudiera haber detrás de todo y, por supuesto, de la calidad artística de los productos que surgen de su engranaje, “Operación Triunfo” o “Factor X” tenían como principal objetivo dar con promesas de futuro (...) Pero ya en “Tú Sí Que Vales”, y siguiendo la tradición impuesta en los 90s por “El Semáforo”, estas intenciones de búsqueda de talento empezaron a matizarse con la integración en su organigrama de personajes con más habilidades para el freakismo pintoresco que para el arte (Broc, 2012).

Aunque han disminuido, este tipo de programas no se han agotado. La participación y la creación de ilusiones -como apunta Jaume Radigales- siguen siendo dos de sus rasgos esenciales:

(...) el concepte de la música audiovisualitzada ha creat nous consums i noves relacions amb la música. Relacions falsament il·lusòries, com es demostra el fet que aquella música actua com a mediadora d'un format televisiu molt concret (el concurs), que menysprea les formes i les complexitats reals del lleguatge musical, més enllà de la seva categorització formal i acceptant-lo fins i tot com a art eminentment popular (Radigales, 2007: 54).

Durante los últimos años, la única manera de encontrar contenidos musicales en televisión que pasen por la información suele tener como protagonista al género documental o a la nostalgia (como pasa con algunos programas que basan sus contenidos en el Archivo de Televisión Española como *Cachitos de Hierro* y *Cromo* u *Ochentéame Otra Vez*).

⁸⁹ Decimos “por entonces” puesto que el giro editorial que el medio llevó a cabo en 2014 alejó sus contenidos de la música para centrarse en el entretenimiento y las tendencias.

Seamos sinceros: *Cachitos* mola, pero tarde o temprano su fuente de inspiración se agotará y la razón radica en la falta de música en la televisión actual. ¿Cuándo fue la última vez que pudimos disfrutar de un artista de gran renombre en nuestra pequeña pantalla? (i-D, 2016)

2.1.3.1 Artistas, televisión y Opinión Pública

De la misma manera que Brian Warner (líder de la banda de rock Marilyn Manson) impartía una clase de Arte y Sociedad en la Universidad de Temple para el programa *Stand In* de la MTV U (MTV, 2010), Joey Ramone aseguraba en el documental *End of The Century: The Story of The Ramones* (Fields y Gramaglia, 2003) que ese mismo canal estadounidense había “destrozado” la música. Desde que la televisión apareciera los diferentes artistas han tenido diferentes relaciones o maneras de tratar con el medio. Pero la televisión siempre ha sido el medio que ha tenido mayor repercusión en la opinión pública. Mucho más que la radio y la prensa escrita; seguramente por ese carácter audiovisual que le otorga un poder mayor.

La historia de la música popular urbana no puede explicarse sin esta relación entre los artistas, el medio televisivo y la opinión pública, siendo algunos sucesos concebidos como parte de esa historia. En el plano internacional, por ejemplo, encontramos uno de los casos más sonados en lo referente a la relación entre artistas y televisión, convertido ya en acontecimiento histórico y que parte de un momento musical: el paso de los Sex Pistols por la televisión inglesa. Cuando el grupo punk por antonomasia apareció el 1 de diciembre de 1976 en el programa *Today* (de la Thames Television), presentado por Bill Grundy, nadie imaginaba que aquellos escasos tres minutos de entrevista llegarían a ser un hito en la historia de la música en televisión:

Lo que acontece en el programa de Grundy cambiará el rumbo de la historia. La de los Sex Pistols y la de toda la cultura pop occidental. Jones, Cook, Matlock y Rotten contestan con una impertinente mezcla de sorna y desidia las, por otro lado, estúpidas preguntas de Grundy. Y de repente, la palabra que determinará el acceso a una nueva era del espectáculo pop: “mierda”. Poco brillante en términos estrictamente literarios, si se quiere, pero de una carga de profundidad más efectiva que las obras completas de Marx y Bakunin en la muy conservadora BBC (Blánquez y Freire, 2004: 61).

Este suceso, que terminó con un final repentino del programa de Bill Grundy, dio pie a establecer comparaciones y paralelismos (salvando las distancias) con otro ocurrido años más

tarde en la televisión española. En 1983 el programa *Caja de Ritmos* emite un vídeo de un grupo femenino punk llamado las Vulpes, quienes aparecen interpretando una versión del tema *I wanna be your dog*, de Iggy Pop, titulada *Me gusta ser una zorra*:

La emisión provocó un editorial de Luis María Ansón, director en 1983 del diario conservador *ABC*, directamente sugerido por la dirección del partido derechista Alianza Popular (...) en el que se atacaba violentamente a las Vulpes, al punk, al mundo del rock (...) y hasta el Fiscal General del Estado presentó una querrela contra TVE y su director José María Calviño por escándalo público. A consecuencia de todo ello, Las Vulpes se hicieron famosas en todo el país durante aquel año, sufrieron agresiones en sus conciertos por parte de provocadores ultraderechistas, y el single que se editó consiguió unas ventas no espectaculares pero sí más altas de lo esperado (Muniesa, 2007:159).

Pero hubo otro tipo de reacciones en la prensa ante dicho escándalo. El periodista musical José Manuel Costa decía lo siguiente en *El País*:

¡Es fantástico! ¡Lo hemos conseguido! Con casi siete años de retraso respecto de Inglaterra, pero helo aquí... ¡Un escándalo público y nacional! Todo porque unas mujeres jóvenes se pronuncian con alguna crudeza sobre su futura profesión (o presente, que tanto da). El caso tejido alrededor de Las Vulpes no es nuevo. La reacción y el entender la libertad de expresión como de la propia expresión tampoco lo son. De hecho, el follón zorruno no es sino continuación de otro que, puestos ya en nuestro siglo, podía empezar por aquí: "¡Cuidado!-Basta-Ayuda a salvar a la juventud americana-No compres discos de negros-Si no quieres servir a los negros en tu negocio, no tengas discos negros en tu juke box ni escuches discos negros en la radio" (Costa, 1983).

El otro resultado de la emisión del vídeo fue la desaparición de *Caja de Ritmos*. En un reportaje sobre el caso publicado por *El País* ("Carlos Tena dimite del programa 'Caja de ritmos' porque se considera 'indefenso'", 1983), su presentador, Carlos Tena, declaraba sentirse "en un grado de indefensión jurídica" del que no era posible "escapar". Y añadía: "Yo reivindico el derecho a informar y no a poner canciones erótico-festivas". No fue el único capítulo de reprensión en este programa; *Caja de Ritmos* había visto cómo muchos de los vídeos que tenía ya preparados para emitir se quedaban sin salir a la luz, por ejemplo: la actuación de Siniestro Total presentando su disco *¿Cuándo se come aquí?*, "genuinamente punk" y con unas "letras escatológicas y gamberras" (Lechado, 2005: 233).

A pesar de los cambios, la censura del régimen franquista aún estaba vigente, dejándose notar en los medios de comunicación y no sólo en el programa de Carlos Tena. Paloma Chamorro

(presentadora del programa *La Edad de Oro*), tuvo que dar explicaciones en diversos capítulos y entrevistas por el revuelo que su programa suscitaba en la prensa (Estabiel, 2008): “Que si ofensas a la moral católica, que si un nuevo capítulo del mal gusto en la televisión de todos los españoles (...)”. *La Edad de Oro* fue llevado a los tribunales por el contenido supuestamente “ofensivo” de un programa en el que se mostraban -entre otras cosas- imágenes de un crucifijo con cabeza de cerdo; nueve años después el Tribunal Supremo dictaminó que no había delito (“La presentadora Paloma Chamorro, procesada por ofensas a la religión”, 1985). En el mismo capítulo en que pudieron verse las imágenes que llevaron a la denuncia, Paloma Chamorro advertía al comienzo de la emisión:

Hola. Buenas noches. Antes de iniciar esta edición de *La Edad de Oro* quiero advertir que en este programa de hoy aparecerán algunas imágenes y quizá otros contenidos que pueden resultar inadecuados, molestos o incluso ofensivos para espectadores poco formados o de sensibilidad delicada. Les recordamos que existe otra cadena y si no, otras ocupaciones. Hay muchas personas a quienes sí les interesan estas cosas y nadie tiene la obligación de ver la televisión todo el tiempo. Estas son unas horas más que discretas y este es un país adulto y plural y creemos que por tanto, se merece una televisión adulta y plural (Chamorro, 1984).

Antes de lo ocurrido en *Caja de Ritmos* y en *La Edad de Oro*, ya era conocido el riesgo que corría determinada programación musical ante la censura: en octubre de 1969, *Último Grito* vio finalizadas sus emisiones cuando Manuel Fraga Iribarne -Ministro de Información y Turismo- fue sustituido por Alfredo Sánchez Bella, de perfil más conservador (Palacio 2001: 135). En cualquier caso, no todo fue negativo en lo referente a la repercusión de los programas musicales periodísticos en la opinión pública. Estos programas también recibieron piropos, como por ejemplo, los de Federico Jiménez Losantos -desde Diario 16- quien afirmó que esa primera emisión de *La Edad de Oro* en televisión había sido “el programa de la semana” (Lechado 2005: 157).

Durante los años de la Movida y la explosión de la música de Nueva Ola, artistas y televisión vivían una relación idílica, sobre todo gracias a formatos como *La Bola de Cristal* (1984-1988), *Popgrama* o *La Edad de Oro* (este, precisamente, se caracterizaba por ser un punto de encuentro más dentro de la escena ochentera madrileña). La relación entre programas musicales y opinión pública ha cambiado a lo largo de estos años, de la misma forma que lo ha hecho la propia manera de consumir televisión.

La televisión había tomado fuertes posiciones durante los años sesenta y setenta. Tuvo críticas, los progres de la pana la llamaron la caja tonta. Se introducía como tema en todas las conversaciones. Todo el mundo veía un partido, una película, el país entero veía una televisión única [...] Parece mentira, pero el seguimiento masivo que hoy tienen fenómenos multitudinarios como Gran Hermano u Operación Triunfo se parecen en intensidad a lo que fue la política en los setenta (Sánchez, 2004: 16-17).

Los programas que utilizan la música como finalidad tampoco logran estar en el candelero. *Mapa Sonoro* sí ha conseguido el aplauso de la prensa y los artistas más alternativos; pero en febrero de 2012, su director dio aviso vía Twitter del peligro que corría el programa (“Mapa Sonoro’, en peligro”, 2012) con las siguientes palabras: “Pues parece que, si no se consigue un patrocinador, está muy difícil que haya una tercera temporada de ‘Mapa sonoro’ este año”. Y a partir de esa declaración de Roberto Herreros, el espacio pasó a ser ‘trending topic’ a través del hashtag #mapasonoroenesnecesario.

En cuanto a la repercusión de un programa reciente (aunque no sea de corte periodístico) en las redes sociales, es importante hablar de *Cachitos de Hierro* y *Cromo*. El programa dirigido por Jero Rodríguez consigue ser una de las tendencias de Twitter a nivel nacional cada domingo. A raíz del capítulo emitido la noche del 31 de diciembre de 2015, el diario El País publicaba un artículo en el que hablaba precisamente de este tema:

Durante la primera noche del año, el programa fue el tema más comentado de Twitter y todavía en esta mañana del 1 de enero seguía estando en la conversación digital. Los comentarios han sido de todo tipo: desde aquellos jocosos por recordar canciones o músicos que protagonizaron otras épocas (...) hasta otros de agradecimiento por la existencia de este espacio musical que, con diferencia, es lo mejor que hay en la programación española de Nochevieja, que se mueve entre lo casposo y lo sonrojante (Navarro, 2016).

La popularidad conseguida por este programa podría ser la causa de que en el último año diferentes medios de comunicación hayan tratado el tema de la ausencia de los programas musicales en televisión y hayan recordado otras épocas donde los programas musicales informativos eran numerosos en televisión. Sirva como ejemplo el anteriormente citado, al que le precede –en ese mismo medio– el titulado “Un mundo de arqueología musical”, de Miguel Ángel Palomo y dedicado íntegramente al programa (Palomo, 2014) u otros más generales que tratan el tema en términos más generales como “Los programas de música se quedan sin voz en

televisión” de Clara Hernández y publicado en enero de 2015 por *20 Minutos* (Hernández, 2015), “La televisión da la espalda a la música” de David Redondo y publicado en la página web de Cadena Ser (Redondo, 2015) o “¿Por qué no hay programas de música en la televisión española?” de i-D Vice publicado en 2016 (“¿Por qué no hay programas de música en la televisión española?”, 2016).

El mismo director del programa señala en un artículo publicado por la revista *Rockdelux* que *Cachitos de Hierro* y *Cromo* también sirve para poner en evidencia que ya no quedan programas musicales en televisión:

Cachitos visualiza palmariamente la escasez de música en televisión hoy. Si obviamos a las privadas y su labor de hacer caja, es cierto que las públicas deberían reservar un espacio para la música con más y mejor vocación cultural. Como hace TVE en otros ámbitos culturales y sociales con los libros (*Página 2*), el cine (*Días de Cine*) o la ecología (*El Escarabajo Verde*) (Rodríguez, J., 2016).

Con YouTube como plataforma absoluta en la que encontrar todo tipo de contenidos de manera inmediata y con millones de usuarios subiendo material en el mismo momento en que se producen, la televisión ha perdido ese poder para impactar en la opinión pública que tenía en décadas pasadas, al menos desde los programas musicales que alberga en la actualidad. Y más aún teniendo en cuenta que TVE sigue ejerciendo la censura en determinados contenidos; sirva como ejemplo la actuación titulada *El Corro* emitida por el programa *Ritmo Urbano* en la que la mayor parte de los artistas (pero sobre todo Niño Maldito⁹⁰) eran censurados por su lenguaje; el programa no sólo silenciaba o tapaba a través de efectos de sonido varias palabras utilizadas en sus versos como “mierda”, “puto”, o “coño”, algo que no trascendió probablemente por la falta de audiencia) (Reyes, 2012 b). Sobre la censura es sabido que se aplicaba en las canciones y actuaciones en televisión en los años 60 y 70 pero poco se sabe de la actualidad, donde este tipo de sucesos se producen sin mayor repercusión.

⁹⁰ El nombre de Niño Maldito (mitad del dúo Me Cago en tu Padre) fue el único que no apareció en los rótulos identificativos de los invitados.

2.2 Influencia de otros medios de comunicación especializados

La televisión, tal y como afirma Román Gubern, muestra un gran número de similitudes con los medios que le precedieron:

(...) con la radio tiene en común ser un medio de telecomunicación, que admite la transmisión en directo y que se dirige a una amplia audiencia que recibe sus mensajes en condiciones de privacidad; con el periodismo tiene en común su función informativa; con el teatro su función de espectáculo interpretado por actores; con el cine su condición audiovisual (Gubern, 1997: 141).

2.2.1 Influencia de la prensa escrita: revistas y fanzines

La eclosión del rock&roll como fenómeno juvenil y aglutinante de un nuevo discurso colectivo va a hacerse notar inmediatamente en la escasa prensa musical de la época. Una prensa dedicada a la música clásica (Discofilia) o que proponía un tímido acercamiento a los hit-parades (Mosaico Musical, 1959-60) de los modelos anglosajones. Pero la prensa, en general, reflejaba la nueva música moderna desde la perspectiva de los semanarios de moda que mostraban la gran admiración de todo el país por las estrellas francesas e italianas que fueron las primeras en imitar a los modelos de los crooners de la Tin Pan Alley (Bin Crosby, Frank Sinatra) o de los nuevos ídolos del rock&roll con Elvis Presley como paradigma rockero (Turtós en Aguilera, Adell y Sedeño, 2008: 211).

Los primeros fanzines⁹¹ españoles aparecen en la segunda mitad de los años 60. En 1967 nace *Cuto*, en Madrid, y un año después lo hará *Bang!*; ambos surgen “de la afición y necesidad de divulgar el cómic” (Babas y Turrón, 1996: 34). *Último Grito* aparece en TVE en 1968 para encargarse de una serie de temas nunca antes tratados en televisión como “el cómic, la expresión pop o el surf” (Íñigo, 2004). Al igual que los fanzines de entonces (además de preocuparse por el cómic), el programa tenía un carácter ‘underground’. En los videoclips realizados por Iván Zulueta se utilizaban imágenes en blanco y negro que recordaban a la estética de estas publicaciones de índole independiente. En esta década algunos de los periodistas musicales

⁹¹ Entendemos por fanzine ese “cajón de sastre donde tienen cabida dibujantes, poetas, críticos, fotógrafos, escritores, músicos; cualquiera que tenga algo que decir, sin pretensión de gloria, dinero, reconocimiento o perpetuidad (...) El mundo de los fanzines permanece como una experiencia alejada y underground a la medida oficial, tanto en parabiens económicos como ideológicos” (Babas y Turrón, 1995: 15-16)

ahora consagrados -como Diego Manrique o Jesús Ordovás- comenzaron sus andanzas por los fanzines (Babas y Turrón, 1996: 38).

Para hablar de los comienzos de la prensa musical a nivel nacional es necesario citar la revista *Discóbolo* (1962-1971), “pionera de la prensa musical en España” y a la que siguió Fonorama “que mantenía una coherencia digna de elogio en unos tiempos en que la prensa en general sufría unas fuertes limitaciones por la propia situación de censura que se vivía” (Esteban y Ruiz en Moro y Viñuela, 2013: 174).

La explosión de nueva ola en España (finales de los 70) coincide con una inundación de fanzines por las calles de ciudades como Madrid y Barcelona. En el caso de José María Íñigo, en 1968, el periodista musical es director de la revista *Mundo Joven* (1968-1973), “una de las revistas de referencia para los jóvenes del cambio de década” (Turtós en Aguilera, Adell y Sedeño, 2008: 212). El hecho de que la publicación estuviese dirigida por Íñigo hace que podamos establecer algunas semejanzas entre el programa y la publicación, sobre todo en cuanto a la música de la que se ocupaban ambos. Y lo mismo ocurría con *Mundo Pop*, otro programa de esta época en el que coincidían en cuanto a ese cambio generacional de artistas.



Fig. 3: Imagen de una portada de la revista Mundo Joven

En *Popgrama* también podemos encontrar una parte estética que recuerda a las publicaciones de carácter underground; tanto el decorado del plató (en cuya pared frontal aparecían dibujados algunos héroes del cómic) como en la cabecera del programa (con el nombre escrito de tal forma que parecía haber sido escrito a mano en una pared de calle) remitían a la imagen de los primeros fanzines.

Pero la revista más ambiciosa, la que quería ser el *New Musical Express* o el *Melody Maker* español, fue, sin duda, *Disco Express*, que nace en Pamplona en 1968 con un joven Joaquín Luqui

(posteriormente icono de los 40 Principales) y que apunta, directamente, al estilo de grandes publicaciones anglosajonas y que quiere incorporar un punto de vista propio que, desde la fascinación por los grandes nombres americanos y británicos, intenta incorporar en igualdad de condiciones los emergentes artistas españoles y de la nueva escena del rock progresivo (...) (Turtós en Aguilera, Adell y Sedeño, 2008: 212).

Si Diego Manrique estaba al mando de la revista *Mundo Joven* a finales de los años 60, en los 70, su compañero de *Musical Express* y director de *Popgrama* comienza a dirigir una nueva publicación llamada *Vibraciones* que se ocupaba sobre todo de la música rock (Esteban y Ruiz en Moro y Viñuela, 2008: 179), una corriente que también estaba muy presente en *Musical Express*.

A todas luces, *Vibraciones* marcó un antes y un después para la prensa musical de toda España. Se mostraba dispuesta a mantener un criterio y defender una línea editorial en que la heterodoxia, el eclecticismo y un sentido crítico coherente caracterizaban también a una generación joven, antifranquista y progresista. A partir de *Vibraciones*, a lo largo de la segunda mitad de los 70, Barcelona se convierte en centro editorial de una gran cantidad de revistas que, más allá de la información musical, se incorporan a la mayoría de edad de la cultura pop que, con un cierto retraso respecto a los movimientos alternativos, rebeldes y contraculturales norteamericanos y franceses de finales de los 60, se expresa desde Cataluña con una vitalidad enorme (Turtós en Aguilera, Adell y Sedeño, 2008: 214).

En la misma época en que se emitía *Popgrama*, también lo hacía *Aplauso*, un espacio que ya no se ocupaba tanto de presentar nuevos artistas sino de mostrar la imagen de los ya consagrados. Según afirma el periodista Jesús Ordovás, “en cuanto un fanzine se profesionaliza o pretende ser comercial (...) deja de ser un fanzine y se convierte en una revista” (Lechado, 2005: 170), y esto es algo que se cumple incluso en la televisión: *Aplauso* no guardaba ningún tipo de coincidencia con el fanzine, pero sí con la revista, de hecho, los conductores del espacio lo presentaban como tal, en papel, mientras presentaban una sección sostenían su revista en la mano y la cámara realizaba zooms sobre el papel:

(...) aquí empieza una nueva edición de nuestra revista *Aplauso*. Y empieza con la advertencia de siempre: que este es nuestro único ejemplar, que no se vende en los quioscos y que solamente lo reciben ustedes a través de las pantallas de sus televisores. Y dicho esto, vamos a empezar: hoy en la portada de *Aplauso* recibimos a un grupo nuevo en España, se llaman ACDC y son australianos (...) (Uribarri, 1980).

Si tenemos en cuenta que las actuaciones en directo eran playback, *Aplauso* se ajusta aún más al formato revista. De los programas que llegaron después podemos decir que ya no tenían tanta influencia del papel. Si bien es cierto que prácticamente todos ellos presentaban diferentes secciones (como las revistas). Una de las secciones más famosas de estos espacios era *A todo break*, del programa *Tocata*, en la cual -y por primera vez en televisión- podía verse un baile por entonces prácticamente desconocido en nuestro país: el break⁹².

La estética de la revista en papel que *Aplauso* muestra en cada uno de sus capítulos encuentra muchas similitudes con una publicación previa a la época del programa: *Fans* (1965-1971), centrada sobre todo en la música ye-yé (“Revista fans”, s.f).

Si hablamos de influencia de prensa en televisión, aunque no sea musical, no podemos obviar publicaciones que trataban otras disciplinas relacionadas con la contracultura como el cómic o la ilustración, disciplinas de las que se ocupaban tanto *La Edad de Oro* como *Estoc de Pop*. Ambos programas, podríamos decir, que o bien estaban influidos por *Rock Cómix* (1976-1977) o bien coincidían con el tratamiento de muchos de los artistas que aparecían en dicha publicación. Y lo mismo ocurría con *El Víbora* (1979-2005), la revista de cómic con mayor longevidad y popularidad:

Rock Cómix combinaba textos e historietas con una clara vocación contracultural. Entre sus colaboradores estaban Ceesepe, Nazario, Rubiales, Mariscal, Max o Montesol. El número 4 de esta publicación estuvo dedicado a Lou Reed y contenía un excelente dibujo del artista travestizado que había realizado Nazario. En una de las visitas a España, el cantante americano lo vio y se lo hizo copiar a un dibujante americano llamado Brent Bailer, utilizándolo como portada de su disco *Take no prisoners* [...] Rock Cómix cubrió su etapa sin el reconocimiento que hubiera merecido, aunque viendo la lista de dibujantes que dieron allí sus primeros pasos, no se puede negar su gran valor y su enorme visión de futuro (Esteban y Ruiz en Moro y Viñuela: 2013: 180).

En los programas de la década de los 90' y los 00' puede verse una influencia de revistas musicales juveniles como Bravo y Súper Pop. Programas como *Música Sí* no sólo emitían contenidos sobre los mismos artistas (protagonistas del fenómeno fan de la época como

⁹² El break, breakdance o breaking es un “baile acrobático comúnmente asociado a la cultura hip-hop que apareció durante las Elegandarias batallas de DJs de los años setenta en los parques de Nueva York” (Toner, 1998: 15).

Backstreet Boys, Britney Spears o Spice Girls) sino que creó su propia revista, en un formato muy similar al de ambas publicaciones. La revista *Música Sí* es lanzada en 2002 y es dirigida por el mismo director del programa, Horacio Fernández (“El programa de TVE “*Música Sí*” ya tiene su propia revista”, 2002).



Fig. 4: Imagen de una portada de la revista *Música Sí*

A *iPop* se le pueden encontrar también ciertas similitudes con uno de los primeros blogs musicales españoles y que aún siguen vigentes: *Jenesaispop*, que –al igual que *iPop*– arrancaba en 2006 y como el propio nombre indica ambos compartían su devoción por el pop (en su vertiente indie). Además de esto, *iPop* presenta una estética de la era digital, como veremos en la parte dedicada a su análisis (punto 3.2). Sobre la influencia del programa radiofónico *Diario Pop* en la creación de un programa como *iPop* (ambos dirigidos por Jesús Ordovás) hablaremos en el siguiente apartado.

2.2.2 La importancia de Radio 3

Cuando nace un nuevo medio de comunicación “toma como referencia a cuantos inmediatamente le preceden”; cuando aparece la televisión “toma prestados” del medio radiofónico “algunos recursos, como la inclusión de actuaciones en programas no estrictamente musicales” (Durá Grimalt, 1988: 72). La influencia de la radio en la televisión siempre ha estado presente en lo que a entrevistas y actuaciones en directo se refiere:

Como la radio, la televisión también tiene sus propias difusiones musicales, conciertos públicos grabados en el afuera o ejecuciones especialmente realizadas en estudio: aquí se vuelve a la forma más simple de retransmisión en la que el emisor no es otra cosa que una posta. Sin embargo, del lado de la pantalla chica, con una adjunción esencial, que cambia completamente la puesta y que es la imagen (Sorlin, 2010: 212).

Como veremos en el análisis narrativo, “los primeros años de existencia de la televisión estuvieron marcados por la estética radiofónica”; en un principio la puesta en escena de los programas musicales bebía en buena medida de este medio, “de hecho no se pensaba otra cosa sino que la televisión era un servicio radiofónico con imágenes –la ‘radiovisión’–” (Barroso García, 1996: 230).

Aunque la influencia más notable la encontramos en algunos de los programas con música en directo de los años 80; una influencia que, sobre todo, se basaba en los programas de Radio 3⁹³. Espacios como *La Edad de Oro* o *Estoc de Pop* contaban con la presencia de muchos de los grupos que también pasaban por Radio 3 y en ambos espacios, los artistas interpretaban música en directo como ocurría en la radio. Pero era obvio que el efecto que tenía la imagen televisada de aquellos artistas no tenía nada que ver con cualquier entrevista o cualquier directo radiofónicos. De hecho, las Vulpes, previamente a protagonizar el escándalo televisivo en *Caja de Ritmos* y al que hemos aludido anteriormente, pasaron por el programa de Jesús Ordovás en Radio 3, Diario Pop:

Pocos días antes de que Las Vulpes provocaran tal escándalo (...) habían estado en el *Diario Pop* de Radio 3 presentando su maqueta y hablando de las canciones que hacían. Seguramente porque tal entrevista no trascendió al a prensa ni hubo ningún político que se sintiera aludido, porque hablar hablaron. Loles dijo que “Me gusta ser una zorra” era una canción hecha especialmente para provocar a los viejos y los fachas, que se creen que porque una chica vaya vestida como nosotras tiene que ser una zorra. Aunque si decimos que nos masturbamos es porque nos gusta (Ordovás, 2002: 63).

Diario Pop nace en el año 1979 y servirá de inspiración e influencia en muchos de los programas musicales de la época que se hacían eco de los nuevos sonidos de la época. En este sentido es importante recordar que en los 70' y sobre todo en los 80', eran muchos los periodistas

⁹³ Radio 3 comienza a emitir el 1 de julio de 1979.

radiofónicos que también trabajaban en televisión, revistas diarios...⁹⁴ “con lo que la revolución pop (música, cine, literatura, prensa, radio, televisión...) se extendió a todo el país y al resto del mundo por todos los medios audiovisuales. Todo era una bola, como La bola de cristal” (Rico Oliver, 2003: 139).

Este trasiego periodístico entre los diferentes medios de comunicación de los años 80 queda perfectamente reflejado en algunos capítulos de *La Edad de Oro* donde los propios periodistas musicales radiofónicos son invitados al programa de Paloma Chamorro en la mayoría de ocasiones para hablar de artistas de los que poseen un amplio conocimiento. Por *La Edad de Oro* pasaron locutores de Radio 3 como Jesús Ordovás (*Diario Pop*), Julio Ruiz (*Disco Grande*), José Miguel López (*Perfil del Ruedo*) o Juan de Pablos (*Flor de Pasión*). Precisamente el paso de Julio Ruiz por *La Edad de Oro* estuvo marcado por la reivindicación de Paloma Chamorro para que no se suspendiera las emisiones de su programa radiofónico (Chamorro [ManuGuinarte], 2012).

Radio 3 se convirtió “casi por casualidad” en “portavoz” de la Movida, como explica Diego Manrique:

(...) primero por la complicidad que podíamos tener con esos grupos. Ordovás venía de Onda 2, que era uno de los grandes respiraderos de la nueva ola. Otros llegamos a Radio 3 y a los dos días se inauguraba El Sol, de la Calle Jardines. Lo vivimos de forma apasionada y la emisora se convirtió en la plataforma de lanzamiento de esas ideas (...) (Manrique en Sánchez, M.F. 2004:40).

La influencia de Radio 3 también ha estado presente en la época televisiva más reciente: *iPop* (con Jesús Ordovás como director) parecía más bien la parte televisada del programa radiofónico *Diario Pop* de Radio 3, sobre todo por su apuesta por la escena de indie-pop española. Lo explica el propio Jesús Ordovás en su libro *Viva el Pop*:

A imagen y semejanza del Diario pop de Radio 3, iPop fue un informativo musical diario especialmente diseñado para La 2 de TVE que dirigí junto a Pilar Imedio desde el 23 de enero de 2006

⁹⁴ En el contexto de la Movida tiene especial relevancia el trabajo de “un puñado de locutores de radio y críticos musicales que iban a aprovechar la Movida para revolucionar el mundo de la comunicación. Sumidos en medios anquilosados por el tradicionalismo, personajes como Jesús Ordovás, Carlos Tena, Mariscal Romero, Diego A. Manrique o Moncho Alpuente, entre otros, abrieron con notable esfuerzo un anchísimo cauce para que la música de la Movida se difundiera más allá de cuatro locales llenos de humo”. (Lechado, 2005: 29)

hasta que un día de agosto una funcionaria nos dijo que se había terminado, que recogiéramos nuestras cosas y a la calle (Ordovás, 2013: 189):

Unos años más tarde, con programas como *Música Sí* o *Clip, Clap, Video* se ve la influencia que ejercía otra emisora muy diferente a Radio 3: 40 principales (más ligada a lo comercial o 'mainstream'). *Clip Clap Video* utilizaba un formato que ya tenía su éxito en la radio y que era conocido como "la cuenta atrás", que "consiste en realizar un ranking con las canciones de moda del momento en el que las posiciones están determinadas por el éxito de las mismas o por su volumen de ventas en el mercado" (Viñuela, 2009: 20). Una tendencia que llevaban a cabo otros programas de la época como *Música Si* en su sección dedicada a la lista de éxitos y más anteriormente *Rockopop*.

La época de emisión de *Música Si* coincide con la de otro programa de la cadena 40 Principales con el que comparte un tratamiento similar de un elemento de la música popular en particular como es el fenómeno fan; nos referimos a *Fan Club*, presentado durante los primeros años por Joaquín Luqui y Toni Aguilar. A este mismo momento (finales de los años 90') pertenece otro programa de los 40 Principales, *Tendance* (1997-2000), con el que *Música Si* compartía un sonido en concreto como era la música trance⁹⁵.

Actualmente, en TVE se da la muestra más clara de la influencia de la radio en un formato de programa musical en televisión: *Los Conciertos de Radio 3*, un espacio que sirve para ambos medios y al cual la televisión le aporta la imagen que no existe a través de la radio. Se trata de "un concierto grabado en directo en un plató de TVE" (Blánquez y Freire, 2004: 454).

La influencia de la radio, podría decirse, ha sido la más constante; los programas de ránking – como *Número Uno* (1987)- han estado presentes en televisión hasta hace algunos años; incluso a día de hoy sigue habiendo espacios de este tipo (como *Del 40 al 1*, que comienza a emitirse en Canal Plus en 1990 y que en 1998 pasará a la cadena 40TV) que se nutren del formato característico de la radio musical. La influencia de la radio en la televisión lo referente a la música ha llevado a autores como Keith Roe y Monica Löfgren a definir los programas de videos musicales en televisión como "espacios de 'radio visual'" (Viñuela, 2010:20).

⁹⁵ Aunque tanto *Música Si* como *Tendance* aparecen en el mismo año (1997), *Música Si* no introducirá su sección dedicada a la música de club hasta 2001 (cuando Dj Neil entra a formar parte del equipo de presentadores).

2.2.3 El videoclip: más allá de la herramienta promocional

El vídeo musical –afirma Ana María Sedeño– “es una mezcla inteligente de publicidad, cine y televisión”:

El éxito del videoclip musical como formato audiovisual y como estrategia de comercialización de la música se encuentra en múltiples factores. En primer lugar, no puede pasarse por alto que fue creado como culmen de todo un proceso que describe de alguna manera la confluencia de la tecnología y de la industria del entretenimiento y de los productos electrónicos. Gracias a todo ello, la industria musical transformó los modos de recepción musical anteriores y puso en crisis la modalidad del directo, por ejemplo, así como supuso un cambio profundo en la vivencia de la experiencia musical, con inéditas formas de consumo y uso, nuevos gustos musicales y funciones sociales de la música (Sedeño en Aguilera, Adell y Sedeño: 2008: 121-122).

En España, el antecedente más antiguo del videoclip en la televisión española se encuentra en el programa *Escala en Hi-Fi*:

Consistía en escenificar los discos; yo me imaginaba una serie de historias y los actores escenificaban las canciones, pero no físicamente a los intérpretes, o sea, la gente identificaba mejor a Frank Sinatra con el actor español que hacía de Frank Sinatra que con el auténtico. (Fernando García de la Vega -realizador del programa- en Díaz, 2006: 136).

Con *Último Grito*, los vídeos cambian completamente, ya no hay actores sino que se trata de montajes realizados a base de imágenes; y ya en los setenta el videoclip -como género audiovisual- da un giro para convertirse “en un producto exclusivamente televisivo”, dejando a un lado “la connotación subversiva que ostentaba en su asociación con el beat” y así pasar a formar parte de la estrategia promocional de los artistas más comerciales (Viñuela, 2009: 55). Fuera de nuestras fronteras, en 1978 la cadena BBC comienza a emitir videoclips a través de *Top Of The Pops* (Gètrudix Barrio, 2003: 135), un programa que tenía el formato de lista de éxitos y que se emitió semanalmente desde 1964 hasta 2006, acogiendo en su plató a los artistas del momento que encabezaban los rankings de ventas, desde ABBA hasta Oasis, pasando por P.I.L, Duran Duran, Bon Jovi, Happy Mondays o Whitney Houston. Antes de esto, en los años 50, programas como *Ed Sullivan Show* (de la televisión norteamericana) servían como antesala del videoclip acompañando la música con actuaciones en directo de los artistas.

En 1975 aparece el considerado como primer videoclip moderno de la historia: *Bohemian Rhapsody*, de Queen, dirigido por Bruce Gowers. Y unos años más tarde, en 1983, el vídeo que acompaña *Thriller*, de Michael Jackson, -dirigido por John Landis- da origen a la tipología de videoclip narrativo (Fandos Igado, 1993: 96). En España el primer videoclip llega de la mano de Mecano, en 1982, con el tema “Hoy no me puedo levantar”.

En 1981, el nacimiento de MTV produce un cambio en la forma de concebir el videoclip que “marca para siempre el comportamiento estético de las bandas que pretendían triunfar” (Blánquez y Morera, 2002: 215). Algunos autores como John Mundy o Lawrence Grossberg “a pesar de defender una línea continuista que demuestra la relación y contaminación entre los géneros audiovisuales y de reconocer la naturaleza esencialmente musical del videoclip” ubican el origen de éste en el cine, basándose en películas “que dieron fama a artistas como Elvis Presley y a grupos como The Beatles, o los musicales que lanzaron a la fama a artistas como Gene Kelly y Frank Sinatra” (Viñuela, 2006: 18).

Pero la influencia de MTV va mucho más allá del videoclip, la cadena crearía -tal y como afirma Israel Márquez- una nueva estética televisiva, la denominada “estética MTV” que se caracteriza por los planos breves, la ruptura con la narrativa tradicional o la estética el collage:

La pequeña pantalla se convertía con la llegada de la MTV en una auténtica ráfaga audiovisual de imágenes y sonidos montados a un ritmo delirante, una sucesión de fragmentos donde la imagen se trataba de un modo que no tenía mucho que ver con la música y donde los efectos de cámara y la rapidez de las imágenes eran la norma (Márquez, 2015: 111).

Fuera de la hipótesis sobre el videoclip como producto de origen cinematográfico, es necesario hacer referencia a un grupo de investigadores que ubica el nacimiento del videoclip “dentro de la evolución de los programas de música de la televisión, una teoría que responde a su condición de medio de difusión original” (Viñuela, 2009: 19). En España, con el videoclip ya consolidado como herramienta publicitaria, fueron importantes varios programas: *Pista Libre* (1982-1985), primer espacio de TVE en realizar videoclips; *La Bola de Cristal* (1984-1988), que fue “el mayor productor y emisor de vídeos musicales en España”; y *Clip Clap Video* (1991-1995), “el primer programa de TVE cuyo contenido giraba en torno a la emisión de videoclips” (Viñuela, 2009: 64-78). En lo referente al panorama internacional, la aparición del videoclip hace que los artistas puedan abaratar costes en las tareas de promoción.

Estos shows [refiriéndose a los programas musicales] necesitan actuaciones musicales, y las necesitan todas las semanas. El único problema era lo caro y difícil que resultaba viajar de un país a otro. Para hacer la vida más fácil y más barata, las compañías discográficas comenzaron a financiar pequeñas películas promocionales de sus bandas más importantes (...) Debido a que satisfacen la demanda del contexto visual, estas películas rápidamente se convirtieron en alternativas viables a ir de gira, haciendo de ellas una parte esencial de los programas televisivos orientados al rock (Reiss, Fineman y Harry, 2000: 14).

El éxito del programa dedicado a la emisión de videoclips en formato “cuenta atrás” lo encontramos en Del 40 al 1 (40 TV), que lleva formando parte de la parrilla televisiva desde 1990 (aunque en sus comienzos era emitido por Canal Plus).

Debido a la llegada de internet a la mayoría de hogares españoles en 2003 (Tubella, Tabernero y Dwyer, 2008: 44) y especialmente a la aparición de YouTube en 2005, los programas musicales en televisión se ven afectados por la facilidad de encontrar imágenes de actuaciones, conciertos o videoclips en la red (y a cualquier hora del día). Así que la mayoría de programas que emitían vídeos musicales comienzan a desaparecer hasta hacer que MTV España se reduzca a ser un canal dedicado prácticamente de manera exclusiva a la emisión de realities.

El productor televisivo Joseph Uliano afirma que “en sus comienzos, el videoclip era el matrimonio entre el arte y el comercio; más tarde fue cuando el arte se divorció” (Joseph Uliano en Reiss, Fineman y Harry, 2000: 92). Algunos artistas como Joey Ramone encuentran en MTV un invento un tanto nocivo: “Creo que MTV destrozó la música” dice el que fuera vocalista de la banda punk The Ramones en el documental *End of the Century*

Tras la aparición de YouTube, el videoclip (tanto como formato como género) ha seguido influyendo a los programas de televisión de carácter más actual como *Sputnik*, *Mapa Sonoro*, *Alta Fidelitat* o *Ritmo Urbano* (de los que hablaremos más adelante). En estos programas no se emiten videoclips pero sí existen ciertas similitudes en la realización de sus puestas en escena así como en la utilización de los recursos visuales. Tanto el programa que *Sputnik* dedica al festival Sónar en su edición del año 1996 como la actuación del grupo Napoleón Sólo en *Mapa Sonoro* o la sección (de únicamente dos ediciones) de “El Corro”, de *Ritmo Urbano*, presentan una estética muy cercana a la del videoclip. Los vídeos musicales suponen “una de las formas más consumadas de esa dimensión de la cultura visual contemporánea que se basa en una estética de intertextualidad exhibida” (Darley, 2002: 184) y actualmente, aunque un programa musical no emita videoclips como tal (es el caso de estos últimos espacios citados) su realización no puede

separarse de la influencia de esta herramienta clave en el campo de la comunicación audiovisual. Si bien es cierto que ni *Sputnik*, ni *Mapa Sonoro* ni *Ritmo Urbano* tienen un espacio dedicado a la emisión de videoclips, la realización de dichos programas sí cuenta con características propias del formato. Podríamos decir que *Mapa Sonoro* y *Sputnik* se dejan influir por los géneros cinematográficos.

2.2.4 Los formatos cinematográficos en la televisión musical

De especial manera en los programas de las primeras épocas de TVE como *Último Grito*, *Popgrama* o *Aplauso* (en los que se ofrecían fragmentos de películas musicales –o completas en el caso de *Popgrama*– de aquel momento) vemos una influencia del cine en cuanto a los contenidos. En cuanto a la utilización de recursos sobre todo hubo un programa que destacó por encima de todos los demás: *Último Grito*, que contaba en su equipo con Iván Zulueta (director de una de las películas musicales del momento: *Un, dos, tres... Al escondite inglés* (1969)).

Buscando inspiración en el lenguaje audiovisual pop la que Richard Lester había dado carta de nacimiento en la película *A hard day's night* (1964), protagonizada por The Beatles, y haciendo gala de una actitud libre y desenfadada, el programa marca un hito en la todavía incipiente Historia de la televisión musical española (...) Iván Zulueta, cineasta que hasta entonces solo contaba con algunos cortometrajes y que prolongó las señas de identidad estéticas del programa en el largometraje *Un, dos, tres... Al escondite inglés* (1969), probablemente la muestra más genuina de cine pop de la Historia del cine español (Guillot en Moro y Viñuela, 2013: 206).

Durante los últimos años, el documental musical ha aumentado su presencia en las parrillas televisivas de forma notable, y de la misma forma lo ha hecho en los festivales de cine.

(...) a base de buenas intenciones, ganas, trabajo, (más o menos) creatividad y, en ocasiones, mucho morro, en la primera mitad de la primera década del siglo XXI han proliferado las producciones, sobre todo de temática documental, que han encontrado en los ritmos actuales su fuente de inspiración. La mayoría de ellas está destinada a la comercialización en DVD o a la difusión a través de la televisión. No obstante, algunas han conseguido abrirse un hueco en la gran pantalla merced al interés mostrado desde festivales de cine consolidados como el de Gijón, hasta otros especializados como el In-Edit o el Dock of the Bay! de San Sebastián (...) (Guillot, 2008: 262).

Aunque podamos ubicar los antecedentes del documental musical en una película como *Man With a Movie Camera* (Chelovek s kino-apparatom, 1929) -una obra silente pero en la que la visibilización de la música es clave (muestra de ello es la composición que la Cinematic Orchestra creó para la película)-, podemos decir que los orígenes del documental musical como género se encuentran en la aparición del videoclip; “a partir de los años 1960, el avance tecnológico en el cine permitió reducir los equipos de rodaje y captar el sonido en directo” y esto se notó en las producciones que llegaron en esta época (Sellés y Álvarez, 2012: 56).

La ficción cinematográfica de los años sesenta no tuvo en cuenta al rock. En cambio, el documental no dejó pasar la oportunidad de contar lo que estaba pasando. Tanto desde la televisión como desde el cine, se filmaron innumerables documentos audiovisuales, un ingente archivo que nutriría los documentales del futuro. En su mayoría se trataba de registros de conciertos y de actuaciones en platós televisivos pero también entrevistas, ruedas de prensa y piezas informativas (Cervantes, 2008: 45)

Precisamente a este momento pertenece el documental *Don't Look Back* (1967), de D.A. Pennebaker⁹⁶. El docu-rock o rockumental pasó por su momento de mayor auge a finales de los años sesenta y durante los setenta (Casas, 2008: 53). En la década de los setenta se ubican documentales como *Woodstock*, de Michael Wadleigh (1970); *Gimme Shelter*, de los hermanos Albert y David Maysles (1970); *Ziggy Stardust and the Spiders from Mars*, de Pennebaker (1973), *Cocksucker Blues*, de Robert Frank (1972) o *The Kids Are Alright*, de Jeff Stein (1977).

De manera puntual, cadenas como TVE y TV3 producen o colaboran en la producción de documentales; es el caso de títulos como *Barcelona en Flor*⁹⁷ o *Frenesí en la Gran Ciudad*⁹⁸.

Tanto uno de los últimos espacios musicales de TVE (*Mapa Sonoro.doc*) como uno de los más veteranos también a nivel estatal (*Sputnik*) han optado por el formato documental en sus programas. En el caso de *Mapa Sonoro* (el previo a *Mapa Sonoro.doc*), el espacio también

⁹⁶ Las imágenes del documental pertenecen a la gira de Bob Dylan por Reino Unido durante los meses de mayo y junio de 1965. Pennebaker “marcó el camino a seguir. No bastaba con poner la cámara para atrapar el momento. Había que integrar cine y rock para crear algo que tuviera valor más allá de lo mostrado, algo que contribuyera a reformular modelos cinematográficos” (Cervantes, 2008: 45).

⁹⁷ *Barcelona en Flor* (2012) es un documental emitido por el programa *Sputnik* y realizado por TV3, sobre el festival barcelonés Primavera Sound 2011.

⁹⁸ *Frenesí en la Gran Ciudad* (2011) es un documental producido y emitido por TVE y el cual relata cómo se vivió la Movida Madrileña a través de las voces de sus protagonistas.

estaba influido por otro género cinematográfico, la road movie, tal y como explica Roberto Herreros –coordinador de contenidos y guionista del programa- en un artículo de prensa especializada.

(...) la idea sonaba bien: un programa de música con estética de *road movie*. Se trataba de rastrear las propuestas más estimulantes del panorama actual en un viaje por la geografía española. (Herreros, 2010).

En Televisión Española, desde 2010, se han emitido diferentes películas y documentales musicales, ya sea dentro de programas de ubicación fija en la parrilla como *El Documental* o *Musical.es* como de forma independiente. Los documentales *Frenesí en la Gran Ciudad* o *Dame Veneno*⁹⁹, así como la película *Camarón*¹⁰⁰ han sido algunas de las producciones cinematográficas de música popular urbana emitidas en la cadena pública en los últimos años. En un tiempo en que “la fugacidad se ha vuelto parte del paisaje cultural, satélites y pantalla del televisor mediante” (Brünner, 2002: 16) el documental propone una mirada en profundidad, más reposada y casi siempre más desconocida que aquella que se propone desde formatos como el ranking de videoclips o las actuaciones en directo.

Tanto el documental como el ‘biopic’ aportan algo a los programas musicales del siglo XXI que no aportaban los espacios previos: el acercamiento a un artista, a una escena musical, un festival, un momento de la historia... El ir más allá de una simple actuación o de la grabación de un disco.

(...) el documental permite entrar en un territorio de reflexión y de calma intelectual, de serenidad y quietud frente a la perspectiva del ruido ensordecedor, la digresión, la dispersión, la alienación y el horror ético de los productos de la cotidianidad televisiva. (Breu, 2010: 16).

A pesar de ese conocimiento más en profundidad que pueda aportar un documental musical (así como un biopic), su tratamiento del tema en cuestión puede tener algunos aspectos negativos como los que señala el crítico Diego A. Manrique.

En vez de películas reveladoras, lo que abunda es el producto domesticado. Contenido para múltiples plataformas, dicen ahora: documentales para ser troceados en la Red, listos para ser emitidos en televisiones, adecuados para añadirse a reediciones upgrade, aptos para salir en DVD

⁹⁹ Documental sobre el grupo de flamenco formado por Kiko Veneno y Raimundo y Rafael Amador (Barbadillo, 2007).

¹⁰⁰ Película sobre la vida del artista flamenco Camarón (Chávarri, 2005).

con extras. Cualquier mirada independiente está prohibida: son objetos promocionales, sujetos a la aprobación de artistas, mánagers y discográficas. (Manrique, 2011).

Aunque este riesgo del documental de carácter publicitario no se da en el documental de rango más independiente, sí es verdad que existen algunas producciones (como *Shine a Light*¹⁰¹) en las que la película guarda ciertas intenciones promocionales y la estética de un videoclip. Aunque “la separación” entre el documental televisivo y el cinematográfico “se ha hecho cada vez más insignificante” (Hernández Corchete, 2008: 36), es complicado encontrar documentales musicales independientes en TVE. Lo que sí existe de manera latente es la tendencia hacia el documental musical.

Manel Arranz, director de programas de La 2, confirma el desplazamiento de la cadena “de cultura y participación social” hacia los conciertos –“en verano emitimos bastantes actuaciones de festivales”- y los documentales. Algunos de ellos son producciones de discográficas, cedidas gratuitamente (y se notan sus hechuras de publirreportaje) pero La 2 saca el pecho por proyectos como *Entre dos aguas* reflejo de los viajes mediterráneos de Javier Limón (Manrique, 2012).

En la parrilla televisiva más reciente de las cadenas públicas española y catalana (a partir de 2012 y hasta la actualidad), el documental musical tiene un gran peso en la programación cultural. Ya sea dentro de espacios como *Sputnik* o *33 Revoluciones* (todos ellos pertenecientes a la televisión catalana) o como contenido de programas que no están dedicados por completo al género; es el caso de *El Documental* de La 2 -que ha contado con producciones como *Frenesí en la Gran Ciudad* (sobre la Movida) o *El viaje mágico y misterioso revisado* (sobre los Beatles). Este espacio ha emitido también series de documentales como *Entre dos aguas*¹⁰², *Aquellas Movidas*¹⁰³ (donde han podido verse documentales como *Rock Radical Vasco*, *Barcelona era*

¹⁰¹ *Shine a Light* es (2008) un documental sobre los Rolling Stones, del director cinematográfico Martin Scorsese. Fue realizado durante la gira A Bigger Bang Tour.

¹⁰² *Entre dos aguas* es definido por RTVE como “un espacio documental musical conducido a modo de viaje por Javier Limón, uno de los productores musicales más prestigiosos de España.” Cada capítulo consistía en un “encuentro permanente entre dos culturas, la mediterránea y la americana”. (RTVE, 2011)

¹⁰³ La 2 de TVE regresa a los años de la movida con la emisión de una serie de documentales que recorrerán Galicia, País Vasco, Madrid y Barcelona. A través de material de archivo y del testimonio de muchos de sus protagonistas, los espectadores podrán recuperar esta parte de la historia de nuestro país en la que, coincidiendo con el paso de una dictadura a un nuevo sistema de libertades, se produjo toda una explosión cultural y musical” (RTVE, 2013)

una fiesta underground o *Galicia Canibal*) o *Somos Documental*¹⁰⁴ cuya primera producción emitida fue *Ibiza y Occidente*, una cinta sobre uno de los escenarios electrónicos más importantes a nivel internacional. *Musical.es* es un espacio de TVE que aborda temas musicales con actuaciones en directo, reportajes... y que también utiliza el documental. En este espacio han entrado producciones como *Explorando la música más allá de sus límites* (sobre el paso de la Red Bull Music Academy por Madrid en octubre y noviembre de 2011¹⁰⁵) o el documental sobre el bailarín y coreógrafo Israel Galván. *Musical.es*, que no tiene un horario fijo aunque casi siempre se emite en las madrugadas de los fines de semana, no aparece en el listado de programas de la página web de TVE.

A lo largo del año 2016, La 2 de TVE ha emitido una serie de documentales titulada *Música Ligerísima* (que consta de 24 documentales) y que rescata documentos visuales del archivo de Televisión Española para hablar de la historia de la música popular urbana de los años 60 y 70.

El movimiento más reciente resulta un paradigma de esta tendencia al documental y esa reubicación en un segundo plano para los talent shows: el 17 de octubre de 2016 TVE estrena el primero de tres documentales titulados *O.T: El Reencuentro* (realizado por TVE en colaboración de Gestmusic), que vuelve a reunir a los concursantes del primer programa de Operación Triunfo, quince años después.

Ante este panorama podemos decir que la influencia del documental como género en los programas musicales ha sido directamente de apropiación. El documental se ha convertido en el formato del programa en sí y que -en la mayoría de ocasiones- ha dejado de ser parte del todo para convertirse en el protagonista absoluto del programa en sí.

La pequeña pantalla no ha sido la única que el documental musical ha conquistado a lo largo de los últimos años. En Barcelona, en 2003 nació el festival In-Edit, dedicado única y exclusivamente a la unión entre música y cine: “Teníamos fe en que la unión de música y cine

¹⁰⁴ *Somos documental* es un ciclo de documentales que surge del acuerdo entre RTVE y la Cineteca de Madrid y según el cual la Cineteca preestrena cada miércoles un documental producido o coproducido por la cadena pública y que días después será televisado. (RTVE, 2013).

¹⁰⁵ Refiriéndose a la llegada de la plataforma musical a la capital madrileña, decía lo siguiente el diario El País: “Una escuela de creación que traerá decenas de conciertos, convertirá a Madrid en la capital de la electrónica por un mes y, cuando termine, dejará un nuevo espacio cultural para la ciudad” (Ortega Dolz, 2011). Ese espacio al que se refiere es el Matadero de Madrid, acondicionado por la misma Red Bull para acoger sus actuaciones y sus actos promocionales.

tendría su público, pero la inexistencia en el país de propuestas similares nos hacía suponer que quizá tocaríamos techo enseguida. 10 ediciones y 31.000 espectadores después, ya no lo tenemos tan claro”, declaraba la organización del festival en el año 2012 (In-Edit, 2012).

Cristian Pascual, director del festival In-Edit, afirma que en 2015 el documental musical está pasando por una nueva época dorada, pero admite que en los primeros años de 2000, la situación era muy diferente en comparación con otros países como Inglaterra: “básicamente en el mundo anglosajón la música es claramente cultura y forma parte de su patrimonio, mientras que aquí estábamos más cerca del ‘entretenimiento’ vacío y por eso el panorama era bastante desolador. Pero lo que bueno es que la situación se ha ido invirtiendo” (García, X. 2016). Para Jordi Turtós el éxito del festival In-Edit demuestra una de las cosas “más tristes” que han acaecido en los últimos tiempos: “cómo la música ha ido desapareciendo de los medios de comunicación y se ha hecho invisible”, y añade:

A medida que se ha hecho invisible, se ha hecho visible en lugares como In-Edit, que cumple un papel didáctico que antes hacía la radio. Cuando la radio cayó en manos de la radiofórmula, que para mí es el peor invento después del despertador, puso fin a la capacidad formativa e informativa de la radio. La música ha encontrado su sitio en los cines, donde se mantiene la magia de un lugar en el que te apagan la luz y te quedas a solas con una historia. Ves que la gente joven necesita recuperar la memoria, ver qué pasó hace años y de dónde viene toda la historia (Turtós, 2011).

3. Los programas musicales de perfil periodístico en televisión: un análisis narrativo del formato (1968-2016)

3.1 Introducción al análisis narrativo

Este apartado tiene como objetivo trazar una línea evolutiva en el periodismo musical en televisión a través del análisis narrativo de una serie de programas musicales. La selección de dichos programas se ha realizado en base a tres puntos: por un lado, la importancia del periodismo en dichos espacios, es decir, estos programas utilizan repetidamente -al menos- un género periodístico. En segundo lugar, se ha tenido en cuenta su permanencia en antena, que debía ser -como mínimo- de un año o una temporada (más de seis meses). Y por último, se ha valorado el material disponible para consulta; en este sentido, hemos elegido los programas de los cuales se pudieran visionar un mínimo de cuatro capítulos completos, salvo dos excepciones: *Mundo Pop* y *Último Grito*, de los que, por ser los primeros espacios musicales periodísticos, se ha antepuesto su relevancia como pioneros a pesar de haber visualizado tres capítulos completos de cada uno y algunos minutos disponibles en forma de pequeños clips en la red. De estos dos programas cabe decir que el Archivo de RTVE sólo posee cinco capítulos de cada uno, por lo que la elección de estos se ha ajustado a dicha circunstancia.

En total, han sido más de 150 capítulos visionados, pertenecientes a los 21 programas objeto de estudio, todos ellos emitidos por las cadenas públicas española y catalana: *Último Grito* (1968-1970), *Mundo Pop* (1974-1976), *Popgrama* (1977-1981), *Aplauso* (1978-1983), *Musical Express* (1980-1983), *La Edad de Oro* (1983-1985), *Estoc de Pop* (1983-1985), *Tocata* (1983-1987), *A Uan Ba Buluba Balam Bambu* (1985-1986), *Plastic* (1989-1990), *Rockopop* (1988-1992), *Ponte las Pilas* (1991-1992), *Sputnik* (1989-2015), *Zona Franca* (1995-1996), *Música Sí* (1997-2004), *Séptimo de Caballería* (1998-1999), *Loops* (2005-2008), *iPop* (2006-2007), *No Disparen al Pianista* (2007-2009), *Mapa Sonoro* (2011-2014) y *Ritmo Urbano* (2012-2016). Todos ellos pertenecen al tipo de programa de música popular urbana periodístico a excepción de *Aplauso*, que contaba con características más propias de revista o show de variedades. Dicho programa se ha elegido por cuestiones que atienden a tres puntos que hemos considerado de peso suficiente como para incluir en este estudio: la gran importancia que se otorga a la música, los personajes principales que pasan por su escenario¹⁰⁶ y el ambiente en el que se enmarca.

¹⁰⁶ A lo largo de su trayectoria se pudo ver una vasta muestra de los sonidos nacionales e internacionales que triunfaban en aquel momento. Nombres de gran calado como Jacksons 5 o The Ramones pasaron por su escenario y, aunque el programa contaba con amplias críticas que apuntaban sobre todo a su utilización del playback, supone el retrato musical de una época.

Aplauso, con una duración de una hora y cuarenta minutos, potenció el 'fenómeno fan' y fue pionero en el acercamiento entre la televisión y la industria discográfica, de cuya alianza surgió una poderosa plataforma para el lanzamiento de nuevos cantantes. Cada emisión tenía un coste aproximado de dos millones de pesetas (12.000 euros) (Guerrero, 2010: 56).

En la selección de capítulos analizados de cada programa se ha tenido en cuenta la variable temporal así como el contenido que presenta. Es decir, se ha elegido una muestra lo más representativa posible de cada uno de ellos, gracias a la cual pudiera trazarse una línea cronológica evolutiva, sin dejar de prestar atención al contenido que había en cada capítulo. En el caso de los vídeos proporcionados por el Archivo de RTVE y que se han visionado gracias al Fondo Documental del ente localizado en Prado del Rey (Madrid), la muestra se ha elegido gracias al acceso (proporcionado por dicho Fondo Documental) a las fichas de los programas, las cuales contenían las escaletas de cada capítulo. Este mismo mecanismo se ha utilizado con respecto a los programas de la televisión catalana *Sputnik* y *Estoc de Pop* a los que se ha accedido gracias al Fondo Documental de TV3.

La lista de programas se ha dividido en función de tres etapas: paleotelevisión, neotelevisión e hipertelevisión. Una clasificación para la que se han tenido en cuenta las teorías de Umberto Eco (1996) -principal instigador de esta distinción a través de su artículo titulado "TV: La transparencia perdida"- así como las teorías de otros autores como Inmaculada Gordillo (1996), Anna Tous Rovirosa (2009), Carlos Scolari (2008) o Mónica Gómez Martín (2005) entre otros.

Para extraer una serie de conclusiones que nos lleven a trazar esa evolución coherente del periodismo musical en televisión se ha puesto en práctica una plantilla de análisis¹⁰⁷ que se ha aplicado a los 21 programas seleccionados, la cual desgranaremos previamente a la plasmación de dicho estudio (del que nos ocuparemos a lo largo del punto 3.2). Cabe señalar, antes de pasar a explicarla, que en esta plantilla no sólo se han tenido en cuenta teorías y conceptos pertenecientes a la narrativa televisiva sino que también se han extraído algunas nociones propias del lenguaje cinematográfico y literario para aplicarlas al lenguaje televisivo. Huelga decir que la premisa principal de dicha plantilla ha sido prestar atención a una serie de conceptos que hemos considerado más relevantes o de mayor importancia en este tipo de formato. Debido al volumen de la muestra, resultaba imposible llevar a cabo 21 análisis exhaustivos de cada programa por lo que la configuración de la plantilla de análisis se ha

¹⁰⁷ Tabla adjunta en Anexos.

realizado en base a una serie de puntos que hemos considerado más relevantes para esta investigación y que ya han sido señalados en la metodología.

Esta plantilla se divide en cuatro grandes bloques: elementos de la narración, recursos visuales, banda sonora y puesta en escena. Antes de entrar a desglosar los sub-apartados que comprenden estos cuatro campos de la narrativa, cabe decir que hemos tenido en cuenta la distinción de Genette (1998) entre historia, relato y narración; entendiendo narración como “el acto real o ficticio que produce ese discurso, es decir, el hecho en sí de contar” (Genette, 1998: 12). En este caso, lo hemos aplicado a una parte de la no-ficción televisiva, como son los programas musicales.

a) Elementos de la narración

Una narración implica la representación, intencionalmente organizada, de un hecho formado por una serie de acciones y acontecimientos –reales o ficticios– ejecutados y/o soportados por determinados sujetos en un espacio y un tiempo dados (Chatman, 1990; Bordwell, 1996; Lothe, 2000; Prosper, 2004). A lo largo del tiempo, las narraciones han tomado como marco formal todos los medios de los que el hombre ha ido disponiendo para comunicarse. Al revisar esta forma de expresión podemos encontrar narrativas orales, escritas, gráficas y, finalmente, audiovisuales (C. Rodríguez García; Baños González, 2010: 15).

Como elementos de dicha narración (primer gran apartado del análisis que nos atañe), hablaremos del espacio, el tiempo, la enunciación y los personajes. A la hora de analizar el espacio de cada programa, prestaremos atención al espacio físico o geográfico, psicológico y cultural (C. Rodríguez García; Baños González, 2010: 15) en el que se enmarca, lo que Inmaculada Gordillo denomina “espacio no-ficcional o referencial” (Gordillo, 74: 2009), que es propio de los discursos informativos como el que nos ocupa, y que se refiere al lugar donde ocurren los sucesos.

Siguiendo también las teorías de Gordillo hablaremos en este mismo apartado dedicado al espacio del escenario de presentación (Gordillo, 74: 2009) así como los escenarios principales y secundarios de cada programa (C. Rodríguez García; Baños González, 2010: 68); identificando como escenario principal, el lugar en el que se desarrollan los sucesos que Seymour Chatman denomina “núcleos” (es decir, los hechos cruciales de la narración, que en este caso serán las

actuaciones musicales), frente a los “satélites”, es decir, las entrevistas a los artistas (Chatman, 1990: 56). En este análisis, consideramos “sucesos núcleos” a las actuaciones musicales que tienen lugar en el programa de televisión.

Según Casetti y Di Chio (1999), el espacio puede ser de diferentes formas teniendo en cuenta su punto de vista sintáctico y estilístico: espacio central (que puede ser “único” o estar dividido en “módulos”¹⁰⁸), espacio prótesis (de naturaleza similar al espacio central pero externo a éste), espacio satélite (también externo y además de naturaleza diferente al espacio central). Estos mismos autores señalan la existencia de espacios estables o dinámicos (dependiendo de su nivel de transformación en la escenografía) y variables o invariables (según la regularidad de su aparición). Prestando atención al significado que transmite el espacio nos fijaremos en su nivel denotativo así como connotativo.

Además de esto, en este apartado hemos añadido información sobre alguno de los tres ejes en torno a los cuales, según apuntan Casetti y Chio (1991: 138-139), se organiza el espacio filmico: un primer eje definido por el espacio in/off, en el que se hace referencia al hecho de estar presente en el interior/fuera del cuadro; un segundo eje estático/dinámico que alude a la movilidad/inmovilidad o a la inmutabilidad frente a la evolución. Y, por último la oposición entre orgánico e inorgánico, es decir, la unidad frente a la dispersión y la desconexión. Dentro del segundo eje, Casetti y Chio incluyen una distinción de cuatro situaciones que pueden darse atendiendo al estatismo y dinamismo: el espacio “estático fijo”, que se refiere a “los encuadres bloqueados de ambientes inmóviles”; el espacio “estático móvil”, caracterizado por el estatismo de la cámara y el movimiento de las figuras dentro de la imagen fija; el espacio “dinámico descriptivo”, en el cual el movimiento de la cámara va en consonancia con el de las figuras; y el espacio “dinámico expresivo”, donde tiene lugar una relación “dialéctica y creativa” entre el movimiento de la cámara y la figura.

Para hablar del tiempo, en un primer momento hemos tenido en consideración dos niveles: el tiempo de la historia y el tiempo del discurso (Gordillo, 2009: 76), siendo entendido el primero como el compendio de parámetros temporales que engloban cada programa, y el segundo la duración determinada de cada capítulo. Una vez abordados estos dos puntos, nos adentraremos

¹⁰⁸ Consideraremos “módulos” a los sub-escenarios que formen parte del espacio central, los cuales pueden contar con divisiones reales (paredes o estructuras divisorias) o simplemente con una escenografía particular.

en las tres coordenadas que definen el estudio del tiempo: ordenación, duración y frecuencia (Gordillo, 2009: 77).

La ordenación hace referencia al montaje audiovisual, estructura u organización del discurso; según la clasificación de Gordillo esta ordenación puede ser normal (si se respeta el orden cronológico de los sucesos), anacrónica (si se producen alteraciones en el tiempo, las cuales pueden ser de dos tipos: analepsis -flashbacks- o prolepsis -flashforwards-), acrónica (si se basa “en principios de organización que no se relacionan con el tiempo, como la proximidad espacial, lógica discursiva, temática, etc.”) o simultánea (Gordillo, 2009: 77-78). Esta última forma se refiere a aquellos momentos en que tienen lugar varias líneas argumentales simultáneamente en el mismo o diferentes espacios, y esto puede ocurrir de varias maneras: por profundidad de campo (varias acciones en un mismo plano); por polivisión (varias acciones que ocurren en diferentes espacios pero aparecen en un mismo cuadro); por polisonido (cuando se muestra una imagen de una acción y el sonido de otra); por sucesión (dos acciones simultáneas se muestran de forma sucesiva en lugar de simultánea) o por montaje alternado (dos acciones simultáneas que se dividen en fragmentos y van alternándose de manera lineal) (Gordillo, 2009: 79).
Dependiendo de

En este apartado también hablaremos del tipo de programa en cuanto a la forma de emisión, es decir, en directo, en diferido o en directo grabado. Y para ello seguiremos la distinción entre tres tipos de dispositivos narrativos: *in praesentia* (con presencia directa de narrador y narratario), *in absentia* (en diferido) y mixto (mezcla los dos anteriores) (Timón, 2001: 78).

En base a esto estableceremos otra clasificación, la del tiempo continuo (cuando el evento se graba sin cortes), discontinuo (cuando no hay pausas o ajustes), contemporáneo (cuando el tiempo de grabación y el de transmisión son simultáneos) y no contemporáneo (cuando el acontecimiento no se graba de forma continua) (Casetti y Chio, 1999: 280).

La duración, que pone en relación el tiempo de la historia y el tiempo del discurso, se contempla desde varias formas siguiendo con esta misma autora: duración normal o isocronía (cuando el tiempo de la narración y el tiempo narrado son iguales) y duración anormal o anisocronía (cuando ambos parámetros no coinciden) y para la cual, Inmaculada Gordillo se basa en Genette para enumerar los cuatro movimientos narrativos que pueden darse en este caso: elipsis (supresión de momentos de la historia, pueden ser explícitas, implícitas o hipotéticas y determinadas o indeterminadas), sumario, duración escénica o isocronía (cuando el tiempo de la

historia coincide con el tiempo del discurso) y pausa descriptiva o lentitud absoluta (Gordillo 2009: 79-80).

En cuanto a la frecuencia (que es la relación numérica o de repetición entre la historia y el discurso) se puede hablar de varios tipos de narraciones siguiendo las teorías de Genette: singulativa (un acontecimiento que ocurre una vez y es narrado una sola vez), repetitiva (un acontecimiento que ocurre una vez en la historia pero es narrado más de una vez), iterativa (sucesos semejantes que tienen lugar en más de una ocasión en la historia, se relatan una sola vez) y múltiple (un suceso repetido que se narra varias veces) (Genette, 1972: 172-175). Tendremos en cuenta en este sentido una apreciación de Genette que alude a que sucesos o acciones muy similares se repiten aunque cambien obviamente de contexto, y aquí el teórico pone como ejemplo el recorrido de un tren Ginebra-París de las 8.45 horas (no irán los mismos pasajeros, por ejemplo, pero la acción es la misma) (Genette, 1972: 172).

En este punto hemos añadido también el “criterio de periodicidad” al que aluden Casetti y Chio (1991) para referirse a esa repetición que define el carácter de los programas de televisión.

La enunciación vendrá marcada por la distinción entre narrador y narratario (hemos obviado aquí tanto al enunciador y enunciatario como destinador y destinatario), para la cual nos hemos apoyado en Chatman (1990), Genette (1989), Canet y Prosper (2009) y Gordillo (2009). A través de estos dos conceptos hablaremos de dos elementos clave dentro de los programas musicales: los presentadores y el público del plató. Tanto narrador como narratario pueden ser: homodiegéticos, heterodiegéticos, intradiegéticos y extradiegéticos. Si el narrador cuenta su propia historia será autodiegético. Hablaremos de la figura del narratario intradiegético cuando en dichos programas aparezca un público en plató que, por las características de su personaje, pueda ser considerado como un personaje que “encarna al receptor del narrador” (Gordillo, 2009: 64-65).

Y, en referencia a dichos narradores hablaremos de un tipo de focalización de la historia que puede ser externa (desde la cual los hechos son contados de una modo objetivo), interna (que a su vez puede ser fija, múltiple o variable) y omnisciente (la cual se da cuando la capacidad de conocimiento del narrador es ilimitada) (Sánchez Navarro y Lapaz Castillo, 2014).

Un último punto de este primer bloque de análisis hablará de los personajes, tanto principales como secundarios o terciarios así como el personaje colectivo (Rodríguez García; Baños

González, 2010). Tanto los personajes principales como el narrador y el narratario han sido sometidos a un análisis fenomenológico y formal (Casetti y Chio, 1994), es decir, se ha prestado atención tanto a sus características físicas (el aspecto, el vestuario...) y psicológicas (su discurso a través de la palabra) como a su comunicación no verbal y su rol dentro del programa, que será activo o pasivo dependiendo de la importancia que conlleven sus acciones.

b) Recursos visuales

Para analizar los recursos visuales de dichos programas, hemos prestado atención a ocho conceptos básicos: los tipos de planos más utilizados, la composición, el ritmo, la fragmentación, la continuidad, el montaje, los códigos gráficos y los códigos sintácticos.

Atendiendo a los medios de captación, grabación y edición, se hará referencia al número de cámaras presentes en cada programa. En este sentido, hablaremos de monocámara (una cámara), multicámara (dos o más cámaras) e infográfico, siendo esta última "el conjunto de realizaciones que recurren a la imagen de síntesis generada por sistemas infográficos" (Barroso García, 1996: 46). En esta parte también entraría la grabación por bloques, es decir, cuando la grabación se divide en partes, atendiendo a diversos criterios como los decorados, los personajes o la iluminación (Castillo, 2009: 456).

Para hablar de planos, angulación, encuadre, profundidad de campo y fuera de campo así como la composición en la práctica, hemos tomado como referencia a Fernández Díez y Martínez Abadía (2000). Además de hablar del tipo de plano según el tamaño, también se aludirá al tipo de plano según el punto de vista (objetivo o subjetivo) y según la angulación de la cámara (picado, contrapicado, cenital...). En esta misma línea atenderemos a los movimientos de cámara como la panorámica, el travelling, la grúa o el steady-cam.

La composición en la práctica se puede llevar a cabo de diferentes formas: por diseño (creando íntegramente los elementos compositivos), por disposición (los elementos del escenario se colocan de determinada manera y el realizador dirige la puesta en escena) y por selección (ante una determinada puesta en escena, el autor elige los encuadres).

El análisis de la fragmentación, una de las características que define los programas televisivos per se, -puesto que su presentación siempre está dividida en capítulos (Sánchez Navarro, 2006)-,

nos ha llevado a discernir entre diferentes tipos de fragmentación: por géneros, por temática, la fragmentación formal (que utiliza ráfagas, cortinillas...), la fragmentación transversal o de contenidos (se refiere a la repetición de personajes o contenidos entre unos programas y otros) y la fragmentación en la recepción (con modalidades como el zapping televisivo) (Gordillo, 2009). En este punto hablaremos también de la idea de fragmentación espacial, la fragmentación sin cambio de escenario y los modos de transición, que atendiendo a Fernández Díez y Martínez Abadía (2000), clasificaremos de la siguiente manera: corte en seco, encadenado, fundido, desenfoque, barrido y cortinillas.

En referencia a la continuidad se entrará a analizar la continuidad visual o *raccord*, es decir, “la relación de continuidad entre un plano y su precedente y/o siguiente” (Castillo, 2009: 431). En este punto también se tendrá en cuenta la continuidad musical gracias a los fondos musicales o música de fondo. Según los tipos de continuidad establecidos por Fernández Díez y Martínez Abadía (2000: 92), hablaremos de continuidad perceptiva, continuidad temática, continuidad de idea y continuidad formal o *raccord*.

Tanto la fragmentación como la continuidad se rigen por el tipo de montaje, el cual hemos dividido en tres categorías (Gordillo, 2009): el montaje por composición tradicional (basado en el esquema de presentación, nudo y desenlace); el montaje por composición diegética y el montaje por composición temporal. El montaje por composición diegética atiende a diferentes modelos basados en microtextos o historias atómicas, las cuales pueden ser de varios tipos: historias atómicas independientes (aunque mantengan un componente narrativo en común como puede ser el espacio, su articulación es independiente); historias atómicas relacionadas o enlazadas (y estas, a su vez, pueden estar relacionadas por coordinación, por subordinación, en torno a un eje, en abismo o estructura de cajas chinas o pueden ser historias atómicas simétricas o estructura especular). Según la composición temporal, la sintaxis narrativa puede ser una composición cronológica lineal (los acontecimientos suceden de manera ordenada); composición cronológica no lineal (con varias posibilidades como el comienzo *in media res*, la composición circular y la composición cíclica); por último, la composición temporal puede dar lugar a un modelo por composición acronológica (como ocurre en el caso del videoclip).

Teniendo en cuenta el tratamiento del espacio y el tiempo, estableceremos una clasificación del montaje atendiendo a cuatro coordenadas: el modo de producción, la continuidad o discontinuidad temporal, el espacio y -por último- la idea o contenido (Fernández Díez, 2000: 181). Según el modo de producción, el montaje puede ser interno (no necesita recurrir a la

edición) o externo (recurre a la edición); como caso mixto estarían “las realizaciones de televisión multicámara con mesa de mezclas” (Fernández Díez, 2000: 183). En segundo lugar, el montaje según la continuidad o discontinuidad temporal; el montaje continuo presta atención a las acciones en off y a las acciones siempre presentes y el montaje discontinuo se fija en el tipo de elipsis que se utilizan, estableciendo un tipo de elipsis evidentes que pueden ser de transición suavizada o de transición evidenciada. En tercer lugar, según el tratamiento de la continuidad o discontinuidad espacial –y siguiendo las teorías de estos dos mismos autores- hablaremos de montaje continuo, de elipsis con continuidad, de elipsis con discontinuidad y relación y, por último, de elipsis con discontinuidad y sin relación. Según la idea o contenido el montaje puede ser narrativo, descriptivo, expresivo y simbólico.

Para terminar este punto también nos hemos fijado en los códigos gráficos de los programas (rótulos, títulos...) y en los códigos sintácticos (el significado de todos los recursos visuales más allá del lado técnico). Dentro de los códigos gráficos, estableceremos la siguiente tipología: cabeceras, rotulación, mapas y planos, gráficos escalares (como tablas estadísticas o contenidos esquemáticos), ventanas o catches (marcos o ventanas en el interior de la imagen para resaltar algún contenido), dúplex (conexiones bilaterales o dúplex entre el estudio y los reporteros), periódicos y, por último, dibujos y animación (Barroso García, 1996: 560-568). Como modalidades de la rotulación hablaremos de los títulos de programa, genéricos o rótulos de crédito, intertítulos, subtítulos y rotulación propia de los programas informativos (tales como sumarios, titulares, identificadores personales, identificadores de fecha, indentificadores de conexión en directo, identificadores de lugar, rótulos de crédito o subtítulos de traducción).

c) Banda Sonora

En este segundo punto prestaremos atención a todos los elementos que conforman la banda sonora de un programa: la música, la palabra, los efectos sonoros o ambientales y los silencios (Canet y Prósper, 2009). En cuanto la música, además de discernir los estilos musicales de los que se ocupa cada uno de estos programas, hemos incidido en el carácter de ésta: diegética o extradiegética; y hemos añadido una categoría de mixta cuando se utiliza el playback (Fernández Díez y Martínez Abadía, 1999).

En cuanto al uso de la palabra hablaremos del tipo de lenguaje utilizado así como de los géneros periodísticos que definen cada programa. En este sentido hemos diferenciado entre cinco

grandes géneros informativos e interpretativos: la noticia, la entrevista, la crónica, la crítica, el perfil y el reportaje.

Entendemos por noticia la parte de estos programas dedicada a la información estricta, que puede estar apoyada por imágenes o no (Martínez Albertos, 1977). Dentro del análisis de las entrevistas, se ha tenido en cuenta de manera especial el carácter de éstas (divulgativo, de profundidad...) así como el estilo del lenguaje (directo, subjetivo, impersonal...) y la estructura (fragmentadas, breves, largas, con entrada, cuerpo y conclusión...) (González Reyna, 1991). También se tiene en cuenta en este apartado la consideración de la entrevista como la continuidad de la puesta en escena de los personajes principales (Arfuch, 1995).

Ambos géneros anteriores responden a los parámetros esencialmente informativos; por otro lado estarían los géneros interpretativos que engloban a todos los demás. Estos son: las crónicas de conciertos, exposiciones... la crítica de discos, el perfil biográfico de los artistas y el reportaje cultural/musical.

Para analizar el género del reportaje, identificaremos tres tipos: los que parten de noticias o acontecimientos que ya se conocen por anticipado, los referentes a sucesos imprevisibles y, por último, los reportajes expresamente fabricados (Pérez Calderón en Martínez Albertos, 1977: 247).

En cuanto al estudio de un género como el perfil biográfico de los artistas, cabe tener en consideración una clasificación que atiende a tres valoraciones: según el referente, según los contenidos y según la forma (De Rosendo Klecker, 2010).

En el análisis de estos programas tendrá cabida también el comentario como género "editorializante"¹⁰⁹, sobre todo practicado en entrevistas y debates (González Reyna, 1991: 23) así como el editorial como declaración de principios (Fernández Barrero, 2003), las encuestas (Martínez Albertos, 1977: 249) y el coloquio como "fenómeno informativo" (Martínez Albertos, 1977: 250).

¹⁰⁹ Martínez Albertos considera el artículo o comentario como "género único y omnipresente" dentro del "estilo editorializante" (Martínez Albertos en Cantavella y Serrano, 2004: 51).

Por último, concebimos el documental como género del periodismo cinematográfico (Martínez Albertos, 1977: 289) y a la vez como uno de los tres subgéneros que abarca el cine musical (junto con el biopic y la película de ficción) (De Pontes Leça en Fraile y Viñuela, 2012: 273).

A lo largo del análisis de los géneros periodísticos, hemos tenido en cuenta la hibridación de géneros y formatos (propia de la hipertelevisión) así como el reciclaje (es decir, la utilización de material ya emitido para llevar a cabo un nuevo programa) (Gordillo, 2009: 121). Siguiendo la clasificación de Inmaculada Gordillo para las entrevistas televisivas hablaremos de una tipología según la modalidad de grabación (en directo, en diferido y grabadas), según el lugar en el que se realice (plató con decorado fijo, lugar relacionado con el entrevistado, lugar preparado para fotos y entrevista en algún acto, inauguración o celebración que se desee promocionar y -por último- lugar improvisado) y según la temática (de actualidad, en profundidad, monográfica o entrevista magacín).

En cuanto al lenguaje, además de identificar el idioma o idiomas utilizados, se atenderá a cuestiones como la objetividad, carácter literario y especialización así como la jerga utilizada.

d) Puesta en escena

Este apartado está conformado por diferentes campos de la puesta en escena. En un primer momento analizaremos la puesta en escena prototelevisiva, es decir, todos los elementos materiales que pueden verse en los diferentes encuadres y que son preparados con antelación a dicha puesta en escena tales como la escenografía, el mobiliario o el atrezzo (Gordillo, 2009: 38).

Sobre el tipo de iluminación de estos programas diferenciaremos entre luz natural (también denominada real light o existing light), artificial y mixta (cuando combina ambas). En este apartado prestaremos atención tanto a la función técnica como a la función estética o narrativa de la luz, sobre la que diferenciaremos una serie de cualidades como el tono, el brillo y la saturación coordinadas: luz dura o suave, contraste alto o bajo y luz fría o cálida (Fernández Díez y Martínez Abadía, 1999: 109).

Así mismo, una vez examinado el espacio, entraremos a hablar de los códigos que tienen que ver con las acciones individuales de narradores, narratorio, personajes principales y secundarios),

entendiendo que su puesta en escena más importante está en las actuaciones pero también en las entrevistas, tanto en los códigos verbales como en los no verbales (Gordillo, 2009:38).

Más allá de los códigos de interpretación individuales, entraremos a relacionar la puesta en escena en conjunto, es decir, las relaciones que se establecen entre los diferentes personajes que conforman el relato; de esta manera, valoraremos la interacción, la distancia establecida entre todos ellos o el eje de acción (Fernández Díez y Martínez Abadía, 1999: 109).

En una lectura más interpretativa de la puesta en escena que las anteriores, identificaremos los códigos culturales e ideológicos que conforman estos programas; analizando elementos (tanto en la palabra como en la imagen) que hablen del tipo de mentalidad que caracteriza a cada uno de ellos (Casetti y Chio, 1999: 263).

Por último, haremos una búsqueda de los estereotipos que predominan en cada programa y que también nos servirán para extraer conclusiones sobre los códigos ideológicos a los que hacíamos referencia anteriormente (Frascara, 1999: 39) puesto que expresan los valores del contexto sociocultural que les rodea (Martine, 2003: 224).

3.2 Evolución del formato: de *Último Grito* a *Ritmo Urbano*

En el presente apartado aplicaremos la plantilla de análisis explicada anteriormente a los 21 programas musicales elegidos como objeto de estudio, dividiendo el estudio en tres etapas: paleotelevisión, neotelevisión e hipertelevisión.

3.2.1 La paleotelevisión: de *Último Grito* a *A Uan Ba Buluba Balam Bambú*

Identificamos como “paleotelevisión” la etapa que arranca con las primeras emisiones televisivas y que termina con la llegada de las televisiones privadas, en la segunda mitad de los años 80’ (Gordillo, 2009: 22). Se caracteriza, como veremos en el siguiente análisis, por la supremacía de la información frente al entretenimiento; esta televisión “quería ser una ventana que desde la provincia más remota mostrara el inmenso mundo” (Eco, 1996: 165).

El término, por tanto, alude a esa primera época de la televisión “tradicional” (Márquez, 2015: 97) en la que todo está por descubrir y no posee esa comunicación bidireccional entre emisor y receptor más allá de algunos concursos en algunos de los programas que llegan en la primera mitad de los años 80'. Es esta televisión la que asume un mayor papel divulgativo, según Cassetti y Odin (en Tous Rovirosa, 2009: 176):

La paleotelevisión pertenece, aún, al ámbito del discurso institucional, como la escuela y la familia: las cadenas son públicas y la relación con el espectador no es de proximidad sino jerárquica, ya que el medio asume la función divulgativa y educativa y a veces de dirigido político. El sexo y el dinero se consideran temas tabú.

En la paleotelevisión resulta más fácil identificar los programas y enumerarlos, una vez termina esta época, “los personajes y las rúbricas son infinitos” (Eco, 1996: 151). En estos años los géneros periodísticos y los formatos aún están influidos por otros medios anteriores como la radio, el cine y la prensa en papel.

3.2.1.1 Primeros programas musicales y la escasez de recursos

En este primer apartado analizaremos dos programas en concreto: *Último Grito* (La 2, 1968-1970) y *Mundo Pop* (La 2, 1974-1976). Aunque con características diferentes en el contenido (el primero no sólo se centra en la música popular tal y como se ha explicado en apartados anteriores), ambos coinciden en ser los primeros programas de televisión que daban a conocer la música popular urbana, y ambos se centraban en los sonidos de carácter *underground*. La otra característica común reside en la escasez de recursos con la que trabajaban ambos, tal y como explica José María Íñigo en una entrevista para TVE¹¹⁰

¿Cómo eran los programas musicales en aquella época? Pues de la única manera que podían ser. Eran, más que todo, musicales. Audio-musicales. Porque poco visual-musicales. Por un lado no había medios económicos para traer a las figuras que cantaban en los discos. Y, por otro lado, en las pocas

¹¹⁰ Jaimelare Archivo [jaimelarearchivo]. (2012, 15 de septiembre). José María Íñigo habla sobre su programa "Último grito" [Archivo de vídeo]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=4PsjtrRsYOQ>

ocasiones que había dinero esas figuras internacionales... como que no les apetecía mucho venir a España o no sabían muy bien dónde estaba o no les interesaba para nada [...] Por lo tanto teníamos que ingeniarlos para poner la música sin tener al intérprete. En muchas ocasiones a modo de recorte o montajes con las caras o con aquello que podía ilustrar un poco la canción

a) Elementos narrativos

En cuanto al espacio cultural o sociológico, los dos pertenecen a la época franquista, aunque *Mundo Pop* se ubique prácticamente en los últimos años del régimen. Aún así llama la atención (como veremos más adelante) el tipo de música que ocupaba el espacio (dedicado en buena medida a corrientes artísticas contraculturales) teniendo en cuenta el clima de represión y censura que caracteriza este momento. Como afirma Diego Manrique en un artículo publicado en *El País* en 2012 en el que habla sobre la escasez de programas musicales en la televisión más reciente, “hoy, resulta humillante recordar que en la televisión franquista hubo espacios semanales -icon producción propia!- para el pop (...)”ⁱⁱⁱ.

La televisión musical encontró en el segundo canal de TVE, inaugurado el 1 de enero de 1965, “un gran impulso” (Turtós en Aguilera, Adell y Sedeño, 2008: 205), precisamente era este canal el que albergaba los dos programas que nos ocupan en este primer apartado. A pesar de esto, según Carles Marín, los primeros años de esta etapa se caracterizan “por el control político, por el centralismo y por una irrelevante función cultural y educativa” (Marín, 2006: 42), algo que – según mantiene este mismo autor- va cambiando con el paso del tiempo a medida que el franquismo va dando sus últimos coletazos:

Esta etapa de expansión de TVE y agonía del franquismo se agudizó el 20 de diciembre de 1973 con el asesinato del almirante Luis Carrero Blanco y se agravó todavía más con el delicado estado de salud del general Franco (...) Con la muerte de Francisco Franco el 20 de noviembre de 1975 se cerró una etapa que daría lugar a la transición democrática con un claro protagonista: Adolfo Suárez y su nombramiento como presidente del Gobierno. A partir de aquí se abrió un período de ilusión para millones de españoles y para miles de trabajadores de TVE (Marín, 2006: 43).

Precisamente Adolfo Suárez fue el director general del ente entre 1969 y 1973. Según Manuel Lechado, esta televisión previa a la llegada de la etapa donde se encuadra la Movida, estaba

ⁱⁱⁱ Manrique, D. (9 de marzo de 2012). Malos tiempos para el pop. *El País*. Recuperado de http://cultura.elpais.com/cultura/2012/03/08/television/1331240979_265322.html

llena “de momias del Régimen”, pero a la vez, “una nueva generación de profesionales se daba cuenta de que, tal y como estaban, no iban a ninguna parte” (Lechado, 2005: 119). Algunos de los artistas protagonistas de los programas analizados -como Los Brincos-, eran utilizados por el régimen “para vender su apertura fuera de España”¹¹².

En este caso, el espacio referencial es el mismo: los dos espacios son realizados desde los estudios de TVE en Madrid, es decir, desde Prado del Rey.

En *Último Grito*, en concreto en la sección que nos atañe en este análisis (“33/45”), el escenario principal¹¹³ sería el plató en el que aparece José María Íñigo, el cual, suele tener formato de informativo o telediario, con Íñigo en plano medio, medio corto o primer plano, con una pared detrás del presentador en la que se puede leer el nombre del programa con una tipografía de estilo psicodélica. En otros casos, el presentador está en lo que parece ser una parte del plató delimitada por el encuadre seleccionado por la cámara; esto ocurre -por ejemplo- en el capítulo en que se emite el videoclip “Where Do I Go” de Carla Thomas¹¹⁴. En esta sección del programa, la dedicada a la música, no habría escenarios secundarios¹¹⁵, pero sí en las demás donde se emiten reportajes/videos grabados en exteriores, por ejemplo, el emitido sobre el estreno de la película *A 45 revoluciones por minuto*. Por tanto, diremos que en “33/45” el espacio es fragmentado entre unos capítulos y otros, aunque en un mismo capítulo se suele utilizar un espacio central; algo que, como veremos más adelante, otorga continuidad al relato. En este programa suele jugar un papel importante el espacio marcado por el eje in/off porque debido a su puesta en escena prototelevisiva, con lo que parecen ser continuos cambios en la decoración del plató, tenemos la sensación de que se trata de un espacio inorgánico, aunque el programa parece estar realizado en un plató orgánico dividido en módulos marcados por el encuadre. Como espacio invariable en *Último Grito* estaría ese espacio de las presentaciones donde puede leerse el nombre del programa.

¹¹² García Villaluenga (2010) Un cuerpo extraño. Historia del rock en España. Recuperado de <http://www.rtve.es/alcanta/videos/archivos-tema/archivos-tema-20101027-0027/912650/>

¹¹³ Consideramos escenario principal al que alberga las actuaciones musicales de los artistas (sucesos núcleo) o, en su defecto y como es el caso de *Último Grito*, el que más se repite de una manera continua.

¹¹⁴ ARCA: Capítulo de *Último Grito* visionado en el archivo de RTVE y emitido en 1969 [sin datos de fecha concreta] Ref: VP000152274

¹¹⁵ Consideramos escenario secundario al escenario en el que tienen lugar otros contenidos que no incluyen la puesta en escena musical (entrevistas, presentaciones...) o que albergan actuaciones musicales pero no son habituales (como por ejemplo, los escenarios exteriores).



Fig. 5 y 6: José María Iñigo presentando "33/45" en *Último Grito*

En *Mundo Pop*, el espacio de presentación y el escenario principal coinciden; es decir, se trata de un espacio central único donde es muy importante el espacio definido¹¹⁶. En *Mundo Pop*, como escenario secundario, también aparecen escenarios exteriores variables como el Teatro Alcalá Palace¹¹⁷ o el campo de olivos andaluz en el que puede verse al cantante Carlos Cano en uno de los capítulos¹¹⁸. Por tanto, en *Mundo Pop* el espacio es orgánico¹¹⁹ salvo cuando los contenidos están grabados en exteriores; en *Último Grito* puesto que sólo hay un espacio fijo y estable también hablaremos de espacio inorgánico. Si bien es cierto que el debut de Junior en televisión, que es transmitido por *Último Grito*, parece estar grabado en un plató del programa aunque no se reconocen elementos propios de otros encuadres repetidos¹²⁰.

En ambos programas tiene una gran relevancia el espacio estático-fijo¹²¹, puesto en práctica a través del uso de fotografías y recortes de prensa para ilustrar algunas canciones u otros contenidos.

Dentro de los códigos temporales de las narraciones televisivas analizadas, ambos programas parecen utilizar el dispositivo mixto¹²²; en el caso de *Mundo Pop* puesto que una parte parecía

¹¹⁶ El espacio definido es aquel espacio que ya hemos visto anteriormente y que la cámara ha mostrado o mostrará en algún momento.

¹¹⁷ ARCA: Capítulo de *Mundo Pop* visionado en el Archivo de RTVE y emitido el 15 de enero de 1976. Ref: CDEPP098259.

¹¹⁸ ARCA: Capítulo de *Mundo Pop* visionado en el Archivo de RTVE y emitido el 26 de febrero de 1976. Ref: CDEPP116520.

¹¹⁹ Hablamos de espacio orgánico cuando se trata de un espacio unitario, frente al espacio inorgánico, que alude a la fragmentación y dispersión de éste.

¹²⁰ RTVE (2016). Cachitos de Hierro y Cromo: El Debut [Programa de televisión]. Recuperado de <http://www.rtve.es/alcanta/videos/cachitos-de-hierro-y-cromo/cachitos-hierro-cromo-debut/3741745/>

¹²¹ El espacio estático-fijo es aquel que cuenta con el estatismo de la cámara y de los personajes.

ser realizada en directo y otra en diferido (la que comprendía algunos reportajes y vídeos en exteriores). En el caso de “33/45” de *Último Grito*, parece ser que la parte de presentación realizada por José María Íñigo es narrada en directo o en directo diferido¹²³, el montaje de imágenes para ilustrar las canciones es realizado con anterioridad a la emisión.

El tiempo de la historia¹²⁴ de *Último Grito* discurre en su tiempo presente. El programa comienza en mayo de 1968 y termina en enero de 1970 y la historia de la que se ocupa está –en mayor grado– en esos mismos años. Lo mismo ocurre en *Mundo Pop*, emitido de 1974 a 1976. El tiempo del discurso¹²⁵ de *Último Grito* no superaba la media hora y en de *Mundo Pop* se extendía algunos minutos más pero no excedía de los 45 minutos. En concreto, “33/45” solía durar alrededor de diez minutos (es importante tener en cuenta que se trataba de una sección fija en el programa). La periodicidad de emisión de ambos espacios era semanal; en un primer momento, *Último Grito* era emitido los miércoles por la noche para después pasar a la programación de los martes. *Mundo Pop*, por su parte, era emitido los jueves. En ambos casos, en términos generales, la frecuencia de la narración es simple puesto que se trata de acontecimientos que ocurren una sola vez y son narrados una sola vez¹²⁶. Aunque, en este sentido, tanto en esta etapa como en todas las posteriores hay que tener en cuenta que hay una acción que se repite en la mayoría de los programas (en este caso, sobre todo en *Mundo Pop*): la actuación musical de diferentes grupos en el escenario del programa; y que, a su vez, es una acción que dichos artistas ya han realizado en más ocasiones fuera de la narración que nos ocupa (hablando en términos generales) ya sea en conciertos o en ensayos¹²⁷.

¹²² En cuanto a la emisión del programa, consideraremos como posibles tres tipos de dispositivos: in praesentia (con presencia directa de narrador y narratario), in absentia (en diferido) y mixto (mezcla los dos anteriores y propio de los programas radiofónicos).

¹²³ Decimos “parece ser” puesto que en ninguno de los programas se tiene constancia o se dan referencias explícitas al dispositivo utilizado por los programas.

¹²⁴ En este análisis hablamos de tiempo de la historia para referirnos al período de tiempo en que se emite el programa.

¹²⁵ El tiempo del discurso será la duración de cada capítulo del programa.

¹²⁶ Entendemos por frecuencia simple la única representación de un acontecimiento único, como pueden ser las actuaciones en directo en el plató de *Mundo Pop*. Este mismo criterio queda aplicado a *Último Grito*, donde la mayor parte de los vídeos están realizados con montajes de imágenes realizados por el propio programa.

¹²⁷ En las últimas etapas analizadas veremos cómo los programas abogan por un tipo de frecuencia singulativa un tanto peculiar, apostando por actuaciones que no hayan podido verse en otros contextos u otros discursos.



Fig. 7: Moncho Alpuente presentando *Mundo Pop*

En ambos programas, como ya hemos aludido en el tiempo de la historia, el tiempo presente tenía un gran peso; algo que quedaba reflejado en el uso de la noticia y en la importancia de la actualidad en sus contenidos¹²⁸:

Vamos a comenzar hoy 33/45 con una de las canciones pertenecientes al primer disco en España de un conjunto del que se ha venido hablando mucho últimamente por personas realmente interesantes en el mundo de la música de nuestro país como son Juan Pardo y Junior. Este grupo se denomina Los Amigos de Carlos; nadie sabe quién es Carlos pero la verdad que no importa demasiado. Esta canción que hoy vamos a escuchar y ver a Los Amigos de Carlos [sic] se titula “Días Mágicos” y es de las dos de su último disco, la cara b y la que más nos gusta.

En el caso de *Mundo Pop*, buena parte de contenidos se realizaba desde escenarios exteriores con forma de crónicas y entrevistas, cabe destacar como ejemplo su cobertura del festival de flamenco realizado en el Teatro Alcalá Palace, que Moncho Alpuente presenta de la siguiente forma: “Durante las últimas semanas han tenido lugar en Madrid una serie de recitales muy interesantes de flamenco, y quizás la nota a destacar de estos recitales haya sido la juventud de estos participantes (...)”¹²⁹ Es decir, *Mundo Pop* no sólo se ocupaba de los acontecimientos de la actualidad sino que además tenía especial predilección por los talentos emergentes.

Las grandes diferencias entre ambos programas residen sobre todo en la ordenación o montaje. Mientras *Último Grito* se organizaba en secciones y no parece contar con artistas en plató de

¹²⁸ ARCA: Capítulo de *Último Grito* visionado en el Archivo de RTVE y emitido en 1969 [sin datos de fecha concreta]. Ref: VP000152274.

¹²⁹ ARCA: Capítulo de *Mundo Pop* visionado en mayo de 2016 en el Archivo de RTVE y emitido el 15 de enero de 1976. Ref: CDEPP098259.

manera habitual sino con vídeos musicales y reportajes, la parte más característica de *Mundo Pop* residía en las entrevistas y actuaciones en el plató.

La ordenación de ambos es acrónica¹³⁰, es decir, los contenidos se organizan en base a una temática. La duración en ambos se basa en la anisocronía¹³¹, puesto que en los dos vemos la utilización de elipsis implícitas e indeterminadas¹³² (sobre todo en los videoclips de *Último Grito* así como en los reportajes grabados en exteriores de *Mundo Pop*). En las acciones que tienen lugar en el plató de *Mundo Pop*, de hecho, apenas hay elipsis y podemos ver una duración escénica de algunas actuaciones musicales como la realizada por Benito Moreno¹³³, quien interpreta su tema "Ra Ra Ra". En algunos casos sí podían verse elipsis implícitas entre una canción y la siguiente, sirva como ejemplo la actuación de Amancio Prada, donde se puede ver al cantante y sus acompañantes con diferente vestuario entre un tema y otro¹³⁴. Por tanto, en ambos casos hablaremos de tiempo discontinuo y no contemporáneo¹³⁵.

¹³⁰ Consideramos que la ordenación del programa puede ser normal (si se respeta el orden cronológico de los sucesos), anacrónica (si se producen alteraciones en el tiempo) acrónica (cuando se basa en principios de organización que no se relacionan con el tiempo, como la proximidad espacial, lógica discursiva, temática, etc.) o simultánea (cuando ocurren varios hechos a la vez).

¹³¹ La duración pone en relación el tiempo de la historia y el tiempo del discurso y puede ser: duración normal o isocronía (cuando el tiempo de la narración y el tiempo narrado son iguales) y duración anormal o anisocronía (cuando ambos parámetros no coinciden).

¹³² Las elipsis son contracciones en el tiempo, es decir, la supresión de algunos contenidos para dar una mayor agilidad al relato.

¹³³ ARCA: Capítulo de *Mundo Pop* visionado en el Archivo de RTVE y emitido el 26 de febrero de 1976. Ref: CDEPP116520.

¹³⁴ ARCA: Capítulo de *Mundo Pop* visionado en el Archivo de RTVE y emitido el 15 de enero de 1976. Ref: CDEPP098259.

¹³⁵ El tiempo es discontinuo cuando hay pausas y ajustes, y no contemporáneo cuando el acontecimiento no se graba de forma continua. Será continuo y contemporáneo cuando ocurra lo contrario.

En cuanto a los narradores¹³⁶ de los espacios, destaca una presencia en concreto: la de José María Íñigo, encargado de presentar *Último Grito* tras una mesa que recuerda a las utilizadas en los informativos. Y destaca, sobre todo, por el nivel fenomenológico de su personaje así como por su rol dentro del programa (el cual analizaremos más adelante). Además de haber una voz en off que funcionaría como narrador extradiegético en algunas partes del programa, este narrador principal (José María Íñigo) es intradiegético y heterodiegético. Y lo mismo ocurre en *Mundo Pop* con Moncho Alpuente, que sería el narrador intradiegético y heterodiegético en este caso.



Fig. 8: José María íñigo en un primer plano en "33/45" de *Último Grito*

El narratorio¹³⁷ es extradiegético en los dos casos, puesto que ninguno de estos programas cuenta con la presencia de público en plató, es decir, la figura del narratorio no está representada dentro del discurso.

La focalización en los dos programas es interna porque los presentadores tienen un gran conocimiento sobre el tema que tratan. Los personajes principales en el caso de "33/45" de *Último Grito* estarían grupos como The Mothers of Invention o los Rolling Stones, mientras

¹³⁶ En este análisis consideramos narradores a los presentadores de los programas. El narrador puede ser homodiegético (si se trata de un personaje incluido en la diégesis que relata); autodiegético (si cuenta su propia historia); heterodiegético (cuando no es un personaje de la diégesis que está narrando); intradiegético (es un narrador -homodiegético o heterodiegético- que aparece icónicamente en el discurso); extradiegético (se trata de un narrador -homodiegético o heterodiegético- que no tiene una manifestación icónica dentro del discurso, así que detectaremos su presencia a partir de una voz en off).

¹³⁷ Hemos considerado que en estos programas, el público que está presente en plató cumple la función de narratorio intradiegético; si además forma parte de la historia, será narratorio homodiegético. En cambio, será heterodiegético cuando se mantiene fuera de la diégesis que está contando el narrador y extradiegético cuando no tiene una manifestación icónica dentro del discurso, por lo que su presencia se detecta solamente a partir de la mirada o las expresiones lingüísticas del narrador.

Mundo Pop se centraba en la música española con protagonistas como Triana o Pepa Flores (Marisol). El nivel fenomenológico de los personajes de un programa y otro, podría decirse que es muy distinto y a la vez muy similar; aunque los artistas de los que se ocupaba *Último Grito* pertenecían -en su mayoría- a escenas como la estadounidense o la inglesa, y *Mundo Pop* se centraba en la música española, bien es cierto que los dos compartían ese gusto por los artistas alejados de las corrientes más comerciales, con un nivel fenomenológico¹³⁸ que tenía más que ver con las vanguardias que con las listas de éxitos.

Como narradores secundarios en *Mundo Pop* resaltamos a otros presentadores además de Moncho Alpuente, como José Luis Ortiz (categorizado en la ficha de análisis del programa perteneciente al archivo como “entrevistador”), quien aparecía realizando entrevistas como la de Diego Clavel¹³⁹. El rol de los personajes principales, es decir, los artistas, es activo en *Mundo Pop* y pasivo en *Último Grito*, puesto que en el primero tiene más voz dentro del relato.

b) Recursos visuales

El ritmo de la sección “33/45” de *Último Grito* era rápido, sobre todo debido al montaje de los vídeos realizados en su mayoría por el cineasta Iván Zulueta. El tipo de plano utilizado para las presentaciones de José María Íñigo es casi siempre el mismo: plano corto o medio (que se va cerrando o abriendo mientras habla a la cámara) en angulación normal. Pero sus movimientos así como las palabras que utilizaba eran claves para captar la atención del narratario. Los vídeos del programa, aparte de formar parte de la historia del protovideoclip en televisión española, utilizaban en muchas ocasiones la técnica del collage para recrear las canciones, propia de los movimientos artísticos posmodernos¹⁴⁰.

¹³⁸ El nivel fenomenológico de los personajes alude a sus características físicas, psicológicas así como a su rol dentro de la historia, que puede ser activo o pasivo (dependiendo de la importancia de sus acciones).

¹³⁹ ARCA: Capítulo de *Mundo Pop* visionado en el Archivo de RTVE y emitido el 26 de febrero de 1976. Ref: CDEPP116520

¹⁴⁰ El concepto de posmodernidad, aplicado a diferentes disciplinas artísticas como la música, la arquitectura, las artes visuales o las artes plásticas contiene una serie de rasgos en los que no entraremos a analizar en profundidad pero que sí señalaremos como la mezcla entre elementos del pasado o tradicionales, con otros más nuevos o actuales; la intertextualidad, la hiperfragmentación, la hiperaceleración, el pastiche, el eclecticismo, el collage o la desaparición de las barreras entre la cultura de élite y la cultura consumista (Anderson, 2000; Picó (ed.), 1988; Foster, 1998). “Del videoclip se

En *Mundo Pop* predominan los planos de larga duración y repetidos, por ejemplo, como vemos en la actuación de Triana¹⁴¹, hay una angulación en concreto que se repite: el contrapicado a Jesús de la Rosa mientras toca el piano o el plano detalle de las manos de su compañero Eduardo Rodríguez tocando la guitarra. Se dan fundidos encadenados, pero se nota que se juega con los mismos planos continuamente, algo que nos hace pensar que durante las actuaciones no había más de dos cámaras. Esta falta de recursos también puede verse en el reportaje realizado sobre la exposición de Andy Warhol¹⁴² y en el cual se puede ver a Moncho Alpunte realizando una entrevista en la galería, tan sólo hay un micrófono para entrevistador y entrevistado, algo que pasaría desapercibido si la conversación no se llevase a cabo mientras los dos protagonistas van caminando por el espacio.

Como recurso narrativo a destacar en la realización de los reportajes de *Último Grito* señalamos el uso de cámara Súper 8, algo que otorgaba a estas producciones un carácter aún más *underground* puesto que se trataba de un dispositivo que, por entonces, estaba alejado de las creaciones profesionales y más vinculado a la experimentación y al uso doméstico.

La continuidad¹⁴³ entre las secciones de *Último Grito* se consigue, sobre todo, por el espacio central invariable, es decir, por ese mismo escenario principal en el que aparece Íñigo y que es utilizado para establecer nexos entre unos contenidos y otros. Y también, obviamente, por el narrador. Con la sección “33/45” en concreto ocurre lo mismo, además de tener una continuidad temática dentro de ella. Y de manera muy similar funciona *Mundo Pop*, cuya continuidad se consigue gracias a la labor del narrador y a la utilización de un mismo espacio (el plató) aunque

ha dicho que es uno de los formatos paradigmáticos de la posmodernidad” (Márquez, 2015: 113) y en el caso de *Último Grito*, el montaje de dichos videoclips presentaba varios elementos que caracterizan esta corriente. Es esta, además, la época de la cual data el nacimiento del término postmodernidad y el pop, el contexto que lo propició: “El pop, en el sentido más amplio, fue el contexto en el que una noción de lo postmoderno tomó forma por primera vez, y desde el principio hasta hoy las tendencias más significativas dentro del postmodernismo han desafiado la hostilidad implacable del modernismo hacia la cultura de masas” (Huyssen, 1988: 201).

¹⁴¹ YouTube: “Triana: Abre La Puerta (Mundo Pop, 75)”. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=oHtE_7XuNoo

¹⁴² ARCA: Capítulo de *Mundo Pop* visionado en el Archivo de RTVE y emitido el 15 de enero de 1976. Ref: CDEPPo98259.

¹⁴³ La continuidad va muy unida a otros dos parámetros: la fragmentación y el montaje.

dividido en varios módulos marcados por el encuadre: el escenario principal, donde actúan los artistas y el escenario secundario.

El montaje o composición¹⁴⁴ según el modo de producción, tanto en *Último Grito* como en *Mundo Pop*, es de carácter externo. Por la continuidad o discontinuidad temporal sería discontinuo en todas sus secciones, puesto que se da una labor de posproducción en ambos; en el caso de los reportajes, se comprime el tiempo real de la acción (como puede ser el estreno de la película *A 45 revoluciones por minuto*); y lo mismo ocurre en “33/45”, sobre todo teniendo en cuenta el peso que ejercían los vídeos realizados para ilustrar las canciones que se presentaban. En ambos, atendiendo al montaje según la idea o contenido, diremos que se trata de un montaje narrativo y también en los dos se da un montaje por composición tradicional (arranque, nudo y desenlace o despedida), y según el montaje por composición diegética, tanto la sección “33/45” como el programa *Mundo Pop* utilizarán el tipo de historias atómicas independientes. Según la composición temporal¹⁴⁵, diremos que ambos programas cuentan con una composición cronológica lineal, puesto que los acontecimientos suceden de una manera ordenada. En este punto es importante hablar de la composición acronológica en *Último Grito*, por esa continua utilización del proto-videoclip en “33/45”.

En el caso del tratamiento de espacio en *Mundo Pop* hablaremos de elipsis con continuidad y también con discontinuidad y relación, y en *Último Grito* de una mayoría de elipsis son sin relación. La fragmentación en *Último Grito* viene dada en primera instancia por las diferentes secciones y en el caso concreto de “33/45” por los diferentes artistas de los que se ocupa; en cuanto a la fragmentación formal dentro de esta sección la transición más utilizada es el corte en seco; en *Mundo Pop* también se utilizan este tipo de transiciones y, de igual manera -sobre todo en las actuaciones-, por fundido encadenado de planos.

¹⁴⁴ El montaje atiende a la siguiente tipología: montaje por composición tradicional (basado en el esquema de presentación, nudo y desenlace); montaje por composición diegética (que se desarrolla en función de microtextos o historias atómicas y que a su vez pueden ser independientes, relacionadas o enlazadas, las cuales, a su vez se dividen en historias relacionadas por coordinación, por subordinación, en torno a un eje, en abismo o estructura de cajas chinas, o pueden ser historias atómicas simétricas o estructura especular).

¹⁴⁵ Según la composición temporal, la sintaxis narrativa puede ser una composición cronológica lineal (los acontecimientos suceden de manera ordenada); composición cronológica no lineal (con varias posibilidades como el comienzo in media res, la composición circular y la composición cíclica); y la composición acronológica (como ocurre en el caso del videoclip).

La composición en la práctica¹⁴⁶ referente a estos programas se realiza por selección; pero la finalidad expresiva de ésta se ve mermada por esa falta de recursos materiales.

En los dos programas escasean los códigos gráficos¹⁴⁷, que sólo se utilizan en forma de identificadores personales (ya sea de presentador o artistas). Hablaremos de un tipo de rotulación con especial relevancia en *Último Grito*, la de los subtítulos de traducción, puesto que el programa traducía al castellano algunas de las canciones del inglés e insertaba la letra en su montaje audiovisual. Desde el plano sintáctico, este hecho alude a la importancia de transmitir el mensaje en su totalidad a la audiencia, es decir, no quedarse únicamente con el sonido o la imagen de los grupos internacionales sino mostrar sus letras en el idioma de dicha audiencia, que por entonces no tenía conocimientos de inglés ni recursos económicos para viajar.

c) Banda Sonora

Dentro de la banda sonora¹⁴⁸, y a pesar de que el programa aborde otros contenidos, la música es lo más importante en *Último Grito* (aunque de manera extradiegética o mixta¹⁴⁹ puesto que no hay música en directo, al menos en los programas que se han podido visionar). Los diferentes contenidos (excepto la sección de “Cinelandia”) suelen girar en torno a la música, por lo que el lenguaje es especializado -es decir, utilizaba términos propios de la crítica musical- si tenemos en cuenta la época en la que se ubica (en la que era muy difícil acceder a las tendencias internacionales del momento). Según las propias palabras de José María Íñigo, el programa era “revolucionario” y “para minorías”¹⁵⁰. Así presentaba el vídeo para los Beatles:

¹⁴⁶ Cuando hablamos de composición en la práctica nos estamos refiriendo a la composición que muestran los diferentes elementos en el plano y que es efectuada por el realizador del programa.

¹⁴⁷ Los códigos gráficos hacen referencia a los títulos, los rótulos, chyrons... que aparecen en la pantalla.

¹⁴⁸ La banda sonora del programa engloba cuatro puntos diferentes: música, palabra, sonido ambiente o efectos de sonido y silencio.

¹⁴⁹ Hablaremos de música extradiegética cuando el sonido proceda de algún punto exterior al contexto narrativo y de música diegética cuando proceda del interior del contexto narrativo. Así por ejemplo, la música en directo será música diegética, extradiegética o mixta (esta ocurre cuando se utiliza el sincronismo labial del playback).

¹⁵⁰ YouTube: “José María Íñigo habla sobre su programa ‘Último Grito’”. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=4PsjtrRsYOQ>

Mientras todo el mundo habla maravillas del último LP de los Beatles, ellos, los Beatles -a través de su portavoz John Lennon-, han afirmado categóricamente en Londres que lo mejor que han grabado en los últimos doce meses es la canción 'Get back'. Por eso, 'Get Back', de los Beatles. Aquí, otra vez¹⁵¹.

En el caso de *Mundo Pop* la música es diegética cuando se trata de actuaciones en plató o en otros escenarios exteriores como la sala Zeleste, -en la cual se graba una actuación que tiene como protagonistas a algunos miembros de la Compañía Eléctrica Dharma¹⁵²- y extradiegética cuando se dan reportajes grabados en exteriores.

En ambos espacios, prestando atención a la palabra como elemento de la banda sonora distinguimos varios géneros periodísticos: la noticia, la entrevista, el reportaje y la crítica musical. Y del discurso de sus narradores se desprende un tono poco conformista e incluso, en cierta medida, revolucionario. La actitud de José María Íñigo, del que decíamos anteriormente cabía resaltar su perfil fenomenológico como narrador-personaje, se obtenía información sobre ese lado sociopolítico del programa. Él mismo lo recuerda de la siguiente manera:

[Último Grito] tenía enormes problemas porque era, en cierto modo, revolucionario; molestaba a la gente. Quiero decir, y aquí pongo un ejemplo, que en pleno verano, en pleno mes de julio y agosto, yo presentaba el programa con abrigo, con una bufanda, sólo con el ánimo de molestar, de llamar la atención. Era una forma de presentar una cultura diferente. De decir: estamos aquí y esto es lo nuestro. Y yo recuerdo que solía decir: "Ya sé que a usted, es posible que ahora, en pleno mes de agosto, le moleste que yo esté así (...), mire, váyase a la primera cadena (...)"¹⁵³.

El lenguaje empleado en los dos programas es especializado, divulgativo, un tanto literario y en él se utilizan algunos tecnicismos. Sirva como ejemplo el siguiente párrafo extraído del narrador en off del programa dedicado a varios artistas de Andalucía:

¹⁵¹ ARCA: Capítulo de Último Grito visionado en el Archivo de RTVE y emitido el 9 de diciembre de 1968. Ref: VP000152240

¹⁵² ARCA: Capítulo de Mundo Pop visionado en el Archivo de RTVE y emitido el 15 de enero de 1976. Ref: 4AA8438

¹⁵³ YouTube: José María Íñigo habla sobre su programa 'Último Grito'. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=4PsjtrRsYOQ>

“Camelamos naquerar” es en lengua gitana queremos hablar. Y hablan y cantan y bailan los gitanos que sobre textos de José Heredia y coreografía de mario maya intervienen en este espectáculo, que se estrenó en Granada el pasado fin de semana y que Mundo Pop visitó en uno de sus ensayos. Camelamos naquerar es una propuesta de danza flamenca en la que la belleza y el grito se unen a veces para contarnos la vieja historia de los marginados, que por su condición y por su arte contribuyeron como nadie a la gestación de lo que hoy es el flamenco¹⁵⁴

En este mismo capítulo encontramos el siguiente ejemplo de perfil biográfico, realizado por José Luis Ortiz:

En el panorama del flamenco actual cuando ya no es solo el rincón de Cádiz y Sevilla, una de las nuevas voces que más suenan, que más dicen en este tiempo es la de Diego Clavel. Diego es de la Puebla de Cazalla, Allí aprendió sus primeros cantes, allí los vivió y hoy es un excelente profesional que entre sus más impresionantes características son el de esa voz de estómago, el de esa sensibilidad musical y el de ese compás tan exacto¹⁵⁵.

En *Último Grito* también se repetía el perfil biográfico para presentar las canciones que iban acompañadas de imágenes:

Los Marmalade son un grupo escocés prácticamente desconocido para todos los españoles salvo para Juan y Junior porque eran ellos precisamente quienes hace ya bastantes meses hacían las voces y ponían el acompañamiento musical a las canciones que cantaban juntos el dúo Juan and Junior o Juan y Junior. Los Marmalade ahora tienen una grabación que ha sido puesta a la venta hace en Inglaterra unas cuantas semanas y que se titula “Baby Make it Sound”. Esa grabación está aquí con nosotros y con la imagen. Los Marmalade.¹⁵⁶

En ambos encontramos pequeñas críticas de discos, muy breves, como ocurre en *Último Grito* con “Crushy Landing” de Jimmy Hendrix:

¹⁵⁴ ARCA: Capítulo de Mundo Pop visionado en el Archivo de RTVE y emitido el 26 de febrero de 1976. Ref: CDEPP116520.

¹⁵⁵ Arca: Capítulo de *Mundo Pop* visionado en el Archivo de RTVE y emitido el 26 de febrero de 1976. Ref: CDEPP116520.

¹⁵⁶ ARCA: Capítulo de *Último Grito* visionado en el Archivo de RTVE y emitido el 9 de febrero de 1969. Ref: VP000152240.

Y también un disco sorprendente “Crushy Landing” editado mucho después de la muerte del genio de Jimmy Hendrix y que sin embargo contiene toda la pasión toda la fuerza todo el desorden, la vida que tenía Jimmy Hendrix.¹⁵⁷

Las entrevistas en *Mundo Pop* parecen ser en diferido o grabadas, casi siempre en plató con decorado fijo y -cuando son en exteriores- pueden ser en una ubicación relacionada con el entrevistado o en un lugar preparado para algún evento.

La música en ambos programas era para minorías, underground, alejada de las masas así como de los tintes comerciales y adscrita a corrientes artísticas contraculturales. Mientras *Último Grito* otorga más peso a los sonidos internacionales (personificados en artistas como The Mothers of Invention, Rolling Stones, Beatles, Zager & Ewans, Barry Ryan o Carla Thomas), *Mundo Pop* lo hace con los nacionales representados en nombres como Triana, Amancio Prada, Alejandro Masso, Diego Clavel o José Luis Ortiz.

Dentro de esta banda sonora es importante destacar que estos programas no contaban con efectos de sonido ni tampoco con hilo musical o música de fondo mientras se llevaban a cabo; en este sentido en ambos prevalece el silencio.

d) Puesta en escena

En cuanto a la puesta en escena prototelevisiva ambos presentan una imagen basada en la corriente artística por excelencia del momento: el pop art. En ambas cabeceras del programa queda clara la influencia de la psicodelia, el mundo del cómic y la música surf así como el hipismo. Tanto el decorado como el vestuario de José María Íñigo eran prueba de ello. En el programa emitido el 9 de diciembre de 1969¹⁵⁸, el presentador iba ataviado con una camiseta de manga corta arremangada (con la imagen de un corazón en la parte delantera); un collar de bolas y el pelo medio ondulado, raya a un lado y bigote largo (hasta las comisuras). Su imagen estaba inspirada en el imaginario de la música surf y solía combinarla con otras más pop/rock.

¹⁵⁷ ARCA: Capítulo de Mundo Pop visionado en el Archivo de RTVE y emitido el 15 de enero de 1976. Ref: CDEPP098259.

¹⁵⁸ ARCA: Capítulo de Último Grito visionado en el Archivo de RTVE y emitido el 9 de diciembre de 1969. Ref: VP000152240.

En *Mundo Pop* hay una menor influencia de la cultura anglosajona, tanto en contenido como en imagen. Tanto la puesta en escena prototelevisiva como la imagen de los narradores y personajes principales se veía influenciada sobre todo, por la imagen que solía acompañar a los artistas del rock psicodélico español o el flamenco de carácter experimental. El decorado de *Mundo Pop* es especialmente austero.

En la puesta en escena prototelevisiva de *Mundo Pop*, aunque el decorado llamaba la atención por su austeridad (la puesta en escena prototelevisiva aquí se limitaba a los instrumentos que acompañarían a los músicos y muy pocos elementos más) siempre utilizaba música en directo para sus actuaciones como explica uno de sus presentadores, Gonzalo García Pelayo:

En el programa que hacíamos Moncho Alpuente y yo, *Mundo Pop*, en las tardes de TVE presentamos no sólo a Triana sino también el “Entre dos aguas” de Paco de Lucía, que luego fue un éxito mundial. Fue un programa que abrió la televisión a las nuevas corrientes de la música española. Cosas que no tenían cabida en ningún otro programa y que nosotros presentábamos con actuaciones en directo (...) (García Pelayo en Ordovás, 2002: 47).

Las puestas en escena tanto de “33/45” como de *Mundo Pop* son muy parecidas en cuanto a los planos utilizados así como en esta escasez de atrezzo. En el caso del segundo programa, también vemos una influencia del medio radiofónico además de uno de los formatos más utilizados en los primeros años de televisión: el plató de telediario. En *Mundo Pop* puede verse a Moncho Alpuente sentado al lado de una mesa, con un micrófono de pie en ella y mirando a cámara, muy similar a la manera en que aparecía José María Íñigo.

La iluminación de ambos es artificial y como ocurría con el decorado, de carácter austero. Aunque no se puedan diferenciar los colores (puesto que el programa emite en blanco y negro) la luz es suave, sin contrastes, aunque con algunas sombras en *Mundo Pop*. En ambos la luz es fija y no en ninguno de los dos programas se pueden ver los focos de los platós.

Los códigos ideológicos y culturales de este tipo de puestas en escena tenían mucho que ver con el perfil fenomenológico de José María Íñigo en su papel de narrador del programa, el cual podría etiquetarse como narrador-protagonista por el tipo de acciones que llevaba a cabo. En el caso de Moncho Alpuente, aunque su discurso era parecido, las acciones no eran las mismas; el lenguaje utilizado por ambos narradores poseía diferencias, siendo Íñigo más provocador y Alpuente más objetivo. Los códigos contraculturales están presentes en ambos aunque son más

evidentes en *Último Grito* teniendo en cuenta el tinte subversivo de algunos elementos de la narración como la palabra o la estética además del tipo de música.

La puesta en escena de los artistas en plató, es decir, la que tiene lugar en *Mundo Pop* posee un carácter muy natural que deja patente que la relación entre los artistas y el escenario televisivo es algo relativamente nuevo en esta época. La interacción entre el narrador y los personajes es mayor en este programa puesto que ambos elementos coinciden en un mismo espacio físico; y en el caso de la sección “33/45” no existe interacción dentro del discurso, puesto que Íñigo se limita a presentar los videoclips sin entablar conversación con los artistas que tienen cabida en el programa.



Fig. 9: Actuación de Triana en *Mundo Pop*

Debido al ambiente o contexto en el que ambos programas se enmarcan (como hemos visto anteriormente) los dos podrían ser catalogados, en sí mismos, como un alegato contracultural y rupturista. En ambos programas encontramos un ansia de renovación y de ruptura con los códigos establecidos como ya se afirma en alguna ocasión, y de manera explícita, en dichos programas:

Mundo Pop no solo se interesa por la música sino también por cualquier expresión artística cultural que pretenda renovar el concepto tradicional del arte incluso ponerlo en cuestión este mismo concepto. Por eso ahora vamos a pasar a una exposición, la única que ha habido en España de un pintor, un artista, el hombre que inventó casi el arte pop como es Andy Warhol.¹⁵⁹

¹⁵⁹ ARCA: Capítulo de *Mundo Pop* visionado en el Archivo de RTVE y emitido el 15 de enero de 1976. Ref: CDEPPo98259.

De esta etapa hablaremos de un estereotipo común en los dos programas: el perteneciente a la tribu hippie, siendo posible de aplicar tanto a artistas como a narradores. Se trata de personas cultas, con inquietudes artísticas y adscritas a las corrientes contraculturales que tienen cierta predilección por la canción protesta y el rock psicodélico. En el caso de *Último Grito*, este estereotipo va más unido al movimiento ye-yé y al surf que a la psicodelia; de hecho, era habitual que en el programa aparecieran nombres de grupos ye-yés como Fórmula V.

3.2.1.2 Auge del periodismo musical en televisión

Si hay algo que caracteriza a esta etapa es, además de la coexistencia de un gran número de programas musicales en televisión, es el uso de géneros periodísticos en su discurso. En total, los programas de los que hablaremos en este apartado son siete: *Popgrama* (La2, 1977-1981), *Aplauso* (TVE1, 1978-1983), *Musical Express* (TVE1, 1980-1983), *La Edad de Oro* (TVE1, 1983-1985) y *Estoc de Pop* (TV3, 1983-1985).

a) Elementos de la narración

Todos ellos se enmarcan dentro de un espacio físico fijo interior: un plató de los Estudios de TVE en Prado del Rey, en Madrid; aunque en el caso de *Musical Express* el programa era emitido desde los estudios de Miramar (las instalaciones de TVE en Cataluña) y *Estoc de Pop* lo hacía desde los estudios de TV3, que comienza a emitir el 10 de septiembre de 1983.

Como ambiente o espacio histórico-social, este momento se caracteriza por ser el posterior a la muerte de Franco (que fallece en 1975), por tanto el contexto social y cultural cambia de manera radical. En 1977, año en el que precisamente arranca el primero de los programas de esta etapa - *Popgrama* -, se celebran las primeras elecciones desde 1936. Durante estos años se dan los gobiernos de Carlos Arias Navarro (1975-1976), Adolfo Suárez (1976-1981), Leopoldo Calvo Sotelo (1981-1982) y finalmente Felipe González (1982-1996). En 1981, durante el tercer gobierno de Adolfo Suárez es cuando tiene lugar el golpe de estado del 23F, uno de los momentos clave dentro de este marco histórico. Y es en 1982 precisamente cuando se ubica el final de la transición:

Las elecciones generales de 1982 se pueden considerar el momento final de ese proceso histórico que fue la transición española a la democracia. En el terreno institucional la transición había concluido en diciembre de 1978, cuando fue proclamada la nueva Constitución Española. Sin embargo, en términos de historia política se puede decir que su final tuvo lugar en octubre de 1982 (...) (Tusell, 2012: 243).

En este año ocurre lo que Javier Tusell cataloga como “un terremoto electoral”, unas elecciones en las que “tres millones doscientas mil personas pasaron de no votar a hacerlo” y en las que el 48% de los votantes eligieron al PSOE como partido en el gobierno (Tusell, 2012: 245). Desde 1982 a 1986 la democracia se fue consolidando en España, y de la misma manera ocurría en Cataluña:

A partir de l'any 1980 Catalunya ha viscut l'etapa d'autogovern més llarga de la seva historia des del 1714. Ara, finalment, els catalans tenien unes institucions democràtiques similars a les de la majoria de països de l'entorn europeu. Les primeres eleccions autonòmiques, celebrades el 20 de març de 1980, van significar un notable canvi en l'hegemonia que fins llavors havien tingut les esquerres, i en especial els socialistes. El resultat va ser força sorprenent, ja que, en contra de totes les previsions, la llista més votada, amb el 27% dels vots, fou la de Convergència i Unió (Risques, 1999: 441).

Antes de esto, en 1977 tuvo lugar uno de los hechos que más impactaron en una sociedad que atendía expectante a los cambios que tenían lugar en plena transición democrática:

(...) la masiva manifestación que L'Onze de Setembre de 1977 (en la mitografía épica catalanista, Día Nacional de Catalunya) reunió en las calles de Barcelona cerca de un millón y medio de personas llegadas de todos los rincones de la región, con miles de senyeres, reclamando libertades democráticas y autonomía política para Cataluña. Diecisiete días más tarde, un decreto del gobierno español restablecía la Generalitat de Catalunya (Barrera González, 1997: 123-124)

Dos años más tarde, el 25 de octubre de 1979, Cataluña aprueba el Estatuto de Autonomía “por abrumadora mayoría (un 88 % del voto válido; aunque se dio una abstención alta del 40 % del electorado)” (Barrera González, 1997: 125).

La directora y presentadora de La Edad de Oro, Paloma Chamorro, describiría de la siguiente manera el contexto cultural en el que se enmarcaba su programa.

En Madrid, a partir de la segunda mitad de los setenta, las inauguraciones de las exposiciones de arte estaban llenas de músicos y los conciertos llenos de pintores. Las niñas se hacían modelos con las

cortinas de su mamá y presumían de leer, que era algo que no había hecho nunca un rockero o un moderno. Todo esto es precisamente lo que yo quería reflejar en *La Edad de Oro* (Estabiel, 2008 b).

El espacio no ficcional o referencial de los programas de esta etapa se ubica en dos lugares concretos: por un lado *Popgrama*, *Aplauso* y *La Edad de Oro* se emiten desde Prado del Rey, los estudios de Televisión Española en Madrid. Y, por otro, *Musical Express* tiene lugar desde los estudios de Miramar de TVE, en Barcelona. En el caso de *La Edad de Oro*, Paloma Chamorro suele comunicar dónde están ubicados de una manera casi habitual¹⁶⁰:

Hola, buena noche (sic). Detesto tener que decirlo, pero no hay más remedio. Una vez más, una nueva edición de *La Edad de Oro* en directo, con sonido directo, desde el Estudio 1 de Prado del Rey. Detesto tener que decirlo porque no quiero aburrir a los espectadores más fieles que lo saben de sobra y no tienen por qué pagar la desconfianza de quienes se atreven a tratarnos de mentirosos dudando que este programa se haga en directo o se haga con sonido directo y no con playback. O, sobre todo, que se haga en un estudio de Prado del Rey en lugar de una sala de conciertos o en una discoteca.

Tanto en *Aplauso* como en *La Edad de Oro* hay un espacio unitario u orgánico en el que se ubican los diferentes módulos, que gozan de autonomía gracias a los diferentes encuadres; es decir, que en ambos hay un espacio ausente o espacio en off definido, por lo que el espectador siempre tendrá un sentido geográfico del espacio total, que conoce debido a los planos generales, barridos y planos cenitales del plató como espacio total.

Tanto en *Popgrama* como en *Musical Express* el espacio de presentación está separado del escenario de las actuaciones musicales; es decir, en estos dos programas el espacio es inorgánico y fragmentado, y cuenta con espacios prótesis. En *Popgrama* el espacio de presentación cuenta con una especie de biombo con pintadas donde pueden verse el nombre del programa, fotografías de artistas o el dibujo de una diana. En este espacio los narradores están sentados en sillas de madera y también puede verse una mesa sobre la que suele haber papeles, como ocurre en una de sus secciones sobre críticas de discos¹⁶¹. En *Musical Express* el espacio de presentación también cuenta con una mesa sobre la cual puede verse un teléfono y un micrófono, lo cual le otorga un aspecto de late-night o de híbrido entre un informativo y un late-night.

¹⁶⁰ RTVE (2005): “Antología: Lo mejor de La Edad de Oro (capítulo 5)”. Recuperado de <http://www.rtve.es/alcanta/videos/la-edad-de-oro/antologia-mejor-edad-oro-capitulo-4/986767/>

¹⁶¹ YouTube (2013): “Diego A. Manrique & Carlos Tena: Crítica discos Popgrama”. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=BC6os6XWj4E>



Fig. 10 y 11: Diego Manrique y Carlos Tena en *Popgrama*, y Ángel Casas y Poch (Derribos Arias) en *Musical Express*

En *Estoc de Pop* el espacio es inorgánico, el escenario de presentación se ubica en un plató/estudio de televisión mientras la mayor parte del resto de contenidos (reportajes, actuaciones...) tienen lugar en espacios externos a este o espacios satélites y variables (puesto que no suelen repetirse a excepción de algunas salas como Zeleste, que funciona como espacio prótesis y que se repite). Algunas actuaciones como la de New Building¹⁶² sí parecen estar grabadas en un plató pero no es la tónica dominante del programa.

Los escenarios satélites en exteriores (preexistentes) son una de las características más importantes de *Popgrama*; suelen ser abiertos y casi siempre son el lugar elegido para las entrevistas. Cabe señalar aquí contenidos como el reportaje de Bob Marley en Ibiza¹⁶³, la crónica con entrevista e imágenes del concierto de Queen en Madrid¹⁶⁴ o el especial dedicado a Triana grabado en Sevilla¹⁶⁵. Por lo tanto, en este caso contamos con varios espacios de representación, en los principales aparecerían los protagonistas o personajes principales de la narración y en el espacio de presentación encontraríamos a los narradores, es decir, a los presentadores. En *Popgrama* ese escenario de presentación está ubicado en el espacio central y sirve de punto de reunión de todos los presentadores. Los espacios exteriores suelen ser espacios satélites y variables (sirva como ejemplo el antes citado dedicado a Triana donde aparecen diferentes lugares del barrio sevillano). En *Popgrama*, si hay un escenario principal concreto representativo de la época por su tinte connotativo es el de la Escuela de Caminos, donde tuvo lugar el

¹⁶² TV3 (2012): “Estoc de Pop 24/10/2012”, emitido el 15 de junio de 1984. Recuperado de <http://www.ccma.cat/tv3/alcarta/programa/estoc-de-pop/video/4303550/>

¹⁶³ YouTube: “Bob Marley en Popgrama (full) 1978, Ibiza. Spain”. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=R2xOHS68aZo>

¹⁶⁴ YouTube: “Entrevista a Queen (1979) Popgrama”. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=R2xOHS68aZo>

¹⁶⁵ YouTube: “Triana: Pograma 1979”. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=phmwviWafD4>

concierto en homenaje a Canito y que supone la primera puesta en escena de la Movida emitida por televisión.

En *Aplauso* y *La Edad de Oro*, los espacios de presentación están cerca del público que aparece en plató (o narratorio intradieгético, del que hablaremos más adelante). En *Aplauso* existen varios espacios de presentación, ubicados de manera habitual dentro del plató. Los más repetidos son dos: el situado fuera del escenario donde tienen lugar las actuaciones, parece contiguo a éste. Se trata de un espacio donde sólo vemos el chroma¹⁶⁶ que hay detrás de los presentadores, en el cual suele aparecer la imagen del artista del que se está hablando a modo de póster de revista (una de las señas identitarias del programa). En este sentido hay que tener en cuenta la estructura de *Aplauso*, que se organiza como si el contenido se dividiera en páginas de una revista (los propios presentadores llaman al programa “vídeo-revista”) y hay un elemento importantísimo que aparece a lo largo de todos los capítulos: una “publicación -que sólo es real dentro de la diégesis- en formato papel que los presentadores suelen enseñar a cámara en diferentes ocasiones, para marcar las diferentes secciones que dividen su tiempo del discurso. El otro espacio se ubica delante de las gradas donde se sitúa el público, es decir, frente al escenario, dejando siempre al público dentro del encuadre aunque el protagonismo de dichos planos recaer en ese narrador/presentador, que suele sostener entre sus manos el poster de la actuación a la que va a dar paso.



Fig. 12 y 13: Escenario de presentación y escenario principal de *Aplauso*

De la misma manera, *La Edad de Oro* tiene varios escenarios o módulos posibles, todos ellos normalmente incluidos dentro de un plató unitario y que solo se ve fragmentado por los diferentes encuadres de la cámara (además de una escenografía determinada), pero que no cuenta con paredes o con estructuras divisorias reales dentro de ese espacio. El escenario de

¹⁶⁶ El chroma es una técnica audiovisual que consiste en reemplazar un color que ocupa un área determinado (normalmente una pared) por una determinada imagen o vídeo.

presentación más utilizado, o que más se repite a lo largo de los episodios analizados, se ubica en un lateral del estudio, un lugar en el que suele haber asientos con forma de gradas y cojines esparcidos por ellos y que, en ocasiones, cuenta con una mesa tras la que se ubica la presentadora. Otro espacio de presentación posible está delante del escenario, en el cual Paloma Chamorro se ubica de espaldas a éste; por lo tanto, diremos que hay dos espacios de presentación aunque el conformado por los asientos sea el de mayor peso (también debido al peso que tiene a lo largo de cada capítulo). Es muy relevante el hecho de que en esta presentación casi siempre aparezca, como narratorio o personaje secundario acompañando a Paloma Chamorro, una parte del público, el cuál -y como veremos más adelante- tiene un peso fundamental en todo el programa.



Fig. 14 y 15 Paloma Chamorro en *La Edad de Oro*

En *Estoc de Pop* la escenografía del espacio de presentación, en la que profundizaremos más adelante, varía gracias al croma de la pared en la que se ubica su presentadora, en la que aparecen imágenes de diferente temática y que consiguen convertir un único espacio en varios a través de la imagen por ordenador. En el capítulo emitido el 19 de octubre, por ejemplo¹⁶⁷, gracias a esas imágenes proyectadas, la narradora parece estar ubicada en la parte exterior de un templo griego.

Normalmente, en todos ellos, el espacio es dinámico descriptivo, es decir, el movimiento de la cámara se realiza en función de los movimientos de los personajes (sobre todo en el caso de las actuaciones musicales). En *La Edad de Oro* tiene una especial función el espacio estático-móvil por el grado de imprevisibilidad de las acciones de los protagonistas, como bien puede verse en

¹⁶⁷ TV3: Capítulo de *Estoc de Pop* visionado en el Archivo de TV3 de Barcelona, emitido el 19 de octubre de 1984. ID: 607404

la entrevista a Derribos Arias¹⁶⁸ en la que los personajes principales se mueven a su merced, llegando a desaparecer del escenario por voluntad propia, como es el caso de Juan (componente de la banda) cuando decide irse a tocar al escenario de las actuaciones en mitad del desarrollo de la entrevista. En esta secuencia, los planos generales de larga duración se repiten jugando con ese ritmo que ya hay en el contenido.

El escenario principal de *La Edad de Oro* es el de mayor altura y el más amplio de esta etapa; por su parte, el de *Aplauso*, resulta ser el más pomposo (no sólo por la iluminación sino también por su puesta en escena prototelevisiva como veremos más adelante). Los escenarios principales de *Popgrama* y *Musical Express* son más austeros que los anteriores y en *Popgrama* solo cuenta con algunas plataformas de baja altura en las que se ubican algunos músicos de las bandas, como el caso de Paraíso¹⁶⁹. Por las elipsis que se dan tanto en *Popgrama* como en *Musical Express*, la percepción del espectador es de cercanía o contigüidad entre un escenario y otro a pesar de que nunca se muestre el recorrido del escenario principal al de presentación por ninguno de los personajes. Por lo tanto, cobra especial relevancia el espacio definido en cuanto al eje in/off. Las escasas actuaciones que se graban dentro del plató en *Estoc de Pop* (normalmente se graban en escenarios externos al plató) cambian de escenografía entre unas y otras, adaptándolo al formato videoclip, por lo que no podemos establecer una norma de escenario.



Fig. 16 y 17: Helena Pons en el espacio de presentación de *Estoc de Pop* y uno escenario satélite de *Estoc de Pop*

En *Musical Express* el espacio de presentación coincide con el espacio de las entrevistas. En el caso de *La Edad de Oro* pasa algo similar: el escenario de presentación ocupa el mismo lugar

¹⁶⁸ RTVE (1983): “Derribos Arias en La Edad de Oro”. Recuperado de <http://www.rtve.es/alcarta/videos/la-edad-de-oro/edad-or/1011386/>

¹⁶⁹ YouTube: “Paraíso: Makoki (Popgrama)”. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=pyOGCwo2BHW>

que las entrevistas así que hablaremos de ambos como escenarios secundarios. En ambos programas los entrevistados están sentados, en el caso de *Musical Express* alrededor de una mesa y en el caso de *La Edad de Oro* en una especie de gradas, manteniendo una distancia muy corta o casi inexistente con el público del plató, que (como veremos más adelante) en este caso se mezcla entre los artistas y pasa a desempeñar un papel de personaje secundario.

Los escenarios exteriores también tenían gran importancia en *Musical Express* (de la misma manera que ocurría en *Popgrama*, un hecho que posee aún más valor teniendo en cuenta la escasez de recursos con la que se llegó a entrevistar a personas como David Bowie, en Londres¹⁷⁰) y también en *La Edad de Oro*, donde a los artistas relacionados con otros campos extra-musicales se les dedicaban reportajes realizados en exteriores, en lugares que pudieran describir en cierta medida al artista y su obra, como en el caso del pintor Ocaña con una entrevista realizada en su casa¹⁷¹). En este último programa también era importante la zona ubicada a pie del escenario, donde Paloma Chamorro se situaba en muchas ocasiones para hacer algunas entrevistas (más breves y desenfadadas que las que llevaba a cabo en el escenario de los sofás).

En *Aplauso* los escenarios exteriores tenían menos peso, apenas se realizaban reportajes fuera del plató; aunque hay excepciones como la entrevista de Pecos¹⁷², la de Ringo Starr en Londres¹⁷³ o el especial de Herb Alpert grabado en México¹⁷⁴. Los exteriores cumplirían la función de escenarios terciarios puesto que no eran frecuentes, pero en *Aplauso* había otro escenario, en este caso secundario y prótesis: el de la discoteca Joy Eslava, tal y como ellos mismos señalaban¹⁷⁵:

¹⁷⁰ YouTube: “David Bowie entrevista presentación Let’s Dance. Musical Express TVE 1983”. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=fUMofgP_8EU

¹⁷¹ RTVE (2005): “Antología: Lo mejor de La Edad de Oro (capítulo 3)”. Recuperado de <http://www.rtve.es/alcarta/videos/la-edad-de-oro/antologia-mejor-edad-oro-capitulo-3/778174/>

¹⁷² YouTube: “Pecos. Presentación en Aplauso 8 de diciembre 1979 (1 parte)”. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=PaREvH2mu9o>

¹⁷³ RTVE: “Aplauso 13/03/1982”. Recuperado de <http://www.rtve.es/alcarta/videos/aplause/aplause-1982-ringo-starr/3296542/>

¹⁷⁴ RTVE: “Aplauso, 25/09/1982”. Recuperado de <http://www.rtve.es/alcarta/videos/aplause/aplause-25-9-82/3417581/>

¹⁷⁵ YouTube: “Aplauso 1982, con Madness, Ivan, Diana Ross, Glamour, Haircut 100”. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=UeQpl9y1gLc>

Esta ha sido la música de Haircut 100, y con ellos termina la primera mitad de nuestro programa realizada aquí en el estudio. Así que ahora pasamos a la discoteca Joy Eslava, donde Adriana nos espera con nuevas cantantes y nuevas canciones.

El concurso de *Aplauso* titulado “La Juventud Baila” se desarrolla en el mismo escenario que las actuaciones de los artistas, aunque su escenografía cambia y el público del plató pasa a ocupar parte del espacio, formando un “corrillo” en el medio de la pista (donde puede verse el suelo de leds) y que alberga los bailes de los participantes. Esta parte también quedaría señalada como escenario secundario.

En *La Edad de Oro*, como escenario secundario hay que hablar del espacio reservado para entrevistas, que es el mismo del que hemos señalado como espacio de presentación: un lateral del estudio donde suele haber asientos, cojines y en ocasiones una mesa pequeña sobre la que Paloma Chamorro apoya su carpeta y detrás de la que se sienta. En el caso de *La Edad de Oro*, también son importantes los escenarios ubicados fuera del plató como las casas de algunos entrevistados como la del pintor Ocaña en Barcelona¹⁷⁶, la entrevista a Malcolm McLaren en Londres¹⁷⁷, la entrevista a Divine en Nueva York¹⁷⁸, el reportaje a Miquel Barceló y Xavier Mariscal en Vilanova de Mil Fontes (Portugal)¹⁷⁹.

Cumpliendo la función de escenario principal, *Estoc de Pop* cuenta con diferentes espacios satélites y variables de los que no suele dar información a través de códigos gráficos ni tampoco desde la palabra de la presentadora (salvo algunas ocasiones como las crónicas de determinados eventos como presentaciones de exposiciones o conciertos donde se informa sobre el espacio en el que tienen lugar).

El tiempo de la historia en todos ellos es el presente que les rodea, es decir, el período que va desde su primer capítulo hasta el último. Estos programas se nutren de la actualidad musical en

¹⁷⁶ RTVE (2005): “Antología: Lo mejor de La Edad de Oro (capítulo 3)”. Recuperado de <http://www.rtve.es/alcarta/videos/la-edad-de-oro/antologia-mejor-edad-oro-capitulo-3/778174/>

¹⁷⁷ RTVE (2010): “La Edad de Oro: Entrevista a Malcolm McLaren (primera parte) [14.11.2015] <http://www.rtve.es/alcarta/videos/la-edad-de-oro/entrevista-malcolm-mclaren-edad-oro-1-parte/741181/>

¹⁷⁸ RTVE (2005): “Antología: Lo mejor de La Edad de Oro (capítulo 3)”. Recuperado de <http://www.rtve.es/alcarta/videos/la-edad-de-oro/antologia-mejor-edad-oro-capitulo-3/778174/>

¹⁷⁹ TVE (2010): *Lo mejor de La Edad de Oro. Antología de artistas españoles*. DVD 3, programa extra completo “Alaska y Dinarama (06/11/1984)”.

que se inscriben, desde diferentes terrenos (el lado más comercial estaría representado en *Aplauso*, el más underground en *Popgrama* y *Musical Express* y el más vanguardista especialmente en *La Edad de Oro* pero también en *Estoc de Pop*). Gracias a la aparición de artistas que venían a actuar a España en aquella época tenemos un retrato más exacto de lo que ocurría en aquellos días en el campo cultural y musical. Dice El Zurdo en el primer capítulo emitido por *La Edad de Oro*: “Este programa me da la impresión de que va a marchar bastante bien porque está hecho de riguroso presente”¹⁸⁰. Llama la atención que el día en que pronuncia estas palabras –primer programa de La Edad de Oro- la directora y presentadora ha propiciado el reencuentro de Kaka de Luxe, el considerado grupo germen de La Movida y que se habían separado en 1978¹⁸¹. Por tanto diremos que el programa de Paloma Chamorro estaba basado en el presente pero partía de un momento que ya había pasado unos años atrás: la explosión de La Movida madrileña. De todas formas, la mayor parte de los capítulos reflejaban hechos que ocurrían en el panorama musical los días previos a la emisión del programa, a excepción de *La Edad de Oro*, que era retransmitido en directo.

En el caso de *Popgrama*, el tiempo de la historia también es el presente en el que se inscribe, de 1977 a 1981; en *Aplauso* y *Musical Express*, su tiempo de la historia va de 1978 a 1983 (aunque *Musical Express* fue emitido por TVE Cataluña hasta 1980, año en que pasaría al circuito estatal) y en *La Edad de Oro*, de 1983 a 1985. El tiempo de la historia en *Estoc de Pop*, que comienza el 18 de enero de 1984 y termina el 30 de junio de 1985, y, al igual que ocurre en *La Edad de Oro* sus contenidos giran en torno al presente pero, como ya hemos adelantado, había una parte del pasado que tenía una gran importancia -como puede verse en la actuación de Kaka de Luxe a la que aludíamos anteriormente- que, como explica la propia presentadora, representan “el principio de muchísimas cosas que están hoy día sucediendo en España”.

En los contenidos de *Estoc de Pop*, además, juega un papel muy relevante la agenda barcelonesa de eventos culturales y actuaciones musicales, aunque en algunas ocasiones se hagan eco de eventos que tienen lugar en otras ciudades como Madrid, por ejemplo: la exposición de Edvard Munch¹⁸². La visita a la Ciudad Condal de algún artista internacional les

¹⁸⁰ RTVE (2005): “Antología: Lo mejor de La Edad de Oro (capítulo 1)”. Recuperado de <http://www.rtve.es/alcarta/videos/la-edad-de-oro/antologia-mejor-edad-oro-capitulo-1/780650/>

¹⁸¹ RTVE (2005): “Antología: Lo mejor de La Edad de Oro (capítulo 1)”. Recuperado de <http://www.rtve.es/alcarta/videos/la-edad-de-oro/antologia-mejor-edad-oro-capitulo-1/780650/>

¹⁸² TV3 (2012): “Estoc de Pop 24/10/2012”, emitido el 15 de junio de 1984. Recuperado de <http://www.ccma.cat/tv3/alcarta/programa/estoc-de-pop/video/4303550/>

sirve como pretexto no sólo para realizar crónicas o transmitir el concierto sino también para terminar el programa con alguno de sus videoclips. En este sentido el tiempo presente es, en el programa de TV3, crucial en cuanto a la temática y los personajes principales de sus capítulos.

El tiempo del discurso varía en los diferentes programas. *Popgrama* suele tener una duración de unos 60 minutos, por ejemplo, el capítulo emitido el 9 de diciembre de 1977¹⁸³ en el que se ocupan de artistas como Lluís Llach o la Nueva Trova Cubana, el programa es de una hora, siete minutos y cuarenta segundos de duración. En cambio, en el caso del capítulo dedicado a Triana en 1979¹⁸⁴ el tiempo de duración es de 53 minutos, en el emitido el 11 de octubre de 1977, el mismo que incluye el reportaje de Burning al que aludíamos anteriormente, tiene una duración de una hora, 26 minutos y diez segundos según la ficha registrada en RTVE¹⁸⁵.

El tiempo del discurso en *Musical Express* suele estar entre los 45 y los sesenta minutos, y en *Estoc de Pop* entre los 30 y los 60 minutos. Por último, en *La Edad de Oro* va cambiando de un capítulo a otro; si en el primer programa la duración no llega a la hora (58 minutos), en el programa emitido el 24 de mayo de 1983¹⁸⁶ se acerca a las dos horas (una hora 47 minutos) o sobrepasa ligeramente la hora de duración en el dedicado a Los Nikis y Negros S.A.¹⁸⁷ o se queda en una hora y 35 minutos como el programa dedicado a Alaska y Dinarama¹⁸⁸. *Aplauso* era el programa de mayor duración del tiempo del discurso, llegando a las dos horas y media.

El dispositivo narrativo más utilizado en estos programas es el mixto, es decir, un híbrido entre la transmisión en directo y el diferido. *Aplauso* y *Estoc de Pop* utilizan el dispositivo in absentia, es decir, son transmitidos en diferido y por tanto discontinuos y no contemporáneos (precisamente por esa labor de post-producción). Como caso especial estaría el de *La Edad de*

¹⁸³ ARCA (RTVE): Ficha técnica de *Popgrama* proporcionada por el Archivo de RTVE; capítulo emitido el 9 de diciembre de 1977. Ref: CDEPP005874

¹⁸⁴ YouTube: “Triana: Pograma 1979”. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=phmwviWafD4>

¹⁸⁵ ARCA (RTVE): Ficha técnica proporcionada por el Archivo de RTVE del capítulo emitido el 11 de octubre de 1977. Ref: CDEPP005058.

¹⁸⁶ ARCA (RTVE): Capítulo de *La Edad de Oro* visionado en el Archivo de RTVE de Madrid, emitido el 24 de mayo de 1983. Ref: CDEPP001948

¹⁸⁷ TVE (2010): *Lo mejor de La Edad de Oro. Antología de artistas españoles*. DVD 2, programa extra completo “Los Nikis / Negros S.A” (12/07/1983).

¹⁸⁸ TVE (2010): *Lo mejor de La Edad de Oro. Antología de artistas españoles*. DVD3, programa extra completo *Alas y Dinarama*” (06/11/1984).

Oro puesto que es el único que se realiza en directo y que, por tanto, es contemporáneo y continuo. Una de las excepciones la encontramos en el capítulo dedicado a Johnny Thunders, de New York Dolls¹⁸⁹), en el que -a pesar de ser emitido en diferido- se respeta incluso una narrativa prácticamente igual a la de los directos; así presentaba Paloma Chamorro ese programa:

Nuestro programa de hoy no es en directo como de costumbre, ha sido previamente grabado. Porque sólo hoy, fuera de fechas de emisión, podíamos traer hasta Madrid a un músico al que muchos consideran como un auténtico superviviente del rock y de la vida en general: Johnny Thunders.

Musical Express utiliza el dispositivo narrativo mixto, es decir, posee características tanto del directo como del diferido. El programa se presentaba en directo pero los bloques solían estar grabados; es un dispositivo más propio de los programas radiofónicos. En este caso el tiempo representado es continuo en cuanto a la grabación del programa, es decir, Ángel Casas da paso a los diferentes bloques en directo (como ocurre en el capítulo dedicado a Derribos Arias¹⁹⁰):

(...) y además de todo esto, si nos queda un poquito de tiempo, aunque vamos mal debido a la... al reajuste de programas por la retransmisión deportiva, quizá os hablemos con pelos y señales de la programación de las dos próximas semanas.

La duración normal o isocronía se da únicamente en *La Edad de Oro*, mientras en el resto vemos contracciones en el tiempo representadas a través de elipsis; de todos ellos, el que más utiliza esta técnica es *Aplauso*. Se trata de elipsis implícitas e indeterminadas como la que puede verse en la actuación de Remedios Amaya, quien aparece en el escenario ataviada con vestido largo y velo típico marroquí, sentada en el suelo y junto a un músico que toca el sitar y en cuestión de dos segundos en los que desaparece del plano (que ahora muestra el aplauso del público) vuelve a aparecer de pie, enfundada en un vestido rojo y rodeada de músicos y coristas¹⁹¹. La duración escénica en *Aplauso*, *Popgrama*, *Estoc de Pop* y *Musical Express* se ve a través de las actuaciones, es decir, cada canción como unidad narrativa, posee una duración escénica porque se respeta la duración real; también se dan casos en los que se respeta la duración escénica de varias canciones, como ocurre con el directo de Ramones en *Musical*

¹⁸⁹ RTVE: “Antología: Lo mejor de La Edad de Oro (capítulo 10)”. Recuperado de <http://www.rtve.es/alacarta/videos/la-edad-de-oro/antologia-mejor-edad-oro-capitulo-10/1021706/>

¹⁹⁰ YouTube: “Derribos Arias. Directo Musical Express”. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=4LGr5WBsisE>

¹⁹¹ YouTube: “1979, programa musical Aplauso TVE”. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=wkdAFryJnZM>

*Express*¹⁹² o la retransmisión de algunos conciertos (o fragmentos de estos) por parte de *Popgrama*, como el de Burning¹⁹³.

En *Popgrama*, otro de estos ejemplos aparece en la retransmisión del concierto de los Rolling Stones¹⁹⁴. En el caso del programa dedicado a Triana vemos que se han utilizado elipsis en algunos momentos pero que las actuaciones del grupo se emiten al completo, es decir, la interpretación de las canciones como elemento individual o sub-bloque, responde a un tipo de tiempo contemporáneo y continuo.

En *La Edad de Oro* se da una duración normal, es decir, hay un equilibrio cronológico de los hechos que suceden en cada capítulo puesto que el programa es realizado en directo y sin cortes. Las únicas piezas en diferido que se emiten son reportajes o entrevistas grabados en exteriores y cuyos protagonistas están en directo en el plató y permanecen en plató para ver la pieza junto a Paloma Chamorro (que suele hacerlos alguna pregunta previamente a dar paso al contenido). En *La Edad de Oro* las únicas elipsis que se dan son las pertenecientes a estos especiales grabados en exteriores como por ejemplo el reportaje con Miquel Barceló y Xavier Mariscal¹⁹⁵, con estética de road movie y que graba el desplazamiento de los artistas desde Madrid a Portugal, se dan varias elipsis implícitas, por ejemplo, durante el viaje, que se reduce a escasos minutos de imágenes.

Las actuaciones, ya sean por canciones o por bloques de canciones, presentan una duración escénica, es decir, las elipsis que podía haber en otros programas como *Musical Express* o *Aplauso*, aquí no se dan. De esta forma podemos ver a Alaska bebiendo de un vaso entre una canción y otra o decir “*gracias*” al público allí reunido¹⁹⁶. En realidad, se podría decir que cada capítulo de *La Edad de Oro* tiene un suceso núcleo que es el concierto de algún artista o grupo,

¹⁹² YouTube: “Ramones – Musical Express”. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=ek734CY4i8Q>

¹⁹³ YouTube: “Moncho Alpuente entrevista a Burning, Popgrama, 1977”. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=fudHfoYgYZo>

¹⁹⁴ RTVE: “Monográfico dedicado a los Rolling Stones en Popgrama. 1978”. Recuperado de <http://www.rtve.es/alcarta/videos/musica-en-el-archivo-de-rtve/monografico-dedicado-rolling-stones-popgrama-1978/762753/>

¹⁹⁵ RTVE: “Antología: Lo mejor de La Edad de Oro (capítulo II)”. Recuperado de <http://www.rtve.es/alcarta/videos/la-edad-de-oro/edad-ii-prueba/1021707/>

¹⁹⁶ RTVE (2010): *Lo mejor de La Edad de Oro. Antología de artistas españoles*. DVD 3, programa extra completo “Alaska y Dinarama (06/11/1984).

pero un concierto en el sentido más real del término, es decir, sin cortes entre un tema y otro, captando la atmósfera que se desprende de la actuación, respetando el orden del discurso de la banda... incluso vemos cómo en algunas actuaciones como la que aludíamos en este mismo párrafo, de Alaska y Dinarama, se escucha al público pedir un bis a la banda (que accede unos segundos después de haber desaparecido del escenario). O sea que la ordenación de cada capítulo viene marcada por el desarrollo de un concierto en su sentido más literal; si bien es cierto que la fragmentación vendría dada por las entrevistas a los artistas que se van dando entre las canciones. Un rasgo muy propio del programa era la continuidad lograda gracias al enlace de las entrevistas; es decir, al terminar una actuación, al no haber elipsis entre el final de dicha actuación y la entrevista, Paloma Chamorro hablaba con otros artistas o con los propios miembros del público sobre cómo estaba yendo el concierto de la/s banda/s protagonista de cada capítulo (en esto profundizaremos más adelante, en la parte dedicada a la continuidad).

La ordenación en *Popgrama*, *Aplauso*, *Estoc de Pop* y *Musical Express* es anacrónica y se rige por principios de lógica temática, es decir, no sabemos qué sucesos tuvieron lugar antes y cuáles lo hicieron después. En el caso de *La Edad de Oro* sí se tiene constancia puesto que se realiza en directo; tan sólo los reportajes grabados en exteriores presentan una duración anormal o anisocronía; algo que se ve claramente en el especial dedicado a Xavier Mariscal y Miquel Barceló que graba imágenes de los artistas en su viaje desde Madrid a Vilanova de Mil Fontes (Portugal) y donde el tiempo se ha contraído al máximo¹⁹⁷.

En *Aplauso* se dan además analepsis y prolepsis representadas, por ejemplo, en los concursos, cuando se recuerda la pregunta de la semana pasada y se repiten las imágenes de programas anteriores o en el avance de lo que podrá verse en el programa emitido en formato de resumen en los primeros minutos de los capítulos. Por tanto, teniendo en cuenta esta repetición de algunas actuaciones, diremos que en algunos casos se da la frecuencia repetitiva. La frecuencia singulativa cobra especial relevancia en actuaciones únicas o con valor histórico como la de Kaka de Luxe en *La Edad de Oro* (a la que antes nos hemos referido) o la transmisión del concierto en homenaje a Canito por *Popgrama*. En esta etapa, en general, la frecuencia de los sucesos es singulativa salvo algunas excepciones en las que es repetitiva, es el caso de la repetición de vídeos musicales o actuaciones por parte, por ejemplo, del programa *Aplauso*.

¹⁹⁷ RTVE (2010): *Lo mejor de La Edad de Oro. Antología de artistas españoles*. DVD 3, programa extra completo "Alaska y Dinarama (06/11/1984)".

En *Estoc de Pop* se dan algunos ejemplos de ordenación simultánea, en concreto del tipo por polivisión, que ocurre cuando la presentadora está hablando de algún artista y a la vez, en el mismo plano proyectándose en el croma ubicado detrás de la presentadora se pueden ver imágenes de dicho artista (ya sea en formato videoclip, actuación en directo...).

En *La Edad de Oro* también encontramos algún caso de ordenación simultánea por sucesión y polisonido; mientras Chamorro realizaba alguna entrevista, los artistas que iban a tocar después se iban preparando en el escenario de las actuaciones. En el ejemplo del capítulo en que aparecen Derribos Arias lo que vemos es un montaje alternado puesto que se intercalan imágenes de algunos miembros de Derribos en el escenario de las entrevistas, conversando con la narradora, y otros en el escenario de las actuaciones, tocando instrumentos y haciendo que la entrevista sea -debido al sonido del espacio off- inaudible por momentos. En la escena de la presentadora con el grupo comienza a entrar el sonido de los saxos que viene del escenario y, mientras miran en frente suyo, a algo que está fuera de campo (justo detrás de la cámara que los graba, es decir, que se da una interpelación como manera de activar el fuera de campo) tienen la siguiente conversación:

Juan: ¡No les dejan tocar a los saxos!

Poch: ¡Hala! ¡Hala! ¿Cómo que no?

Paloma Chamorro: ¿No les dejan tocar? Sí... Si no es tocar, es aberrar...¹⁹⁸.

Después, a los pocos segundos, Juan coge el micrófono y dice “nos vamos a tocar con ellos”. Es decir, las dos escenas están pasando simultáneamente y Juan, por iniciativa propia, se sale del encuadre y se va al otro escenario, así que Juan sirve de elemento conector de ambas acciones. En ese estatismo de la cámara para no perder detalle de lo que pudiera ocurrir gracias a la libertad que les daba el directo, vemos la definición de César Estabiel sobre el programa: “Una especie de guateque televisado donde se podía hablar de cualquier cosa y todo podía ocurrir al margen del guión” (Estabiel en *El País*, 2008).

Dentro de los códigos temporales de *Musical Express* destacan ese tipo de elipsis implícitas a las que aludíamos anteriormente. Por un lado, en las actuaciones como la que señalábamos unas

¹⁹⁸ RTVE: “Antología: Lo mejor de La Edad de Oro (capítulo 9). Recuperado de <http://www.rtve.es/alcanta/videos/la-edad-de-oro/antologia-mejor-edad-oro-capitulo-10/1021706/>

líneas más arriba, y por otro en las entrevistas en exteriores. En la realizada a David Bowie¹⁹⁹, por ejemplo, hay un corte entre la pregunta de Ángel Casas y la respuesta de Bowie que guarda en él una elipsis de tiempo en el que, suponemos, se ha traducido la pregunta al inglés puesto que el presentador se la hace en castellano. En este mismo capítulo vemos, además, que Casas ubica la grabación en el tiempo al comienzo del programa cuando dice lo siguiente:

El pasado 17 de marzo fue la fecha en que el señor David Bowie y su nueva compañía discográfica decidieron presentar la nueva obra al mundo. Convocaron una rueda de prensa multitudinaria en Londres y luego fueron recibiendo en un saloncito de un hotel... fueron recibiendo a las distintas televisiones (...)

Es decir, que en este caso, podemos conocer la fecha exacta en que se grabó el contenido que será retransmitido después, algo que no ocurre habitualmente.

En *Musical Express* se dan elipsis implícitas e indeterminadas entre las diferentes canciones que son interpretadas por los artistas. También se dan algunas isocronías o duraciones escénicas como por ejemplo la puesta en escena de cada canción o -en el caso de Ramones²⁰⁰- más de una canción, puesto que en ellos era habitual interpretar dos o más temas sin parar de tocar. En *Estoc de Pop* ocurre lo mismo, las elipsis son implícitas tanto en las actuaciones como en los reportajes.

La periodicidad de emisión en todos ellos es semanal salvo algunas excepciones de alteración por la programación de la cadena. Tanto *Musical Express* como *La Edad de Oro* y *Popgrama* se emitían por la Segunda cadena mientras *Aplauso* era emitido por La Primera. *Estoc de Pop* formaba parte de la parrilla de TV3 y en un primer momento se emitía los miércoles para después pasar a la programación de los domingos. En algunos de ellos como *Musical Express* se daban cambios en su ubicación en la parrilla, como su propio presentador explica en una ocasión en la que avanza que deciden retirarse de la programación por este motivo que les ha llevado a un nuevo horario, el de los viernes a las 17.30 horas²⁰¹:

¹⁹⁹ YouTube: “David Bowie entrevista presentación Let’s Dance. Musical Express TVE 1983”. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=fUMofgP_8EU

²⁰⁰ YouTube: “Ramones – Musical Express”. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=ek734CY418Q>

²⁰¹ YouTube: “Ángel Casas se despide de Musical Express”. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=MRFwAIRMACs>

Queremos decir que *Musical Express*, con ese último emplazamiento horario, inicia la recta final de su ruta, quienes durante cinco años, desde que comenzamos en el circuito catalán de TVE nos hemos responsabilizado de *Musical Express* creemos que el nomadismo horario, el neón, la música en vivo y los reportajes por los rincones del mundo donde se crea la música, todo lo que ha configurado en definitiva la personalidad de nuestro programa, estamos llegando nosotros [sic] al convencimiento de que debe cerrarse el círculo.

La Edad de Oro se emitía de forma semanal; el programa se emitía los martes a las 22.30 horas. En un principio, *Popgrama* se emite los sábados entre las 19.00 horas y las 21.00 horas, aunque a partir de 1980 en las hemerotecas consta dentro de la programación de los miércoles²⁰². *Aplauso*, por su parte, comenzó emitiéndose los miércoles y acabó haciéndolo los sábados por la tarde (generalmente entre las 17.00 y las 19.00 horas).

Los narradores en todos estos programas aparecen como hablantes o narradores-personaje (y en el caso de *La Edad de Oro* también como narrador-protagonista en alguna ocasión). En todos ellos, por tanto, se trata de narradores intradieгéticos y homodieгéticos, aunque su relación y conocimiento de la historia (y, por tanto, el tipo de focalización) varía, habiendo una mayor aportación de información por parte de Paloma Chamorro en *La Edad de Oro*, de Ángel Casas en *Musical Express* o de Carlos Tena, Diego Manrique, Ángel Casas, Moncho Alpuente, Paco Delafuente, Ramon Trecet y Montserrat Domenech en *Popgrama* (con variaciones dentro de ellos). En *Aplauso*, la relación entre los narradores y la historia que narra el programa y según las pautas narrativas de este, no tiene un vínculo tan estrecho. En el caso de *Estoc de Pop*, Helena Posa (aunque más objetiva, con un alto nivel de conocimiento de la historia) funciona como narradora principal y su relación con dicha historia refleja una focalización híbrida entre interna y externa puesto que su nivel de subjetividad o de vivencia de los hechos no queda plasmado de una forma tan directa como ocurre en el caso de *La Edad de Oro*, donde se utiliza repetidamente la primera persona. En el programa de TV3 se dan otros narradores extradieгéticos que acuden a realizar entrevistas y reportajes en exteriores y que no aparecen representados en la historia; en la entrevista a la banda Echo and The Bunnymen, el narrador extradieгético aparece representado únicamente a través de una voz en off que realiza las preguntas al grupo. Otras narradoras del programa, además de Helena Posa, fueron Patricia Soley, Jeanette Porter y Àngels Bronsoms.

²⁰² ABC: Hemeroteca. Recuperado de <http://hemeroteca.abc.es/>

En *Popgrama*, Ramon Trecet y Montserrat Domènech desempeñarían la función de narradores secundarios, siendo Carlos Tena, Diego Manrique, Ángel Casas, Moncho Alpuente y Paco Delafuente los principales (porque se repetían en más capítulos). En *Popgrama* los presentadores o narradores utilizan la focalización interna porque conocen la historia de primera mano, es decir, acuden a los conciertos y manejan una información y un punto de vista muy propio. Su carácter homodiegético queda plasmado sobre todo en géneros periodísticos como la crónica o la crítica de discos. En el programa dedicado a los Rolling Stones, Paco Delafuente, Carlos Tena, Diego Manrique y Ángel Casas aportan su propia visión del concierto de la banda en Barcelona como parte de la narración. En este caso hablaríamos de una focalización interna múltiple²⁰³.

En *Aplauso* hay varios narradores, donde la mayoría son mujeres y van variando a lo largo del tiempo en que se emite el programa; de la misma forma que su rol pasa por diferentes etapas. En los primeros programas, el propio José Luis Uribarri (director de *Aplauso*) aparece como narrador intradiegético (y en ocasiones extradiegético puesto que aparece representado como voz en off) y homodiegético, aunque su nivel de relación con la historia que narra no es de un vínculo estrecho, algo que vemos materializado en la focalización, de carácter externo, es decir, objetiva, sin llegar a hablar casi nunca en primera persona ni a transmitir juicios propios u opiniones sobre los artistas. Con el resto de narradores (entre los que figuran nombres como María Salerno, Isabel Luque, Isabel Borondo, José Luis Fradejas, Silvia Tortosa, Mercedes Rodríguez, María Casal, Amparo Larrañaga y Adriana Ozores) ocurre prácticamente lo mismo: se trata de narradores intradiegéticos y heterodiegéticos o narradores-testigo que mantienen una distancia con respecto a la historia que les ocupa.

En *Musical Express* hay un solo narrador: Ángel Casas. Si bien es cierto que en uno de los programas vistos, donde se emitía la actuación de Parálisis Permanente, aparece la periodista Olga Viza presentando al grupo desde el mismo escenario en el que lo hacía Casas. El presentador, como se ha dicho anteriormente, desempeña el papel de narrador intradiegético y homodiegético, algo que queda muy claro en momentos como su narración personal sobre cómo se han conseguido determinados contenidos antes de darles paso (puesto que él mismo se incluye en la historia). Ángel Casas conoce la historia de la que habla perfectamente porque está especializado en contenidos musicales (de hecho, ya había sido uno de los presentadores de

²⁰³ RTVE: “Monográfico dedicado a los Rolling Stones en Popgrama. 1978”. Recuperado de <http://www.rtve.es/alcarta/videos/musica-en-el-archivo-de-rtve/monografico-dedicado-rolling-stones-popgrama-1978/762753/>

Popgrama anteriormente). La focalización de este narrador es interna y fija, con un punto de vista subjetivo.

Paloma Chamorro, además de ser narradora homodiegética e intradiegética, tiene un gran vínculo con la historia. Gracias a sus entrevistas y a sus declaraciones en el propio programa, sabemos que la narradora mantiene una relación muy estrecha con la mayor parte de sus protagonistas, por lo tanto es narrador hablante, como ocurre en todos los programas de esta etapa, pero además podríamos decir que es parte de la historia que narra y por tanto, tiene un vasto conocimiento de la historia. La focalización de la periodista es muy personal, con alto grado de subjetividad y en ocasiones de carácter íntimo como en la entrevista a Mariscal y Barceló²⁰⁴ cuando les dice: “¿Vosotros os acordáis de aquel día que estuvimos comiendo en Barcelona, cuando me contabais que ibais a hacer ese viaje y los planes que teníais?”. Por tanto, hablaremos de focalización interna y fija.

Otro síntoma de que Paloma Chamorro toma más parte en la historia que los narradores de otros programas lo encontramos en el capítulo dedicado a Tuxedomoon²⁰⁵, cuando Chamorro recita unos versos durante la actuación del grupo y pasa a ser narradora-protagonista.

En todos estos programas (a excepción de *Aplauso*) hay un elemento clave dentro del nivel fenomenológico de los narradores y es que todos ellos son periodistas musicales especializados y que tienen un contacto muy estrecho o que incluso llegan a formar parte (como es el caso de Paloma Chamorro) de la escena musical de la que hablan. En todos los programas, los narradores desempeñan un rol activo.

Entre los narradores de *Aplauso* (María Salerno, Isabel Luque, Isabel Borondo, José Luis Fradejas, Silvia Tortosa, Mercedes Rodríguez, María Casal, Amparo Larrañaga y Adriana Ozores) figuraban personajes de televisión y de cine, pero no periodistas especializados en música (a excepción de José Luis Uribarri, director del programa y que, en alguna ocasión concreta ponía su voz en off dentro del programa o incluso aparecía como narrador intradiegético y homodiegético). Podemos decir entonces, que en este caso se primaban las

²⁰⁴TVE (2010): Lo mejor de La Edad de Oro. Antología de artistas españoles. DVD 3, programa extra completo “Alaska y Dinarama (06/11/1984).

²⁰⁵ ARCA (RTVE): Capítulo de La Edad de Oro visionado en el Archivo de RTVE de Madrid y emitido el 24 de mayo de 1983. Ref: CDEPP001948

características físicas de los narradores por encima de los conocimientos sobre el tema. Así presentaba Eva Gloria a Jeanette:

Hoy, en nuestro póster trabajamos casi casi a tamaño natural. Sí, porque la artista que lo ocupa es pequeña de tamaño pero en cambio, grande en éxitos. Empezó pidiendo a una niña que se callara cuando estaba con el grupo Pik-nik, luego se confesó rebelde cuando empezó a cantar en solitario. Después grabó una canción que se llamaba “¿Por qué te vas?” y empezó a conquistar uno por uno, todos los países de Europa. Ahora, ella solita graba en Munich; además, con los grandes cerebros de este sonido internacional²⁰⁶.

La imagen de Paloma Chamorro, por su parte, resultaba bastante provocadora, además de un puro reflejo de los tiempos en que se inscribe: mallas de colores, pelo cardado, gargantillas, faldas cortas, cazadoras de cuero con tachuelas... Vemos en ella el estereotipo femenino de la Movida, que analizaremos más adelante.

La imagen de Helena Pons no llegaba al nivel de provocación de Paloma Chamorro pero presentaba unas características similares en cuanto a rompedor para la televisión de la época. En uno de los capítulos la vemos ataviada con una vestimenta de estilo new romantic, con un vestido y unos guantes largos²⁰⁷, normalmente aparecía como una mujer sofisticada y elegante. Como ocurre en toda esta etapa, la imagen de la presentadora iba muy en consonancia con los contenidos del programa y los recursos visuales utilizados en él. Al ser un programa de la televisión autonómica catalana, resulta comprensible que su apariencia no sea la del estereotipo de la Movida madrileña como ocurre con Paloma Chamorro. Debido a que Helena Pons no aparece como narradora diegética en las entrevistas con los artistas de los capítulos visionados y a que su discurso tenía poca subjetividad, desconocemos su implicación con respecto a las escenas musicales de las que se ocupa el programa aunque conozcamos que posee alto nivel de información sobre los artistas.

Algo muy diferente ocurre en *Aplauso*, donde la función de los presentadores era menos activa que en el resto de programas. Ocurre con ellos lo mismo que ocurre con los artistas, su imagen está cuidada al detalle (en el caso de las chicas, su pelo y maquillaje están tratados a la

²⁰⁶ RTVE: “Aplauso: 21/10/1978”. Recuperado de <http://www.rtve.es/alacarta/videos/aplause/aplause-1978/2528408/>

²⁰⁷ TV3 (1984): Capítulo de Estoc de Pop visionado en el Archivo de TV3 de Barcelona, emitido el 1 de febrero de 1984. ID: 607387

perfección) y el hecho de que no proporcionen su punto de vista o su nivel de conocimientos sobre el tema que se trata en el programa hace pensar que éste puede ser escaso y que se limitan a leer un papel o un pronter. La manera de locutar de todos ellos, mucho menos natural que la que tenían los presentadores de *Popgrama*, les sitúa en un papel mucho más artificial y objetivo y mucho menos emotivo. No poseen (o -al menos- no muestran) tantos conocimientos o habilidades periodísticas como los presentadores de *Popgrama*. El hecho de que en los primeros programas no se den los nombres de los presentadores ni en códigos gráficos ni con la palabra (sólo el de José Luis Fradejas y José Luis Uribarri), deja claro el escaso valor que se les daba a las presentadoras. Así presentaba Eva Glroria a Jeanette:

Hoy, en nuestro póster trabajamos casi casi a tamaño natural. Sí, porque la artista que lo ocupa es pequeña de tamaño pero en cambio, grande en éxitos. Empezó pidiendo a una niña que se callara cuando estaba con el grupo Pik-nik, luego se confesó rebelde cuando empezó a cantar en solitario. Después grabó una canción que se llamaba “¿Por qué te vas?” y empezó a conquistar uno por uno, todos los países de Europa. Ahora, ella solita graba en Munich; además, con los grandes cerebros de este sonido internacional²⁰⁸.

En cuanto al aspecto de los presentadores de *Popgrama* así como de Àngel Casas en *Musical Express* presenta características de la vestimenta utilizada por los artistas del rock *underground*, progresivo y de raíces como por ejemplo Triana: pantalones acampanados, blusas y pelo algo largo, como a media melena. La edad de todos los presentadores (tanto de *Popgrama* como del resto) está entre la veintena y la treintena.

La figura del narratorio intradieético cobra gran relevancia en algunos de estos programas como *La Edad de Oro* o *Aplauso*, y no podría considerarse personaje colectivo porque su papel dentro de la narración es activo, sobre todo en el primero. *La Edad de Oro* da una importancia clave a este personaje, dejándole hablar y opinar en muchos de los capítulos; algo que nos enseña el nivel fenomenológico que lo define: se trata de público adulto con un conocimiento muy amplio de los contenidos del programa y un nivel culto en su lenguaje, como en el programa de *The Residents* en que uno de los miembros de ese público habla de ellos como “hechiceros percusivos”²⁰⁹ en la misma secuencia en la que aparece otra persona perteneciente al narratorio,

²⁰⁸ RTVE: “Aplauso: 21/10/1978”. Recuperado de <http://www.rtve.es/alicarta/videos/aplause/aplause-1978/2528408/>

²⁰⁹ RTVE (2005): “Antología: Lo mejor de *La Edad de Oro* (capítulo 12)”. Recuperado de <http://www.rtve.es/alicarta/videos/la-edad-de-oro/antologia-mejor-edad-oro-capitulo-12/1023672/>

disfrazada de momia, con un abanico de corte costumbrista en la mano y a la que Paloma Chamorro pregunta si The Residents son “la auténtica música culta” de aquellos días: “¿Música culta? Hombre, a Hamlet no le entendía ni su madre y toda la *Intelligentsia* sigue discutiendo si era de los suyos o si era un payaso simple”.

El hecho de que el narrador dejase el micrófono en manos de este narratario homodiegético, le convertía en personaje secundario al dar voz a sus opiniones y pensamientos. Hay muy pocos planos en *La Edad de Oro* en que no aparezca ese narratario, que se ubica siempre a una distancia muy corta del presentador y los artistas, llegando incluso a sentarse junto a los protagonistas (los artistas) en el escenario de las entrevistas. Al comienzo del programa, en muchas ocasiones, Paloma aparece en un plano corto que se va abriendo o en un plano estático (corto o largo) donde aparece junto a algunos miembros de ese narratario, que miran a cámara mientras fuman, beben o hablan entre ellos. Detrás del narratario hay, además, un estereotipo muy concreto que representa a una comunidad de jóvenes con ganas de romper moldes; creen en las vanguardias artísticas y poseen ciertos aires de descaro y provocación, sin mostrar ningún reparo en salir en televisión ni a hablar en público si no que parecen disfrutar de ello. De sus palabras, en ocasiones, salen frases que pueden resultar ofensivas o incluso su pose puede parecer desafiante en cierta medida, por ejemplo, cuando miran a la cámara fijamente mientras fuman y beben. Su imagen iba muy acorde con otros elementos narrativos como Paloma Chamorro y los artistas: pelos cardados, cazadoras de cuero, gafas de sol... Por último, otro motivo por el que es clave este narratario lo encontramos en una de las partes más características de la banda sonora del programa: el ruido-ambiente (algo que veremos más adelante).

En *Aplauso* el narratario intradiegético, aunque a veces aparece como hablante dentro de la diégesis (homodiegético), no solía implicarse con las respuestas sino que daba informaciones mucho más superficiales. Este narratario estaba basado en el fenómeno fan. De hecho, era una perfecta fotografía de este concepto y, como prueba de ello, cuando se les daba más voz o protagonismo era en la sección titulada “Super Fans”. Como ejemplo, en la entrevista a Pecos, José Luis Fradejas hace bajar de las gradas donde se solía ubicar este narratario, a la representante del club de Fans de Pecos, a quien se da voz para que informe de la dirección postal del club de fans²¹⁰. En este mismo capítulo, a dos de las fans se les pide que canten delante de ellos una canción de Pecos, y lo hacen con una actitud vergonzosa y mezclando su voz con los gritos y las risas del resto del narratario. En los primeros programas vemos que ese híbrido entre

²¹⁰ YouTube: “Los Pecos presentación en Aplauso. 8 de diciembre de 1979 (I parte)”. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=PaREVH2mu9o>

show de variedades y programa juvenil queda explícito en el tipo de público que está acomodado en las gradas y que puede ir entre los diez y los ochenta años (grosso modo y guiándonos por las imágenes). Dentro de los gestos de este narratario-personaje o personaje terciario destacan los gritos de las chicas que pueden escucharse en muchas de las actuaciones como las de Pedro Marín, Miguel Bosé o Los Pecos.

El público, por tanto, otorga a ambos programas una de sus características más identitarias: el ruido ambiente de susurros, risas y conversaciones en el caso de *La Edad de Oro* y los gritos de emoción e histeria en el caso de *Aplauso*, donde el receptor suele ser femenino; en alguna ocasión es la propia Eva Gloria quien se dirige al narratario extradiegético utilizando sólo el género femenino para avanzar un programa con Pecos:

Y ahora atención, jovencitas de toda España, agudizar la vista y el oído, porque para extraer la tarjeta ganadora de esta semana tenemos en nuestro plató a un dúo que os enloquece, que os entusiasma; que acaba de regresar de su primera gira por América y que estará la próxima semana con todas vosotras en *Aplauso*²¹.

En el caso de *Musical Express* diremos que el narratario es heterodiegético y extradiegético puesto que su figura no se incluye dentro del programa. En el único momento en que es heterodiegético e intradiegético en *Musical Express* lo encontramos en un capítulo especial realizado en directo desde Sonimag, el salón de la imagen y el sonido de Barcelona ubicado (como él mismo dice en la presentación) en el Auditorio del Palacio de Congresos y Exposiciones, en Montjuic²².

En el capítulo donde el presentador habla de la decisión del equipo de grabar los últimos programas y retirarse de la programación (al que hemos aludido anteriormente), Casas hace referencia a un tipo de público que, por el tono irónico y otras evidencias como el contenido del programa, no serían el target ideal:

Televisión Española ha decidido que *Musical Express* a partir de la próxima semana y durante el cuarto trimestre del año 83 se emita por la segunda cadena los viernes a las cinco y media de la tarde.

²¹ YouTube: “Pecos. Página Súper Fans en el programa Aplauso 1980”. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=aRyk7IS3dFc>

²² YouTube: “Canal 12, Musical Express (1983)”. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=eqz1wE9PBqQ>

Por segunda vez en nuestro movedizo deambular, *Musical Express* volverá a contagiar el modernismo pop a nuestras queridas amas de casa, jubilados pensionistas y colegiales en general²³.

En *Popgrama* no se incluye la figura del narratario en su discurso, por lo tanto hablaremos de un narratario extradiegético y heterodiegético. Como excepción podemos señalar la figura del público que aparece en algunos de los conciertos retransmitidos como el de los Burning²⁴, pero casi siempre está fuera de la diégesis. Y lo mismo ocurre en *Estoc de Pop*, donde el narratario explícito (de Cataluña) no aparece en la diégesis.

Los personajes principales, es decir, los artistas, varían entre los cinco programas porque las escenas musicales de las que se ocupaban cada uno eran diferentes (aunque hay algunos artistas que se repiten). En *Popgrama* aparecen músicos tanto nacionales como internacionales y se hace hincapié en la nueva ola. Con un carácter underground muy similar a *Popgrama*, *Musical Express* se centra de manera especial en dar voz a los artistas nacionales (otorgando una importancia destacable a los artistas catalanes) que están fuera de las listas de ventas y los ritmos comerciales y se encuadran dentro de corrientes más experimentales, como era el caso de Triana, Smash o Derribos Arias.

En su nivel fenomenológico, estos personajes principales responden a un tipo de artistas ubicados en las corrientes vanguardistas (ya sean musicales o de otros campos). Su actitud en el escenario se caracteriza por ser especialmente provocadora (tanto en entrevistas como en puesta en escena), desafiando a esa moral anclada en viejos pensamientos ligados al franquismo que aún se respiraba en buena parte del país. Entre otros muchos ejemplos, podemos verlo en la entrevista de Paloma Chamorro al pintor Ocaña:

Paloma Chamorro: ¿Qué campo comprenden las artes visuales según tú?

Ocaña: (...) Yo siento pintar, siento cantar. Y cuando canto me creo que estoy haciendo arte y cuando me visto de mujer, que eso... me gusta mucho vestirme de vieja y disfrazarme de la época de Charlot me parece que estoy haciendo arte y la vida entera es un teatro²⁵.

²³ YouTube: “Ángel Casas se despidе de Musical Express”. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=MRFwAIRMACs>

²⁴ YouTube: “Moncho Alpuente entrevista a Burning. Popgrama, 1977”. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=fudHfoYgYZo>

²⁵ RTVE (2005): “Antología: Lo mejor de La Edad de Oro (capítulo 3)”. Recuperado de <http://www.rtve.es/alcarta/videos/la-edad-de-oro/antologia-mejor-edad-oro-capitulo-3/778174/>

Esta provocación desde diferentes puntos de vista (ya sea artístico o hedonista), no era algo casual sino que Paloma Chamorro la convertía en una de las premisas del programa, tal y como puede verse en la entrevista a China Crisis:

Paloma Chamorro: ¿Qué más os gusta...?

China Crisis: Los bares, las discotecas, es difícil decir esto en televisión, todo lo que sea ilegal...

Paloma Chamorro: ¡No! Podéis decir todo lo que queráis en esta televisión. Os lo digo, de paso²¹⁶.

Podríamos, por tanto, hablar de unos personajes principales cuyo nivel fenomenológico pasa por un rango de edad joven, preocupados por su imagen (la carga visual de *La Edad de Oro* era muy importante gracias a su ropa, maquillaje o atrezzo), de clase social media (en ocasiones media-alta), con una mentalidad progresista, subversiva y en ocasiones un tanto incendiaria. En consonancia con el narrador y el narratario, los personajes principales comunicaban una línea de pensamiento abierta y con un gran conocimiento en diferentes disciplinas artísticas. En una línea similar se mueven los artistas de *Estoc de Pop*, aunque en este programa también se habla de músicas más comerciales o de mayorías a través de artistas como Michael Jackson esto representa un mínimo porcentaje frente al total, que cuenta con nombres como Sid Vicious, The Damned, Frank Zappa, New Order, Nick Cave & The Bad Seeds, John Cale, Alaska y Los Pegamoides, La Mode, Golpes Bajos... Generalmente, en las entrevistas y también en la puesta en escena podía verse a unos artistas que presentaban un nivel rupturista similar al de aquellos que pasaban por *La Edad de Oro*. A todos estos artistas les caracterizaba un tipo de narcisismo del que hacían uso como vía de provocación; algo que puede verse en esta entrevista de *Estoc de Pop* a Echo and The Bunnymen:

Narrador extradiegético: Al margen de la musica, voldriem saber la vostra opinio sobre els moviments juvenils dels 60, creieu que aquest tipus de rebel·lia era efectiva ?

Echo and The Bunnymen: Podria haver-ho estat. Era la primera vegada que la juventut s'unia. Va ajudar a que la guerra de Vietnam s'acabés abans. Podria haver estat important, però hi havia massa hippies. Si nosaltres hi haguéssim estat, el món hauria canviat²¹⁷.

²¹⁶ RTVE (2005): "Antología: Lo mejor de La Edad de Oro (capítulo 13). Recuperado de <http://www.rtve.es/alicarta/videos/la-edad-de-oro/antologia-mejor-edad-oro-capitulo-13/1025427/>

²¹⁷ TV3 (1984): Capítulo de Estoc de Pop visionado en el Archivo de Televisió de Catalunya y emitido el 30 de mayo de 1984. ID: 607372

A los artistas musicales, *Estoc de Pop* sumaba otros nombres de otras disciplinas como La Fura dels Baus, Patrick Boissel, Nicholas Meyer, Art Spiegelman y Françoise Mouly... Todos ellos ubicados en diferentes frentes de la cultura de vanguardia.

De manera casi contraria a todos los programas analizados en esta etapa, *Aplauso* estaba muy marcado por los artistas ya consagrados y aceptados por un público masivo y no adscrito a ningún movimiento contracultural (como pasaba en los dos anteriores así como en *La Edad de Oro*). Sirvan como ejemplo nombres como Raffaella Carrà, ABBA, Visage, Jackson 5, Ángela Carrasco o Isabel Pantoja; en *Aplauso* encontramos excepciones en actuaciones como la de Ramones. Es este programa, precisamente, el único que alberga actuaciones de humor al más puro estilo show de variedades; en *Popgrama*, sus mensajes en clave de humor eran completamente distintos y estaban cargados de lenguaje ácido y de sarcasmo.

En *La Edad de Oro*, como personaje principal señalamos a artistas como The Residents, Alan Vega, The Smiths, Nick Cave, Psychic TV, Violent Femmes, Lords of the New Church, Cabaret Voltaire... Y en el plano nacional: Derribos Arias, Alaska y Dinarama, La Mode, Radio Futura, Los Nikis, Glutamato Yeyé, Loquillo y los Trogloditas, Los Chunguitos, Aviador Dro... Otro punto característico de *La Edad de Oro* consiste en alternar las actuaciones musicales con entrevistas y reportajes a artistas de otros campos como las artes plásticas o visuales, y así aparecerían nombres como Ocaña, Xavier Mariscal, Miquel Barceló, Ceesepe, Pedro Almodóvar, Ouka Lele, Juan Ramón Yuste, o el diseñador Francis Montesinos. Dentro de los personajes principales podríamos establecer dos categorías porque tenían más relevancia los que estaban relacionados con el mundo de la música que aquellos que pertenecían a otras artes.



Fig. 18: Fabio McNamara y Pedro Almodóvar en *La Edad de Oro*

Como hemos dicho anteriormente, el narratario diegético de *Aplauso* llegaba a convertirse en algunas ocasiones en personaje secundario, una categoría a la que pertenecen otros elementos de la narración como por ejemplo los concursantes de la sección “La Juventud Baila” de *Aplauso*. También como personajes secundarios, tanto en *Aplauso* como en *La Edad de Oro*, aparecen periodistas musicales como Jesús Ordovás en el capítulo de Golpes Bajos en *La Edad de Oro*²¹⁸.

Desempeñando el papel de personaje colectivo estaba el público de algunas actuaciones que tenían lugar en escenarios exteriores, como es el caso del concierto de Burning en *Popgrama* o el de The Smiths en *La Edad de Oro*. Como personajes terciarios hablaremos, por ejemplo, de las chicas a las que entrevista Moncho Alpuente en el reportaje a Burning²¹⁹ y que acompañan al grupo en su gira. Como personaje periférico o terciario también hay que destacar a la parte del equipo técnico de *La Edad de Oro* que aparecía dentro de un plano para informar a la presentadora de que el grupo o el artista estaban preparados para comenzar a actuar. Otro personaje periférico o terciario sería el ballet de *Aplauso*.

Como nivel fenomenológico de la mayor parte de artistas de esta etapa destacamos su carácter underground, alternativo y emergente (sobre todo en el caso de *Popgrama* y *Musical Express*); en *La Edad de Oro* buena parte de ellos ya habían logrado cierto éxito en la escena en la que se adscribían, aunque estuviera alejada por completo del circuito comercial. La mayoría de los protagonistas nacionales de *La Edad de Oro*, *Popgrama* y *Musical Express* compartían su pertenencia a una nueva generación musical que quería cambiar las normas que habían sido adoptadas durante los años anteriores. Por ejemplo, intentando escapar de la canción española, y aunque en muchas ocasiones a algunos de ellos se les haya acusado de “frívolos”²²⁰, su cambio desde la imagen (que veremos más adelante) poseía un trasfondo cultural mucho más fuerte de lo que pueda parecer a primera vista.

El perfil de los personajes principales de *Aplauso*, al contrario que en el resto de sus coetáneos, continuaba (sobre todo) con la misma línea de música ligera de anteriores décadas. Desde el nivel fenomenológico, los personajes principales o artistas responden a ese perfil de música aceptada mayoritariamente. El rango de protagonistas va desde Isabel Pantoja a The Ramones

²¹⁸ RTVE: “Antología: Lo mejor de La Edad de Oro (capítulo 5)”. Recuperado de <http://www.rtve.es/alcarta/videos/la-edad-de-oro/antologia-mejor-edad-oro-capitulo-4/986767/>

²¹⁹ YouTube: “Moncho Alpuente entrevista a Burning. Popgrama, 1977”. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=fudHfoYgYZo>

²²⁰ Punto 1: Historia de la música popular urbana.

pasando por Raffaella Carrà, Visage, Jackson 5, Ringo Star, Jeanette, Ángela Carrasco, ABBA o Miguel Bosé. Algunos de los artistas pueden coincidir con los que actuaban en su coetáneo *Popgrama* pero siempre llegaban después a *Aplauso*, es decir, cuando ya habían sido aceptados como es el caso de Burning. Gracias a la preocupación de *Aplauso* por el vestuario y la imagen de los artistas, en su escenario pudimos ver a grupos rupturistas y un tanto viscerales, como Burning, dulcificados o con su porte más rompedor suavizado²²¹; si la banda aparecía en *Popgrama* mostrando lo dura que era la vida del rock en la carretera, en *Aplauso* les vemos con una puesta en escena más elegante (en todos los sentidos, tanto en códigos de comportamiento como en vestuario), con Toño (el cantante) enfundado en una blusa de raso y sin gafas de sol. La iluminación y la decoración del escenario conseguían otorgarles un aspecto más cercano al glamour que al rock de la calle. Es decir, que los artistas más alejados de las corrientes mayoritarias (como era Burning) gracias a la puesta en escena prototelevisiva del programa conseguían dar otra visión del nivel fenomenológico de los personajes. Desde el nivel formal, el rol más repetido a lo largo del programa es el de artista con record de ventas cuyas letras no tienen como objetivo romper con lo establecido en ningún momento; alguna s excepciones remarcables, aparte de la de Burning, serían The Ramones o Triana. La importancia de la imagen de los artistas en el programa quedaba reflejada de manera especial en esos cambios de ropa entre una actuación y otra.

El público que aparece en las transmisiones de conciertos desempeña una función de personaje secundario, terciario o colectivo (dependiendo de la importancia que se le dé en el discurso); siendo colectivo cuando sólo aparece como figurante y terciario cuando sostenga un papel un tanto más relevante o se aluda a él de alguna manera (por ejemplo, en la emisión del concierto homenaje a Canito puesto que Carlos Tena habla de algunas personas allí congregadas en un momento de su discurso)²²²:

El hecho de que también estuvieran los padres de Canito le dio un tono, digamos, bastante... bastante dramático en ocasiones. Pero la gente lo pasó muy bien y sobre todo participaron de eso que es la música pop de este relevo del que hablaba Diego antes [aludiendo a su compañero Diego Manrique]

²²¹ RTVE: “Aplauso: 10/01/1981”. Recuperado de <http://www.rtve.es/alacarta/videos/aplause/aplause-10-01-1981/3300081/>

²²² YouTube: “Homenaje a Canito. Popgrama 1980”. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=xh1KrRuUjnE&list=PLE6F46A6B8B701493>

b) Recursos visuales

Analizando los recursos visuales de estos programas, se nota una falta de recursos tanto en *Musical Express* como en *Popgrama*²²³ que es menos notable en *La Edad de Oro* y *Aplauso*. En estos dos últimos se repiten los planos generales del escenario y los travellings mecánicos de la cámara en el plató debido a que las dimensiones de este eran mayores que en los anteriores y también a su incorporación de público en el espacio central.

En todos los programas de esta etapa, a excepción de *Estoc de Pop*, puede verse de manera habitual (en mayor o menor grado, dependiendo del programa) a alguien del equipo técnico que aparece en el escenario portando la cámara al hombro y entrando, por tanto, dentro del encuadre. Algo que parece ocurrir más bien por esa falta de recursos que de manera deliberada. En las actuaciones de *Popgrama* y *Musical Express* se repiten los mismos planos continuamente. En *La Edad de Oro* y *Musical Express* es común la utilización de los planos en ángulos ligeramente contrapicados por esa elevación del escenario principal sobre el suelo, que señalábamos anteriormente.

En todos ellos se dan planos de larga duración, también en *La Edad de Oro*, en las presentaciones de Paloma Chamorro, donde el plano dura varios segundos en los que el máximo movimiento de la cámara es la realización de zoom o la apertura de plano). En *Popgrama* ocurría lo mismo; por ejemplo, la presentación realizada por Paco Delafuente para dar paso al debate o crónicas individuales de los presentadores sobre los conciertos de Rolling Stones en Barcelona y París, el mismo plano dura prácticamente un minuto²²⁴. En el caso de *La Edad de Oro* en muchas ocasiones estaba justificado, como en esa entrevista a Derribus Arias donde en un mismo encuadre se están dando varias acciones: mientras en la primera fila de asientos Paloma Chamorro conversa con Poch y Alejo (dos de los miembros del grupo), el resto de miembros, junto a Pedro Almodóvar (situados en la segunda grada de butacas) se hacen

²²³ En ambos programas se nota que no hay un gran despliegue de medios (salvo algunas excepciones) en cuanto a la realización, debido a que no hay más de tres cámaras en plató y, por tanto, los planos suelen repetirse. Lo mismo ocurría en sus reportajes en exteriores.

²²⁴ RTVE: “Monográfico dedicado a los Rolling Stones en Popgrama. 1978”. Recuperado de <http://www.rtve.es/alcarta/videos/musica-en-el-archivo-de-rtve/monografico-dedicado-rolling-stones-popgrama-1978/762753/>

señales, hablan y se mueven²²⁵. En el caso de *Musical Express* vemos que en la actuación de Ramones hay un plano de Joey Ramone en ligero contrapicado que se repite continuamente²²⁶.

En todos estos programas las actuaciones están grabadas con multicámara. En el caso de los contenidos grabados en exteriores, en ocasiones puede verse la utilización de una única cámara, como es el caso de la entrevista a David Bowie grabada en Londres para *Musical Express*²²⁷.

Los tipos de planos que suelen darse en *Musical Express* son muy similares a lo largo de sus diferentes capítulos, pero hay algunos que se repiten normalmente. Uno de ellos es el plano medio corto de Àngel Casas tras la mesa mientras presenta y da paso a los diferentes contenidos y otro es el plano medio del artista en su puesta en escena en ligero contrapicado y grabado con la cámara al hombro desde abajo del escenario. Otro tipo de plano que se repite en el programa es el plano detalle conseguido con la cámara al hombro del técnico ubicado dentro del escenario donde se ubican los artistas. Por ejemplo, en la actuación de Ramones²²⁸ este tipo de planos detalle o primeros planos son habituales, de hecho hay un momento en que la cámara fija graba al técnico que está recorriendo el escenario con la cámara al hombro.

En *Estoc de Pop* el tipo de planos realizados en el escenario de presentación suele repetirse en los diferentes capítulos. La presentadora aparece normalmente en un lateral del encuadre, en plano medio-largo. En las actuaciones son habituales los planos generales, los contrapicados, las panorámicas y los planos detalle. El ritmo del programa es rápido puesto que hay dos bloques de contenidos diferenciados que van alternando: por un lado las presentaciones de Elena Pons y por otro el desarrollo de los contenidos grabados en exteriores. En las presentaciones hay un recurso utilizado en cada programa y que, como veremos en el punto cuatro, aumenta el ritmo del programa gracias a los cambios en la escenografía a través del chroma. Este decorado creado por vídeo es una de las características más identitarias de *Estoc de Pop*.

²²⁵ RTVE: “Derribos Arias en La Edad de Oro”. Recuperado de <http://www.rtve.es/alacarta/videos/la-edad-de-oro/edad-or/1011386/>

²²⁶ YouTube: “Ramones – Musical Express”. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=ek734CY4i8Q>

²²⁷ YouTube: “David Bowie entrevista presentación Let’s Dance. Musical Express TVE 1983”. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=fUMofgP_8EU

²²⁸ YouTube: “Ramones – Musical Express”. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=ek734CY4i8Q>

En *La Edad de Oro* se repiten los planos generales, tanto de la puesta en escena como de las entrevistas. En muchas ocasiones, hay tanto movimiento en la escena, en un plano fijo, que la cámara permanece estática durante varios segundos porque en un mismo encuadre están ocurriendo varias acciones a la vez. En las actuaciones en directo el ritmo es rápido, hay planos generales pero se van alternando con otros más cortos y planos detalle. En el ritmo también influía esa interacción entre los tres elementos que, la mayoría de ocasiones venía provocada en cierta medida por la presentadora. Esto pasaba sobre todo en las entrevistas que tenían lugar en el espacio con asientos, donde aparecían en un mismo plano (por ejemplo) periodistas musicales, artistas, fans y Paloma Chamorro, en una colocación perfecta para favorecer la continuidad de la narración, con los primeros que tenían que abandonar ese escenario ubicados (casi siempre) en la primera fila de las gradas y los siguientes sentados en el segundo nivel.



Fig. 19: Paloma Chamorro entrevista a The Residents en *La Edad de Oro*

En *Aplauso* hay más de tres cámaras en el escenario y el ritmo, por este motivo, suele ser rápido aunque sin llegar a ser frenético. Se utiliza el travelling en sus diferentes tipos de movimientos. En la presentación de los narradores son habituales los planos medios y medio-cortos, y también los primeros planos. El escenario donde se desarrollan las acciones núcleo de *Aplauso* (las actuaciones musicales) es tan grande que obliga a que se repitan los planos generales dejando que el encuadre mostrase el espacio en la mayor medida. En concreto y sobre todo, son habituales los planos generales en el concurso “La Juventud Baila”, para que se puedan ver todos los movimientos del concursante. Estos planos también suelen repetirse cuando las actuaciones cuentan con la aparición del ballet del programa. En cambio, cuando la puesta en escena es más íntima, como ocurre con Diana Ross²²⁹ (que está sola en un escenario de iluminación tenue con

²²⁹ YouTube: “Aplauso 1982, con Madness, Ivan, Diana Ross, Glamour, Haircut 100”. Recuperado de internet: <https://www.youtube.com/watch?v=UeQpl9y1gLc>

el mero atrezzo de unas cortinas de fondo y humo artificial), los planos son cortos y abundan los primeros planos.

Si hay algo que caracteriza los códigos visuales de *Popgrama* es la falta de recursos (que dota de un mayor valor a los reportajes en exteriores, por ejemplo)²³⁰. Analizando una actuación en plató como la de Paraíso²³¹ vemos que –a pesar de que hay un empleo de la multicámara- siempre se dan los mismos planos, que es algo que sucede a menudo en *Popgrama*; en este concierto -en concreto- hay tres cámaras (dos fijas y una cámara al hombro). En el escenario de presentación, donde aparecen los locutores sentados, normalmente sólo hay una cámara y los planos son de larga duración. Abundan los planos medios cortos individuales y los planos generales y americanos cuando hay dos o más personas. A pesar que los planos sean de larga duración, se consigue un ritmo fluido y que en muy pocas ocasiones resulta lento porque, tanto en imagen como en contenido, los programas tenían una gran carga, tanto visual como informativa²³².



Fig. 20: Diego Manrique y Carlos Tena entrevistando a Mike Oldfield en *Popgrama*

En *La Edad de Oro*, la fragmentación del programa presenta dos niveles principales; por un lado están las pausas publicitarias y el telediario (algo a lo que Paloma Chamorro alude en

²³⁰ Por los programas visionados, extraemos la conclusión de que el mayor gasto del programa residía en la realización de reportajes en exteriores. En la entrevista realizada a Àngel Casas en el marco de la presente investigación (adjunta en los anexos), el presentador dice lo siguiente al respecto: “(...) en aquella época TVE iba a lo grande, aunque el presupuesto fuera pequeño... que nunca supe con qué presupuesto contábamos en *Popgrama*...”

²³¹ YouTube: “Paraíso: Vacaciones en la morgue - *Popgrama*”. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=3Pm6RRnmLdI>

²³² Es necesario, en este sentido, recordar que en las épocas previas a la aparición de internet el cometido de la televisión era ser una ventana al exterior; es decir, las imágenes que aparecían en estos programas (sobre todo en lo que respecta a la música internacional) poseían un valor importantísimo puesto que mostraban artistas y sonidos que sólo podían verse en imágenes estáticas a través de la prensa. Por tanto, aunque el ritmo no sea especialmente rápido, la fuerza residía en el contenido.

algunos capítulos como el dedicado a The Smiths²³³, cuando ella misma dice que “después del telediario la música seguirá”) y el otro nivel es el que va marcado por los diferentes bloques protagonizados por los diferentes artistas. Básicamente estos bloques se dividen, según los formatos, en conciertos, entrevistas y reportajes en exteriores. Aunque no hay demasiados elementos de fragmentación, la clave del ritmo de *La Edad de Oro* está en una continuidad causada por la interacción entre todos los protagonistas de cada programa. Esto se veía reflejado en las entrevistas, donde periodistas musicales, artistas, narrador y narradora confluían en un mismo espacio y dialogaban entre ellos. Sirva como ejemplo el programa en que Golpes Bajos actúan y son entrevistados y en el cual aparece Jesús Ordovás (considerado como “su mentor”, como explica Paloma Chamorro en ese capítulo), un tipo de estructura que dejaba claras las conexiones entre los diferentes invitados y proporcionaba ese ritmo sin recurrir a una fragmentación en secciones, estaba previamente preparado por Paloma Chamorro²³⁴. En este caso, la fragmentación es menos explícita y toda la narración sigue una línea de continuidad conseguida, sobre todo, por el narrador. Vemos un ejemplo de esto en la entrevista a Pedro Almodóvar y Fabio McNamara, en la que también aparecen como invitados Bernardo Bonezzi y Santiago Auserón (de Radio Futura), quienes aparecen en el mismo plano sentados en los asientos de primera fila (por debajo de los protagonistas de la entrevista); a ellos dos, además de darles la palabra durante la entrevista de Almodóvar y McNamara, la presentadora les comienza a preguntar de la siguiente manera (una vez el dúo ha ido a prepararse para actuar): “¿Tú cómo te las apañas para convertir en canciones las cosas que hacen estos chicos?”, le dice a Bonezzi, y acto seguido se dirige a Santiago Auserón: “Desde el punk parece que se puede entrar en la música por puertas laterales; ¿por qué puerta crees tú que entran Almodóvar y McNamara?”²³⁵. Por lo tanto el elemento conector de los bloques era Paloma Chamorro, cuyas entrevistas y comentarios eran clave en esta continuidad.

En *Popgrama* y en *Musical Express* la fragmentación tampoco reside en la distinción entre secciones, sino en los diferentes artistas o temáticas que conforman sus bloques en los que se emplean varios géneros periodísticos y formatos. Aunque en estos dos casos el cambio de

²³³ RTVE: “Antología: Lo mejor de La Edad de Oro (capítulo 13). Recuperado de <http://www.rtve.es/alcarta/videos/la-edad-de-oro/antologia-mejor-edad-oro-capitulo-13/1025427/>

²³⁴ RTVE: “Antología: Lo mejor de La Edad de Oro (capítulo 5)”. Recuperado de <http://www.rtve.es/alcarta/videos/la-edad-de-oro/antologia-mejor-edad-oro-capitulo-4/986767/>

²³⁵ RTVE: “Antología: Lo mejor de La Edad de Oro (Capítulo 2). Recuperado de <http://www.rtve.es/alcarta/videos/la-edad-de-oro/antologia-mejor-edad-oro-capitulo-2/780667/>

espacios es una de las claves del ritmo (al contrario de lo que ocurre en *La Edad de Oro*, que consigue el ritmo sin moverse de ese espacio unitario).

En *Musical Express* se emitía una serie denominada “Serie Amigos” (especiales con forma de monográficos o mini-documentales); y en estos casos el programa cambiaba en cierta medida su formato, como ocurre en el capítulo dedicado a Mike Oldfield²³⁶ en el contenido se organiza en torno a la puesta en escena o actuación en directo y la entrevista realizada desde la casa de Oldfield en Londres.

El primer síntoma de fragmentación en *Aplauso* está en la división entre las numerosas secciones, las cuales se desarrollan en diferentes escenarios²³⁷. La revista en papel va marcando las diferentes secciones y los diferentes bloques del programa, es el objeto que señala en qué sección se ubica cada contenido (“Portada”, “Contraportada”, página/sección “Súper fans”...). Cada artista suele conformar un bloque, por ejemplo, en el caso de Pecos, dice Silvia Tortosa:

(...) aquí está la auténtica portada de nuestra revista [mientras tanto sujeta el póster de Los Pecos entre las manos y lo mira, con la cámara haciendo un plano corto de la presentadora para que pueda verse el póster]; y atención jovencitas, con la presencia de Pecos. [El público comienza a aplaudir de manera espontánea y Silvia mira a cámara con gesto de cierta sorpresa] ¡Vaya...! ¡Qué entusiasmos! [realiza una pequeña pausa de silencio, con gesto de medio sonrisa, como esperando a que termine el aplauso] Sí, efectivamente, con la presencia de Pecos, ese gran dúo juvenil español que ha conectado como nadie con los adolescentes españoles con su mundo y con sus problemas²³⁸.

El caso de este mismo programa en el que aparecen Pecos, nos sirve para explicar algo que no se repite habitualmente en los capítulos y es que un mismo artista sea protagonista en diferentes secciones. En este capítulo Pecos también sirven como contenido de la “Contraportada”, y así los presentaba la narradora: “Y estamos llegando ya al final, a la contraportada, con la esperada, esperadísima vuelta de Pecos”. Y es en este momento cuando aparece Bigote Arrocet en escena, entrando acelerado, para interrumpir la presentación con uno de sus sketches de humor. Y la

²³⁶ YouTube: “Mike Oldfield - Musical Express (1981). Concert + Interview”. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=c9qHAuWfKOA>

²³⁷ Por ejemplo, el concurso “¿Dónde está la errata?” tiene lugar en ese escenario secundario donde los presentadores aparecen delante de un croma a modo de página de revista mientras que “La Juventud Baila” se desarrolla en el mismo escenario que las actuaciones de los artistas.

²³⁸ RTVE: “Aplauso, 20/12/1980”. Recuperado de <http://www.rtve.es/alcarta/videos/aplauso/aplauso-20-12-1980/3377232/>

presentadora vuelve a reanudar su presentación entre las risas y el aplauso desde las gradas del público. En el siguiente ejemplo podemos ver la fragmentación dentro de una misma sección: “Sí. Les anunciábamos que en la Contraportada tendríamos también a Pecos, ¿verdad? Pues así es, para qué hablar más. Simplemente, en la Contraportada de *Aplauso* de nuevo. ¡Pecos!”.

En la fragmentación de *Aplauso* hay, además, un elemento crucial: el aplauso del público, que va marcando el ritmo, a modo de línea divisoria, entre presentación y actuación, las diferentes canciones que se interpretan por un mismo artista o las distintas secciones. Dentro del código sintáctico, este aplauso, además de tener que ver con el título del programa, va muy relacionado con esas semejanzas del espacio con el formato de show de variedades. Y es tan importante en la fragmentación como en la continuidad del programa.

La fragmentación en *Estoc de Pop* viene marcada por los distintos bloques de contenidos, la mayoría de estos grabados en exteriores y que versan sobre distintos temas y artistas. En cuanto a las secciones, hay dos que se repiten: las noticias y la agenda. En la fragmentación formal el programa utiliza diferentes tipos de transiciones como el fundido a negro o las cortinillas. Al finalizar el programa y como punto a destacar dentro de la continuidad, la presentadora suele emplazar a la audiencia para el siguiente capítulo, avanzando algunos de los contenidos que podrán verse en él.

En la continuidad de todos estos programas es muy relevante el hecho de que se desarrollen en torno a una línea temática: la música popular urbana (con variaciones editoriales entre unos y otros y de manera especial en *Aplauso* que cubría un amplio amalgama de sonidos dentro de la música comercial) y el papel de los presentadores o narradores, en quienes recala de manera especial esta tarea de servir de nexo entre bloques. En el reportaje de Moncho Alpuente a Burning en *Popgrama*, a pesar de estar realizado en diferentes escenarios de exteriores, es el propio presentador quien otorga esa continuidad al contenido.

Sobre la continuidad en el espacio, todos los programas (menos *La Edad de Oro*) utilizan sobre todo elipsis espaciales con continuidad o con discontinuidad y relación. En el caso de que el escenario no sea fácil de ubicar para el público, es decir, se trate de una elipsis con continuidad y sin relación, el narrador será el encargado de otorgar la continuidad. Buena parte de la continuidad de todos estos programas recaía en el espacio, en concreto en el espacio de presentación desde el cual, los narradores daban paso a los diferentes bloques de cada capítulo.

Uno de los elementos de continuidad en *Aplauso* coincide con uno de los elementos de su fragmentación: el aplauso, que también sirve para conseguir la continuidad tanto entre los diferentes apartados del programa como en las diferentes líneas divisorias entre una actuación y otra del mismo artista. Por ejemplo, en esa actuación de Remedios Amaya de la que hablábamos antes (y ocurre en prácticamente siempre) hay un cambio de vestuario que se resuelve con una elipsis en la que puede verse al público aplaudiendo durante escasos segundos y que da una continuidad a la puesta en escena de la artista que consigue hacernos pensar de algún modo, que se ha cambiado de ropa en ese escasísimo tiempo.

En este espacio hablaremos de elipsis espaciales con continuidad (esto ocurre con los diferentes planos de las actuaciones en el escenario), con discontinuidad y relación (algo que sucede en el espacio de presentación, el del aplauso del público y el de actuación puesto que es el mismo aunque sólo se enfoquen algunas partes o espacios menores de este). De todas formas, en este último caso, la puesta en escena prototelevisiva será lo que otorgue continuidad a la acción; es decir, en el plató y en el escenario de Joy Eslava hay un elemento a modo de rueda hecha con luces que preside las actuaciones y que relaciona el espacio central con el espacio satélite³⁹; también la palabra de los narradores jugaría un papel importante.

En los recursos visuales utilizados por estos programas se repiten los planos congelados y las cortinillas con formas geométricas como modos de transición. En esta etapa es muy importante el uso de fotografías para ilustrar contenidos puesto que no siempre se tenían imágenes en movimiento de los artistas. Sirva como ejemplo el reportaje realizado sobre David Bowie en *Musical Express*⁴⁰ y donde, durante más de cinco minutos, se ofrecen fotografías del artista sobre las cuales se escucha la voz en off de Ángel Casas.

La composición de la imagen en los cinco programas suele ser por selección, es decir, el realizador de los programas decide el punto de vista y el encuadre, aunque en algunos planos se haya utilizado la composición por disposición, como por ejemplo en las presentaciones de narradores como Paloma Chamorro, que en muchas ocasiones aparece acompañada de algún

³⁹ La aparición de los mismos presentadores también sería otro elemento de continuidad en este sentido puesto que aparecen los mismos narradores presentando tanto unas actuaciones como otras.

⁴⁰ YouTube: "David Bowie entrevista presentación Let's Dance. Musical Express TVE 1983". Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=fUMofgP_8EU

miembro del público, como se puede ver en la presentación de Tom Verlaine²⁴¹. Lo mismo ocurre con los sketches realizados por *Popgrama*, que al trabajar con una parte de la ficción, han de utilizar la composición por disposición.

El montaje, según el modo de producción, tanto en *Popgrama* como en *Musical Express*, *Estoc de Pop* y *Aplauso* es externo; también en ellos, según el tratamiento del tiempo, el montaje es discontinuo y según el tratamiento del espacio es continuo o con elipsis con discontinuidad y relación y con discontinuidad y sin relación. Según la idea o contenido en estos cuatro programas así como en *La Edad de Oro*, el montaje es expresivo.

En *La Edad de Oro*, puesto que se realiza en directo, el montaje -según el modo de producción- también es externo; pero, al contrario que en el resto de programas -atendiendo al tratamiento del tiempo- es continuo. Y, por otro lado, en cuanto al tratamiento del espacio también será de carácter continuo y sin elipsis, que tan sólo aparecen en los contenidos grabados en exteriores.

En todos ellos hay una parte de composición tradicional ya que los cinco cuentan con un arranque, un nudo o segunda parte en la que se enmarcan todas las actuaciones musicales y una despedida o cierre (hasta la siguiente emisión). Esto se ve más marcado en *Aplauso*, gracias a esa apertura y cierre de telón al comenzar y al terminar en algunos de sus capítulos y también debido a los resúmenes visuales de cada capítulo que servían como presentación y cabecera del programa.

Atendiendo a la composición diegética hablaremos de historias atómicas independientes excepto en *La Edad de Oro*, que responde a la estructura de historias atómicas relacionadas por coordinación y también por subordinación puesto que todos los bloques están mucho más conectados entre sí por esa interacción entre todos los personajes que señalábamos anteriormente. Los presentadores funcionarían como mecanismos relacionantes y en *Estoc de Pop*, respecto a esta composición diegética, hablaremos de historias atómicas por subordinación.

Según la composición temporal todos ellos se rigen por una composición cronológica lineal; aunque haya secuencias que se hayan grabado antes que otras, a la vista del espectador el programa se basa en un orden cronológico lineal.

²⁴¹ RTVE: "Antología: Lo mejor de La Edad de Oro (capítulo 12). Recuperado de <http://www.rtve.es/alcanta/videos/la-edad-de-oro/antologia-mejor-edad-oro-capitulo-12/1023672/>

El montaje discontinuo es una de las características de *Aplauso*, que en el montaje de las actuaciones utiliza la elipsis implícitas como uno de sus recursos visuales básicos. Algo que consigue gracias a la técnica de acción yuxtapuesta a través del aplauso del público tal y como hemos descrito anteriormente.

En *Musical Express*, por el tratamiento del tiempo, el montaje será discontinuo (debido al empleo de elipsis). El único montaje continuo dentro del programa está en la puesta en escena de los artistas de una canción en concreto. Las elipsis utilizadas son, en su mayoría, elipsis implícitas; en ocasiones suele utilizar cortinillas de formas geométricas como los rombos. El paso de una actuación en el plató del programa a una entrevista a ese mismo artista o grupo (o viceversa) conforma la mayor parte de las elipsis (espaciales y temporales) que tienen lugar en *Musical Express*. Por ejemplo, en la entrevista a Nacha Pop²⁴², una vez ha terminado parte de la actuación, con los artistas ubicados junto a Àngel Casas, en la mesa del espacio de presentación, a vista del narratario, puede parecer que en esos segundos se han bajado del escenario y han recorrido el espacio que pueda haber entre un lugar y otro. La clave para lograr la continuidad está en que es el mismo grupo y el mismo espacio fijo utilizado en las presentaciones.

Lo mismo ocurre en *Popgrama* y *Estoc de Pop*, donde el montaje es continuo con respecto a las actuaciones y discontinuo en otras secuencias como en los reportajes, por ejemplo, en el especial de Triana realizado por *Popgrama* y al que aludíamos previamente no se ve el tiempo real del reportaje puesto que hay numerosas elipsis. Y dichas elipsis no se suelen suavizar, por ejemplo, de la entrevista al grupo en una taberna se pasa a su actuación en el Palacio del Marqués de Méritos de Sevilla con una transición en forma de corte en seco. La coherencia del paso de una imagen a otra reside en la presencia del grupo Triana, por tanto diremos que se trata de elipsis con discontinuidad y relación (en este caso y en otros contenidos realizados en exteriores).

Todos ellos cuentan con una estructura por bloques en los que cada artista o grupo representará un bloque diferente, lo cual otorga una relevancia clave a los elementos de continuidad (que veremos más adelante). Dentro de la estructura de *Aplauso* hay que hablar de ese concepto de “vídeo-revista” al que aluden los propios presentadores y gracias al cual el narrador introduce al narratario dentro de una historia con forma de publicación real en formato visual. Algunas de las secciones a lo largo de sus etapas de emisión fueron “Super Fans”, “Banda Sonora”, la página de

²⁴² YouTube: “Nacha Pop. Directo Musical Express”. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=LElrXPdn-4k>

humor o la página infantil y algunos concursos como “La Juventud Baila” o “¿Dónde está la errata?”.

En los demás, la división en bloques no contará con la autonomía de un título propio, como ocurre en la sección dedicada a la crítica de discos en *Popgrama*, a la que sus protagonistas simplemente dan paso con el uso de la palabra en algunos programas, no es una sección fija ni con componentes narrativos que la diferencien del resto. Y lo mismo ocurre con los reportajes de artistas visuales de *La Edad de Oro*. La estructura de *Musical Express* varía por completo cuando los capítulos están dedicados a la emisión de monográficos (reportajes o documentales que giraban en torno a un artista o una banda) como es el caso de The Doors²⁴³, en el que la narrativa del programa cambia por completo y sólo se mantiene la parte de la presentación de Àngel Casas desde el mismo espacio, pero dando paso al contenido que ocupará todo el programa, emitido en diferido.

Estoc de Pop se divide en bloques que vienen marcados por una temática o un artista determinado. La única sección que se mantiene a lo largo de los capítulos es la agenda, el resto (reportajes, entrevistas...) además de no llevar un título propio como tal, va variando, pero se mantiene un mismo esquema basado en una introducción creada por la presentadora y un desarrollo de la noticia con forma de reportaje.

En los cuatro programas hay una serie de códigos gráficos que se repiten, normalmente se utilizan por superposición y son informativos, aunque en muchos casos resultan insuficientes, como *Aplauso*, donde los nombres de los presentadores no aparecen durante el programa; y lo mismo ocurre con los títulos de las canciones, que no pueden leerse hasta que llega la careta de salida del programa con los rótulos de crédito y en la que salen todos los títulos de todos los temas que han sonado en el capítulo, lo cual resulta confuso porque es complicado vincular los títulos a las canciones una vez ya han pasado todas. En todos ellos los rótulos más utilizados son los identificadores personales y los de crédito; y en *La Edad de Oro* son especialmente importantes los subtítulos de traducción así como los de transcripción de las canciones de lengua castellana.

²⁴³ RTVE: “Musical Express: The Doors”. Recuperado de <http://www.rtve.es/alacarta/videos/musica-en-el-archivo-de-rtve/musical-express-the-doors/938834/>

Tanto en *Musical Express* como en *La Edad de Oro* y *Estoc de Pop* puede leerse el nombre del presentador tras varios segundos de su aparición en pantalla: el rótulo aparece en letras mayúsculas de tamaño pequeño, en la parte inferior y centrado.

En el documental de The Doors en *Musical Express*²⁴⁴ se ven los rótulos con la traducción aunque hay fragmentos que faltan por traducir. En la sección “Banda Sonora” también aparecen los rótulos en castellano de partes de musicales en inglés como *West Side Story*²⁴⁵. Los rótulos del programa emitido desde Cataluña (en el que el presentador utilizaba el catalán) obviamente estaban escritos en catalán; por ejemplo, en el programa en el que aparecía Camarón, podía leerse “Camarón i Carmelita” (Carmelita es la bailaora que lo acompaña en esta actuación)²⁴⁶. Si hay un código gráfico que se repite continuamente en *Musical Express* es el de “Sonido Directo” que en la actuación de Ramones pasa a ser una D parpadeante en la parte superior izquierda de la pantalla.

Los códigos gráficos de *Aplauso* tienen una peculiaridad que los diferencia del resto y es que aparecían en formato póster de revista, uno de los rasgos más característicos del programa. En el chroma del espacio de presentación podía verse la imagen del artista o artistas de los que se estaba hablando o que iban a actuar seguidamente y en esa misma imagen podía leerse sus nombres; una vez arrancaba la actuación ya no había códigos gráficos. En la entrevista de José Luis Uribarri a Ringo Starr en la casa del artista de Londres puede verse un póster de revista con el nombre de Ringo que en realidad está desempeñando la función de rótulo²⁴⁷. En los últimos programas, como el emitido el 13 de noviembre de 1982, se utilizan códigos gráficos para los nombres de todos los presentadores. Hay unos rótulos que no desaparecen en la evolución del programa a lo largo de sus años de emisión y son los subtítulos de la sección “Banda Sonora”, donde se emiten partes de películas musicales como *West Side Story*²⁴⁸ o *Sgt. Papper’s Lonely*

²⁴⁴ RTVE: “Musical Express: The Doors”. Recuperado de <http://www.rtve.es/alacarta/videos/musica-en-el-archivo-de-rtve/musical-express-the-doors/938834/>

²⁴⁵ YouTube: “1979. Programa musical Aplauso TVE”. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=wkdAFryJnZM>

²⁴⁶ YouTube: “Camarón, Rafael y Raimundo Amador completo”. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=FX8GvsYqxMU>

²⁴⁷ ARCA: Capítulo de Aplauso visionado en el Archivo de RTVE y emitido el 17 de octubre de 1978. Ref: CDEPP118365

²⁴⁸ YouTube: “1979. Programa musical Aplauso TVE”. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=wkdAFryJnZM>

Hearts Club Band²⁴⁹. Otro rótulo llamativo que aparece en las últimas temporadas del programa es el que hace referencia al tipo de sonido (playback y directo); siendo el primero (el más utilizado) señalado, en ocasiones, como “sonido pregrabado”. Algo que nunca apareció en los primeros capítulos de *Aplauso* y que después se convirtió en una característica del espacio televisivo.

En *La Edad de Oro* era la propia Paloma Chamorro quien hacía referencia a ello (a través de la palabra) en la presentación de los capítulos. En *Popgrama* apenas había códigos gráficos; en ocasiones (como el reportaje de Triana) podía leerse tanto el nombre del grupo como los títulos de las canciones, pero lo habitual era que esta información se conociera por la palabra de los presentadores. Por tanto se podría decir que tanto en *Aplauso* como en *Popgrama* los rótulos no abundan.

La Edad de Oro era el único programa que traducía, de manera habitual, las letras de las canciones y las transcribía para que aparecieran con forma de chyros en la pantalla (entrando por la derecha y desapareciendo por la izquierda). Una excepción la encontramos en el show de los Residents, cuando Paloma Chamorro se disculpa de la siguiente manera:

Las muchas brujas que rondan en este solsticio de verano, aparte de cosas graves, como el ataque de apendicitis de Ben, nos han traído accidentes como que el teleprinter [sic], que es este aparatito que utilizamos para que ustedes puedan leer las letras de las canciones, se ha estropeado en el último momento cuando ya no daba tiempo a volver a escribir la letra y entonces en esta ocasión no las hemos tenido²⁵⁰.

Entre los códigos gráficos más utilizados en *Estoc de Pop* estarían los rótulos del tipo identificadores personales, los rótulos de crédito y los subtítulos de traducción (en este caso la traducción se hace al catalán, que es el idioma empleado por el programa). En este programa también suele informarse a través de códigos gráficos sobre el tipo de sonido (directo o playback).

²⁴⁹ ARCA: Capítulo de Aplauso visionado en el Archivo de RTVE de Madrid y emitido el 23 de diciembre de 1978. Ref: CDEPP101728

²⁵⁰ RTVE: “Antología: Lo mejor de La Edad de Oro (capítulo 12). Recuperado de <http://www.rtve.es/alcarta/videos/la-edad-de-oro/antologia-mejor-edad-oro-capitulo-12/1023672/>

En los códigos sintácticos de esta etapa queda reflejado el hecho de que el videoclip aún no se había convertido en el formato en auge (aunque en la etapa anterior con *Último Grito* ya habíamos visto sus antecedentes). En *Aplauso*, por ejemplo, más allá de las elipsis entre el cambio de vestuario de un artista encontramos esa preocupación por la parte estética y visual que superaba con creces la importancia que tenía la música en directo. Se trataba de enseñar el rostro y los bailes de los artistas y no de mostrar sus dotes musicales, evidenciando que la explosión del videoclip como formato audiovisual estaba muy cerca; pero aún no pasaba por su momento de apogeo y por este motivo todavía se utilizaban planos de larga duración, porque el videoclip todavía no había impuesto su ritmo en la televisión.

Esta influencia o tendencia hacia el formato videoclip se ve de manera especial en *Estoc de Pop*, donde su realizador, Manuel Huerca se encarga de crear auténticas piezas visuales concebidas como tal en el programa; es el caso del vídeo para el tema “Perlas Ensangrentadas” de Alaska y Dinarama²⁵¹ o el de Carles Santos y su tema “Minimalet sur Mer”²⁵².

En los códigos sintácticos de *Musical Express*, más allá del montaje y las imágenes hay que señalar una causa que se antepone sobre todas las cosas (incluso sobre la escasez de recursos): la música en directo. Era la gran premisa del espacio dirigido y presentado por Àngel Casas. Y algo parecido ocurría en *La Edad de Oro* y *Popgrama*, donde prevalecía la música en directo, de forma especial en *La Edad de Oro*, programa en el que no se contemplaba el playback; la propia presentadora lo recalca algún tiempo posterior al final del programa:

[*La Edad de Oro*] Tenía dos motivaciones principales, contaba Paloma. Reflejar lo que estaba ocurriendo musical y artísticamente alrededor mío y, sobre todo, hacer un programa de música con sonido directo. Ésta última era mi máxima ambición, porque recuerdo que por entonces existía un espacio que se llamaba Aplauso, al que llevaron a Roxy Music y a Ramones a hacer playback. Y no sabes lo que suponía para mí ver a los Ramones en un plató de televisión mover la boca sin cantar (Estabiel en El País, 2008).

También en el plano sintáctico, la realización de *Aplauso* presentaba una imagen y unos elementos visuales muy ligados a la música disco. *Popgrama*, *Musical Express* y *La Edad de*

²⁵¹ YouTube (2007): “Alaska y Dinarama: Perlas Ensangrentadas (Estoc de Pop)”. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=aPXhlRbs3FY>

²⁵² TV3: “Estoc de Pop 24/10/2012” y emitido el 15 de junio de 1984. Recuperado de <http://www.ccma.cat/tv3/alcarta/programa/estoc-de-pop/video/4303550/>

Oro, en cambio, tenían una realización y una puesta en escena más influida por la cultura punk y los movimientos underground o para minorías. En *Popgrama*, por ejemplo, el efecto desenfocado o difuminado de algunos planos de la actuación de Azahar imprime una esfera psicodélica que refleja el estado mental en el que sumerge el sonido del grupo o la corriente cultural a la que estaban vinculados: el rock psicodélico.



Fig. 21 y 22: actuación de Triana en *Popgrama* y entrevista a Bob Marley en *Popgrama*

En las entrevistas o reportajes realizados por *Popgrama* en exteriores, como es el caso del especial dedicado a Triana, vemos que la elección del espacio no es una cuestión baladí sino que tiene un trasfondo: conocer la realidad y el contexto que rodea al grupo, ir más allá de su música, adentrarse en el lugar geográfico en el que surge este sonido. Algo que también hacía *La Edad de Oro* y que, visto desde el momento actual, resulta bastante adelantado para su tiempo teniendo en cuenta que es la tendencia de los documentales actuales y de algunos programas posteriores como *Loops* o *Mapa Sonoro*, aunque de esto hablaremos en las conclusiones del trabajo de análisis.

Analizando cada plano, cada imagen, la carga estética, narrativa y sintáctica de *La Edad de Oro* es tan fuerte que cada fotograma podría ser un cuadro de la Movida madrileña y cada programa se podría entender como un retrato o mini-documental de una de las etapas musicales más importantes de la cultura española. Era algo así como visualizar lo que pasaba en las calles de Madrid culturalmente hablando. Como códigos sintácticos hablaremos también de esa tendencia a buscar nuevas vías y nuevas posibilidades de creación más allá de la actuación en el plató, algo que conseguía con la realización propia de videoclips. Más allá del tipo de recursos visuales utilizados por el programa se deja entrever una estética influida por corrientes artísticas como el retro wave y el arte digital.

c) Banda sonora

Al ser esta la época dorada del periodismo musical en televisión, en la banda sonora destacan los géneros periodísticos. De esta muestra, el programa que utilizaba menos formatos periodísticos era *Aplauso*, siendo *Popgrama* el que hacía uso de un mayor número de géneros, muchos de ellos muy poco vistos en televisión como la crónica de conciertos o la crítica de discos mirando a cámara, algo que evidenciaba la influencia que la radio había ejercido sobre todos los presentadores:

Carlos Tena: Y como aquí seguimos jugando a los chinos para saber esto de quién va a presentar el disco, pues hoy nos ha tocado al Diego Manrique y a mí hablaros un poco de discos. Pero vamos a empezar, con el corte de energía y todas estas cosas de disminución de todo, pues hemos disminuido hasta que por fin en *Popgrama* podemos presentar un single. Y el single se refiere nada más y nada menos que a Ramones, al grupo del que también os ofrecimos la película hace algunas semanas; un grupo absolutamente llamado en cierta manera punk, con lo que yo no estaría muy de acuerdo porque los punks suelen cantar como muy... como muy mal dirían los... los estetas de la canción, pero que... que armonizan y todo, ¿no, Diego?

Diego Manrique: los punks... en fin... [...] los Ramones son punk, decididamente punk por lo menos dentro de la onda neoyorquina. Pero, lo bueno de ellos es que comprimen tanto la fuerza en canciones de dos minutos que son perfectas, maravillosas y deliciosas²⁵³.

El género más utilizado en esta época es la entrevista en profundidad. Tanto en *Musical Express* como en *Popgrama*, *Estoc de Pop* y *La Edad de Oro*, estas entrevistas tenían un enorme nivel de conocimiento sobre los artistas con los que se estaba hablando y también dejaban ver el carácter indagador y de profundidad del género. “¿Cómo crees que encaja la propuesta artística de The Residents en la América de Ronald Reagan?”²⁵⁴, llega a preguntar Paloma Chamorro a Mara (la publicista que hace de portavoz de The Residents) en un momento de la entrevista; al ver que la entrevistada respondía con evasivas a esta y otras preguntas más personales de la banda, Paloma Chamorro aprovecha la sugerencia de la publicista de que comience la actuación para decir: “Yo creo que sí, puesto que a preguntas personales no se puede entrar, que empiece el espectáculo”.

²⁵³ YouTube: “Diego A. Manrique & Carlos Tena: Crítica discos Popgrama”. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=BC6os6XWj4E>

²⁵⁴ RTVE: “Antología: Lo mejor de La Edad de Oro (capítulo 12). Recuperado de <http://www.rtve.es/alcarta/videos/la-edad-de-oro/antologia-mejor-edad-oro-capitulo-12/1023672/>

Pero si había algo que definía las entrevistas de la presentadora de *La Edad de Oro* era su manera de ir más allá del sonido del grupo, de unir la música al resto de las artes (ya fueran plásticas o visuales). “¿Para qué sirve el arte?” pregunta la presentadora al pintor Ocaña²⁵⁵. Otro ejemplo lo encontramos en su conversación con Cabaret Voltaire:

Dadá llevó a cabo una tarea muy saludable de destrucción y de limpieza que era imprescindible para la elaboración del arte del siglo XX. ¿Vuestra música de los primeros tiempos era también una reacción contra algunos excesos en la música pop?²⁵⁶

En este sentido, *Estoc de Pop* también presentaba similitudes con *La Edad de Oro* en cuanto a preocupación por las diferentes disciplinas del arte; en el programa de la televisión catalana era habitual encontrar reportajes y crónicas sobre exposiciones de pintura o sobre nuevos ilustradores.

Dentro de estos programas, las entrevistas más imprevisibles se encuentran en *La Edad de Oro*, cuyos personajes principales acababan convirtiendo las conversaciones en una ardua tarea para la presentadora, respondiendo con cierto sarcasmo, pasotismo, evasivas o con otras preguntas. En la entrevista a Derribos Arias²⁵⁷, cuando Paloma Chamorro le pregunta a Poch si alguna vez le han dicho que es un “peligro público”, la respuesta del cantante es: “depende... de los pisos que caiga un extintor”. Se trataba de unas entrevistas “imposibles” como afirma César Estabiel en su artículo “25 años sin *La Edad de Oro*” (en *El País*, 2008).

El tono crítico que imprimía Paloma Chamorro en el discurso de *La Edad de Oro* ya lo habíamos visto (aunque de diferente manera) en *Popgrama*, donde ocurrían casos como el del reportaje de Burning²⁵⁸, en los que la entrevista se concebía a modo de reivindicación de los derechos de los artistas musicales con un Moncho Alpuente que hace que la mayor parte de la

²⁵⁵ RTVE: “Antología: Lo mejor de La Edad de Oro (capítulo 3)”. Recuperado de <http://www.rtve.es/alcarta/videos/la-edad-de-oro/antologia-mejor-edad-oro-capitulo-3/778174/>

²⁵⁶ YouTube: “Entrevista a Cabaret Voltaire en La Edad de Oro de TVE”. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=PbTSTaR4EBo>

²⁵⁷ RTVE: “Derribos Arias en La Edad de Oro”. Recuperado de <http://www.rtve.es/alcarta/videos/la-edad-de-oro/edad-or/1011386/>

²⁵⁸ YouTube: “Moncho Alpuente entrevista a Burning. Popgrama, 1977”. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=fudHfoYgYZo>

entrevista gire en torno al dinero que ganan los artistas y al tanto por ciento que se quedan las discográficas:

¿Y cómo fue el primer contacto con ese mundo cuando ya empezaron las comisiones, los tantos por ciento, los bolos, los dobles, los tripletes...? ¿Cuál es vuestra experiencia así a este nivel de principio de comenzar con esa serie de señores, de intermediarios que se quedan un tanto por ciento del trabajo?²⁵⁹

Tanto *La Edad de Oro* como *Popgrama* compaginaban ese nivel subjetivo (marcado por la información, el conocimiento y la experiencia al respecto por parte de los narradores) con un tono objetivo y también crítico. Y lo mismo ocurría en las entrevistas de Ángel Casas, a quien en la entrevista a David Bowie podemos escucharle preguntar: “¿es usted un músico, un artista o un extraterrestre?”²⁶⁰; a Ángel Casas también le diferencia esa conjunción de tono íntimo con lenguaje directo, sin ambages, como puede verse en la entrevista a Mike Oldfield: “Se dice siempre que entre Mike Oldfield y su hermana hay malas vibraciones, ¿es cierto?”²⁶¹. Este sería el aspecto más destacable de la palabra de Ángel Casas, es decir, su manera de hacer las entrevistas.

Esa palabra crítica que abunda en estos programas deja ver también ciertos códigos ideológicos, como puede comprobarse en la entrevista de Ángel Casas a la artista transexual Samantha, en la que ambos conversan sobre la imagen de los transexuales en la música rock²⁶². De la misma manera en que lo hacían *Musical Express* o *Popgrama*, *La Edad de Oro* defendía la independencia de los artistas y su lado menos comercial a través del lenguaje de la narradora, como ocurre en el programa dedicado a Alaska y Dinarama, de cuyo éxito habla de esta manera:

²⁵⁹ YouTube: “Moncho Alpuente entrevista a Burning. Popgrama, 1977”. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=fudHfoYgYZo>

²⁶⁰ YouTube: “David Bowie entrevista presentación Let’s Dance. Musical Express TVE 1983”. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=fUMofgP_8EU

²⁶¹ YouTube: “Mike Oldfield - Musical Express (1981). Concert + Interview”. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=c9qHAuWfKOA>

²⁶² YouTube: “Musical Express”. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=2-Wo8pwH7uQ>

Lo han conseguido como casi todo, a base de ser justo lo contrario, el polo opuesto de lo que empieza a ser costumbre en materia de grupos musicales, que en su mayoría son esos engendros prefabricados a base de elementos lanzados desde cualquier departamento de marketing²⁶³.

Estoc de Pop utilizaba el idioma catalán y un lenguaje especializado, en ocasiones con ciertos tintes literarios, como ocurre en sus contenidos más especiales como su reportaje sobre la ciencia ficción²⁶⁴:

La ciencia ficció es un somni, una utopia, una necessitat, una constatació. Fa més d'n sigle que Julio Verne va donar cos a un conjunt d'idees que desde molt abans habían preocupat a l'home, imaginant una serie de maquinas increíbles para l'epoca.

Aunque se trata de un lenguaje especializado, la focalización de la narradora tiene más que ver con un punto de vista objetivo que subjetivo como ya hemos aludido. Era un programa musical muy informativo, por eso se da tanta importancia a géneros como la noticia o el reportaje sobre contenidos de actualidad:

Fins al mes de juliol es pot veure a Madrid una exposició extraordinaria del pintor norueg Edvard Munch. Una mostra que, per desgracia, no vindrà a Barcelona, sembla que per manca de salas o de previsió. Munch va neixar a mitjans del sigle passat a Oslo i pot ser els seus anys de creació més esplèndids son els ultims del segle, quan vivía a Francia i Alemania en els ambients de major efervescencia artística. Avui l'obra de Munch atrae profundament, és un antecedent, una cruda expresió de la intensa desolasió humana que recorre la nostra época. A las imatges inquietants del seu crit inarticulat s'afegixin dos altres temas: l'amor y la mort, vinculats entre si i presents en tota l'obra²⁶⁵.

En *Aplauso*, al contrario que en los demás programas, los narradores utilizaban un lenguaje objetivo que dotaba a la información de un tono de telediario o que parecía resultante de un género híbrido entre telediario y show de variedades. El género más empleado es la noticia y apenas se realizan entrevistas, aunque se dan algunas breves como la de los Pecos, de carácter

²⁶³ TVE: “Lo mejor de La Edad de Oro. Antología de artistas españoles. DVD3, programa extra completo Alaska y Dinarama” (06/11/1984).

²⁶⁴ TV3: Capítulo de Estoc de Pop visionado en el Archivo de Televisió de Catalunya y emitido el 30 de mayo de 1984. ID: 607372.’

²⁶⁵ TV3: “Estoc de Pop 24/10/2012”, emitido el 15 de junio de 1984. Recuperado de <http://www.ccma.cat/tv3/alcarta/programa/estoc-de-pop/video/4303550/>

entrevista-magazín, alejada de las entrevistas en profundidad o monográficas que solían ponerse en práctica en esta etapa:

José Luis Fradejas: Pedro, ¿tú eres un poco el cerebro del grupo?

Pedro: Bueno, no. Yo soy uno de los participantes del grupo Pecos y soy el 50% de todo lo que es Pecos.

José Luis Fradejas: Se dice, Javier, que tú eres más guapo que tu hermano y tienes más admiradoras. ¿Es eso cierto?

Javier: Como ha dicho Pedro, es al 50% todo lo del grupo²⁶⁶.

En *Aplauso*, además, aparece una forma de locutar que no se ve en los demás programas, muy propia de los informativos o contenidos televisivos donde se usa el teleprompter (y que consiste en la lectura del contenido por parte de los presentadores a través de una pantalla). En *Popgrama*, *Estoc de Pop*, *Musical Express* y *La Edad de Oro* el conocimiento sobre la materia se dejaba notar en su discurso, que no parecía leído o, si lo era, el espacio para la improvisación de los propios narradores resultaba patente. Estos narradores en muchas ocasiones daban a conocer su opinión más personal sobre los artistas como es el caso de Paloma Chamorro hablando con Culture Club:

A mí me gusta muchísimo vuestra música. La adoro. Adoraba vuestros discos, las actuaciones en directo me han gustado mucho más todavía, y estoy deseando volver a escucharos. Quiero agradeceros esa música, quiero agradecerte [dirigiéndose al cantante de la banda] todo tu calor, todo tu brillo y esa voz tan maravillosa que tienes²⁶⁷.

El tipo de lenguaje es muy especializado en los cuatro programas de corte más periodístico y en menor medida en el caso de *Aplauso*. Sirva como ejemplo esta entradilla de corte divulgativo de Ángel Casas en el capítulo de *Musical Express* emitido el 2 de julio de 1980:

Querido personal, muy buenas noches. Nueva edición de *Musical Express*. La historia de hoy en este programa de la segunda cadena va de lo siguiente: hace unos años, cuando todos nosotros ya nos sentimos altamente borrachos de Rolling Stones, cuando ya tuvimos todo el rock del mundo metido en la sangre, seguramente muchos de nuestros músicos empezaron a echar la vista atrás, o mejor dicho

²⁶⁶ YouTube: “Pecos. Presentación en Aplauso 8 de diciembre 1979 (1 parte)”. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=PaREVH2mu9o>

²⁶⁷ RTVE (2005): “Antología: Lo mejor de La Edad de Oro (capítulo 3)”. Recuperado de <http://www.rtve.es/alcarta/videos/la-edad-de-oro/antologia-mejor-edad-oro-capitulo-3/778174/>

empezaron a echar la vista hacia dentro. Entonces se encontraron con que en su país, en su tierra, había una música muy determinada. Habían nacido con esa música y habían crecido con esa música, y habían -probablemente- sustituido esa música por el universal rock n roll, pero repitiendo la operación y volviendo la vista hacia dentro se encontraron con que podían perfectamente compatibilizar esas dos músicas, la que habían mamado desde su infancia y la que habían adquirido en su adolescencia.

Entonces surgió un invento que llamamos todos nosotros el rock con raíces, es decir, seguir la 'trempera' generacional del rock pero aportar a él la... yo diría que la melodía o las características musicales que habíamos vivido desde pequeños. El programa de hoy pues va a estar dedicado al rock con raíces, que para decirlo de alguna manera yo diría que nació en el ámbito andaluz y que en el ámbito andaluz va a estar cifrada la conversación que mantendremos a lo largo de nuestro programa. Veremos hoy las actuaciones de Guadalquivir, de la Compañía Eléctrica Darma, que no son andaluces sino que son catalanes, The Gotic, Armónica Brava, y cerraremos con un documento yo creo que impresionante. Se trata de la última actuación de Smash como grupo en esa formación histórica integrada por Gualberto, Antoñito y Julio Matito²⁶⁸

El tono irónico y humorístico de *Popgrama* es una de las características de la palabra utilizada en el programa, algo que queda representado sobre todo en la figura de Carlos Tena. Sirva como ejemplo su crítica a las grandes discográficas, de las que afirma que les pusieron impedimentos para emitir la actuación de Nacha Pop en su espacio:

Diego Manrique: (...) un grupo al cual hemos tenido problemas para localizar, problemas para traer a este Popgrama. ¿Qué ocurre? Pues que los ejecutivos esos que Carlitos Tena parodiaba al principio del Popgrama... pues los guardan como oro en paño, no los quieren dejar salir. Y esto verdaderamente tiene su gracia, ¿no?

Carlos Tena: Sí, tiene su gracia porque eso... Decían: "no, estos chicos no pueden salir primero ahí porque deben salir antes en otra serie de programas". Así que, amigos que estáis escuchando, amigos que estáis viendo, con vosotros uno de los mejores grupitos de hoy cuyos discos pronto podréis disfrutar: Nacha Pop²⁶⁹.

En la palabra también vemos la buena relación existente entre los diferentes presentadores o narradores. Es habitual la realización de bromas, sobre todo a cargo de Carlos Tena, que por

²⁶⁸ ARCA (RTVE): Capítulo de *Musical Express* visionado en el Archivo de RTVE de Madrid; emitido el 2 de julio de 1980. Ref: CDEPP076742

²⁶⁹ YouTube: "Homenaje a Canito 3/9, Nacha Pop". Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=SIWXQHAcznc>

este motivo podría tener el rol de “bufón” del programa en algunas ocasiones (algo que no influye en su amplio conocimiento y perfil intelectual dentro de la narración de *Popgrama*).

En Paloma Chamorro encontramos además un lenguaje un tanto literario, con mucho carácter de columna de opinión, y para mostrarlo volvemos al caso de *The Residents*:

Se supone que son unos chicos de Luisiana que a finales de los 60’ llegaron a San Francisco y empezaron a trabajar bajo la Teoría de la Oscuridad del misterioso N. Senada, según la cual el artista experimenta en la intimidad y para su propia y exclusiva satisfacción. Con los años han ido abandonando esta teoría pero siguen completamente aislados de su audiencia para garantizar que su música responda exclusivamente a sus deseos sin ninguna interferencia. Se sabe que están haciendo un trabajo coherente y riguroso, y arduo también que tiene sus raíces en el pop de los 60’ y, yo diría aún más, directamente en el corazón de la psicodelia. Se supone que como tantos otros grandes artistas americanos tienen grandes influencias del surrealismo y tratan de expresarse tan directamente desde el subconsciente como sea posible. Tienen una inagotable capacidad de parodia, un sentido del humor verdaderamente perverso y subversivo y están haciendo la auténtica música culta de hoy. Una de las propuestas más coherentes con nuestro tiempo y una de las pocas surgidas en los últimos años que se parecen a aquello que, con todo derecho, hace algunas décadas se llamaba vanguardia²⁷⁰.

En todos los programas analizados en esta etapa el idioma empleado es el castellano, exceptuando la etapa de *Musical Express* emitida solamente en el circuito de TVE Cataluña, cuando Àngel Casas compaginaba el catalán con el castellano (para los entrevistados que no hablaban el idioma). Aún así el presentador tiene algún lapsus mientras utiliza el castellano, como en el párrafo de presentación que hemos recogido en la página anterior, cuando alude a la “trempera’ generacional” (trempera significa “entusiasmo” en castellano, aunque su sentido real es “erección”).

Tanto en *Musical Express* como en *Estoc de Pop*, *La Edad de Oro* y *Popgrama* se llevaban a cabo entrevistas a artistas de lengua inglesa (en *Aplauso* no es algo habitual, pero vemos un ejemplo de ello en el capítulo en que aparece Ringo Starr entrevistado por José Luis Uribarri²⁷¹). En estas entrevistas, el esquema que más veces se repite es el del entrevistador realizando la pregunta en castellano y una voz en off que traduce la respuesta del artista a la vez que éste va

²⁷⁰ RTVE: “Antología: Lo mejor de La Edad de Oro (capítulo 12)”. Recuperado de <http://www.rtve.es/alcarta/videos/la-edad-de-oro/antologia-mejor-edad-oro-capitulo-12/1023672/>

²⁷¹ RTVE: “Aplauso 13/03/1982”. Recuperado de <http://www.rtve.es/alcarta/videos/aplauso/aplauso-1982-ringo-starr/3296542/>

hablando (en el caso de *La Edad de Oro* era todo en directo, en los demás en diferido). En la entrevista de *Popgrama* a Bob Marley (realizada en Ibiza)²⁷² la pregunta se hace en castellano y acto seguido aparece el plano del artista contestando en inglés; una vez que termina de responder, es el propio Carlos Tena quien traduce la respuesta al castellano con su propia voz y siguiendo con la entrevista, dentro de ese mismo microtexto, lo cual nos hace pensar que se dan algunas elipsis de los momentos en que la pregunta se traduce al inglés previamente a que la responda (en algunos momentos, no siempre). En *Estoc de Pop* la pregunta se realiza en inglés y, al ser transmitido en diferido, se escucha el montaje de la voz en off traduciendo en catalán; y lo mismo con la respuesta, como ocurre con la entrevista a Echo and The Bunnymen²⁷³. Por tanto, en *Popgrama* y *La Edad de Oro* se daba espacio al inglés (se escuchaban las respuestas originales de los artistas de habla inglesa y en *Popgrama* en ocasiones se escuchaba a los narradores preguntar en inglés) mientras en *Estoc de Pop* apenas dejaba que se escuchasen puesto que rápidamente utilizaba la traducción realizada por una voz en off; y lo mismo ocurría en *Musical Express*. *Aplauso* apenas posee declaraciones de artistas de habla inglesa.

Tanto en *Popgrama* como en *Musical Express* (y obviamente en *Estoc de Pop*) se transmitían conciertos y actuaciones de grupos y artistas que utilizaban el catalán en sus canciones como es el caso de Lluís Llach en su concierto del Théâtre Le Palace de París cuya grabación (realizada por Radio Nacional y que el programa ilustró con una serie de fotografías) fue emitida por *Popgrama*²⁷⁴, sin subtítulos para la traducción de las letras.

En esta etapa prevalece el uso de la música diegética, es decir, el sonido directo de las actuaciones. En *La Edad de Oro* esta característica es la clave principal que define el programa de Paloma Chamorro. La importancia del directo era total, de manera las actuaciones no son sólo los sucesos núcleo sino que el resto de contenidos giran en torno a la puesta en escena de un artista o artistas. Se podría decir que en buena parte de los capítulos, el programa parecía una retransmisión de un concierto comentada por especialistas, admiradores y otros artistas. En este programa la música sólo es extradiegética en los reportajes que tienen lugar en exteriores. Y, por lo general, se trataba de música que tenía algo que ver con el artista, como por ejemplo en el

²⁷² YouTube: “Bob Marley en Popgrama (full) 1978, Ibiza. Spain”. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=R2xOHS68aZo>

²⁷³ TV3: Capítulo visionado en el Archivo de Televisió de Catalunya y emitido el 30 de mayo de 1984. ID: 607372

²⁷⁴ YouTube: “Lluís Llach: París 1977”. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=6MgFcgUktjM>

reportaje sobre el diseñador Francis Montesinos²⁷⁵, en el que se escucha Golpes Bajos porque, al preguntarle por la música que le inspiraba o escuchaba, nombra al grupo gallego.

Tanto en *Musical Express* como *Popgrama* la música también es diegética. El hecho de que fuera en directo en *Musical Express* se podía leer en forma de códigos gráficos y en *Popgrama* eran los propios presentadores quienes hacían alusión a este hecho. En ambos programas (al igual que en *La Edad de Oro*) se utiliza la música extradiegética para acompañar los reportajes realizados en exteriores. Sirva como ejemplo el capítulo de *Musical Express* dedicado a Mike Oldfield²⁷⁶, para cuya actuación el escenario se quedaba pequeño para albergar todos los instrumentos, pero se llevaba a cabo aunque el programa no tuviera una gran cantidad de medios. En el caso de la entrevista de Oldfield en Londres (emitida en este mismo capítulo) escuchamos música extradiegética durante el paseo del entrevistador y el entrevistado por los jardines de la casa de Oldfield.

En *Aplauso*, y volviendo a esa importancia de la imagen sobre el sonido, la gran mayoría de actuaciones (salvo alguna excepción como la actuación de Ángela Carrasco y Pablo Abraira²⁷⁷) utilizan el playback; la música es extradiegética porque el sonido no se está logrando en directo, pero también diegética en cuanto a que hay una concordancia entre el movimiento de los artistas y el sonido. Es decir, esa sincronía representa el sonido mixto.

En este sentido es muy representativo señalar la actuación de The Ramones en *Aplauso*²⁷⁸ con los que (al igual que el resto de artistas que pasaban por el programa) se utilizó la técnica del playback, convirtiendo su paso por el escenario en algo descafeinado y falto de energía. Si comparamos esta actuación con la que el grupo neoyorquino protagonizó en *Musical Express*, en la cual la fuerza del directo otorgaba un frenetismo y una garra mucho mayores a su paso por televisión.

²⁷⁵ RTVE: “La Edad de Oro: Francis Montesinos”. Recuperado de <http://www.rtve.es/alcanta/videos/la-edad-de-oro/reportaje-sobre-modisto-francis-montesinos/997654/>

²⁷⁶ YouTube: “Mike Oldfield - Musical Express (1981). Concert + Interview”. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=c9qHAuWfKOA>

²⁷⁷ YouTube (2015): “Ángela Carrasco y Pablo Abraira. Aplauso Show (1980)”. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=BoQpVLtETsU>

²⁷⁸ RTVE: “Aplauso: actuación The Ramones”. Recuperado de <http://www.rtve.es/alcanta/videos/aplausos/actuacion-ramones-aplausos-octubre-1980/2671713/>

Los estilos musicales coinciden en cierta medida en programas como *Musical Express*, *Popgrama*, *Estoc de Pop* y *La Edad de Oro*, que llevan una línea más experimental e independiente (en términos generales). *La Edad de Oro* se diferenciaría del resto por su apuesta por las actuaciones de músicos internacionales en plató, mientras *Popgrama* y *Musical Express* desempeñaban una labor muy importante como escaparate de la Movida madrileña (sobre todo en el caso de *Popgrama*) y de los sonidos más experimentales que convivían en el tiempo con los grupos de la Movida (es el caso de Smash, Triana, Compañía Eléctrica Darna o Camarón). El tipo de música es de *La Edad de Oro* es de vanguardia, experimental, new wave, punk, post-rock, post-punk... Muy acorde con las nuevas tendencias que llegaban del exterior, sobre todo de Londres y Nueva York. Y apostaba por las puestas en escena en formato performance que tuvieran algo más que música, como la de The Residents, Psychic TV, Fura dels Baus o incluso el espectáculo de Almodóvar y McNamara. *Estoc de Pop* coincidía en varios artistas con *La Edad de Oro*, es decir, los estilos musicales de los que se ocupaban presentaban similitudes; en el programa de la televisión catalana era habitual escuchar a grupos de nueva ola, punk, rock underground y de raíces o electro-pop. El sonido de las actuaciones es diegético en la mayoría de ocasiones puesto que grababan a los artistas en directo en las salas, también se dan directos en las actuaciones en plató mientras en la realización de videoclips el sonido es mixto, es decir, utilizan el playback.

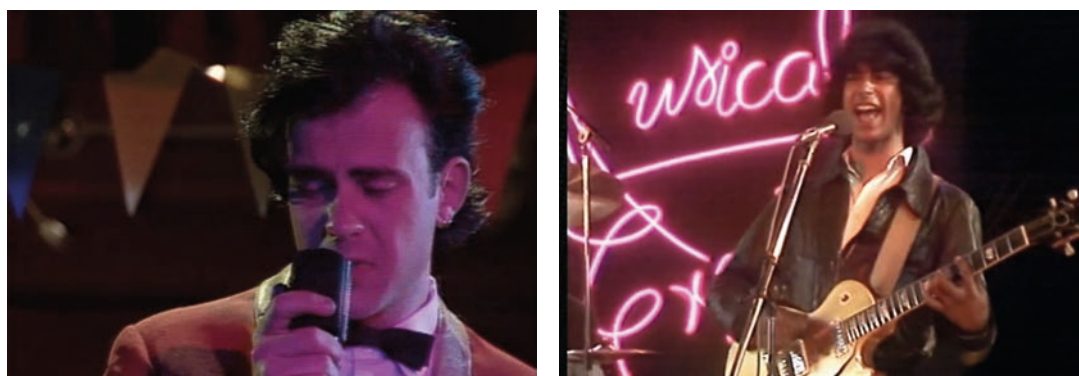


Fig. 23 y 24: Puesta en escena de Estoc de Pop (izquierda) y puesta en escena de Musical Express (derecha)

Como ya hemos dicho en el apartado dedicado a los personajes principales, *Aplauso* era el programa de la época dedicado a un abanico más amplio de estilos musicales, desde The Ramones a Raffaella Carrá pasando por Isabel Pantoja, Parchís, Leño, ACDC, Amanda Lear, Visage, Jackson 5, Bertín Osborne, Depeche Mode, Alaska y los Pegamoides o ABBA. Por lo tanto diremos que, en términos generales era un sonido aceptado por todo tipo de públicos que

iba desde el rock al pop pasando por el spanish disco o el techno-pop y que hacía cierto hincapié en el disco y el boogie²⁷⁹ a través de la sección “La Juventud Baila”.

Hay una característica que define la banda sonora tanto de *Aplauso* como de *La Edad de Oro* y es el ruido generado por ese narratario intradieético y homodieético de ambos programas. Si hay un sonido específico de este ruido que destaque en *Aplauso* son los gritos que provienen desde la grada, sobre todo en la sección “Súper Fans”; en *La Edad de Oro*, en cambio, será el murmullo y las conversaciones que nos hacen pensar más bien en un ambiente propio de club. En el programa de Paloma Chamorro en ocasiones, incluso, se hace ininteligible la palabra de la presentadora, que llega a ser tapada por las voces del público. En los gritos femeninos de *Aplauso* encontramos lo que representaba buena parte del público ideal del programa: el fenómeno fan, que acababa de surgir recientemente gracias a bandas como The Beatles, y que se reflueja aquí en un público femenino juvenil y adolescente.

En el único capítulo de *Musical Express* donde aparece representada la figura del narratario, es decir, en el programa retransmitido desde Sonimag²⁸⁰, también se puede escuchar el ruido ambiente del auditorio; de una forma muy significativa en el momento en que Ángel Casas anuncia que el programa entra en su última etapa por motivos de disconformidad con el nuevo horario. El presentador alude a que con el nuevo horario el programa sólo podrá ser visto por “amas de casa, jubilados pensionistas y colegiales en general” y en el público se produce una ovación como muestra de apoyo a la decisión y a la discrepancia de Ángel Casas.

La figura del narratario en *Estoc de Pop* tan sólo aparecía en algunas actuaciones grabadas en exteriores, como ocurre en la actuación de Bob Dylan y Santana donde se le ve aplaudiendo aunque aparezca más bien desfigurado, como un híbrido entre narratario homodieético y personaje colectivo o personaje terciario.

Como efectos de sonido destacan los fade out de las canciones en las actuaciones de *Aplauso*, dejando aún más patente la utilización del playback. En el plató de *Popgrama* no hay ruido ambiente provocado por el narratario diegético, pero en algunas ocasiones pueden escucharse ruidos en off que llegan desde fuera de campo y que parecen ser el resultado de movimientos

²⁷⁹ Tanto en contenido como en el atrezzo o la imagen de los protagonistas y, sobre todo, gracias a su sección “La Juventud Baila”, ambientada a modo de pista de baile de discoteca.

²⁸⁰ YouTube: “Canal 12, Musical Express (1983)”. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=eqz1wE9PBqQ>

detrás de las cámaras, un elemento que dota al programa de un mayor realismo. En este mismo programa se dan algunos efectos de sonido que dejan patente su falta de recursos como los cortes bruscos de la música durante el reportaje de Triana cuando se pasaba de las imágenes con música extradiegética como sonido de fondo al sonido diegético de la entrevista.

También en los reportajes realizados por *Estoc de Pop* solía aparecer una música de fondo o hilo musical que otorgaba continuidad al contenido, algo que ocurría sobre todo en los especiales dedicados a temáticas extramusicales como la pintura o la danza.

La ausencia de silencios en los programas cobra una fuerza mayor en el caso de *La Edad de Oro* donde ese ruido al que aludíamos anteriormente copaba la mayor parte del programa sin dejar apenas hueco para el silencio en plató. En *Musical Express* puede escucharse un silencio entre el final de una actuación y el momento en que Àngel Casas retoma la palabra desde su espacio de presentación. Ese preciso momento que su coetáneo *Aplauso* llenaba con los aplausos del público.

El efecto sonoro más característico de *Aplauso* es la melodía que suena de fondo en los programas de las primeras etapas, a modo de hilo musical y otorgándole un carácter de show de variedades aún mayor.

d) Puesta en escena

En la puesta en escena prototelevisiva de *La Edad de Oro* tenemos que hablar de dos ambientes diferentes (los cuales hemos nombrado anteriormente en el apartado acerca del espacio): por un lado el escenario de las entrevistas y por otro el de las actuaciones. En el escenario de las actuaciones el único atrezzo que aparece es una pequeña bola de espejos en el techo; en la pared, en algunas actuaciones puede verse una pantalla de visuales que dota al escenario de un parecido mayor con el de una sala de conciertos. Debido a unas puestas en escena que requerían de un espacio amplio para un gran despliegue de instrumentos (como es el caso de *Psychic TV*) o para algún tipo de performance que incluía a más personas aparte de la banda (como es el caso de *The Residents*), el atrezzo no se echaba de menos, porque el escenario casi siempre estaba lleno de elementos que necesitaban los propios artistas para su puesta en escena.

En el escenario de las entrevistas se incluyen asientos (dos filas y en forma de gradas), una mesa (tras la que, en muchas ocasiones, se ubica Paloma Chamorro) y cojines. En este espacio (en el que tanto la presentadora como los artistas y el público fuman y beben alcohol²⁸¹) se encuentra uno de los elementos clave de *La Edad de Oro*: los vasos de plástico, que vemos en algunas entrevistas apilados en el suelo en forma de pequeña torre en un lateral de la mesa de la presentadora. En la entrevista a Psychic TV²⁸², por ejemplo, es el propio cantante (Genesis P. Orridge) quien deja en la mesa de la presentadora una botella de alcohol que va bebiendo directamente de la botella, sin utilizar vaso. Si el escenario de las actuaciones parece el de una sala de conciertos, el de las entrevistas continúa con ese ambiente que hacía pensar en una sala de conciertos en lugar de un plató de televisión. Algunas presentaciones de Paloma Chamorro donde apenas hay público, pueden verse varios cojines sobre los asientos.

Poco tiene que ver con este tipo de puesta en escena prototelevisiva la perteneciente al programa *Aplauso*, cuyo escenario está presidido por una lámpara de espejos de lo más pomposa, unas escaleras al más puro estilo show de variedades y unas cortinas de brillos. Aunque a lo largo de su permanencia en antena el escenario cambia y la lámpara de grandes dimensiones acaba por desaparecer, el programa se caracteriza por una escenografía recargada y que en muchas actuaciones recuerda a la película *Estudio 54*²⁸³ (como por ejemplo la pista de leds que vemos en actuaciones como la de Raffaella Carrá)²⁸⁴. A los laterales del escenario conformando una pared podían verse algunas formas geométricas o una columna de espejos giratoria que dotaban al programa de un aspecto muy discotequero. Como parte del atrezzo, también es habitual la utilización de humo artificial y pompas de jabón, que otorgaban al escenario un aire aún más sofisticado. Identificamos aquí un elemento que caracteriza los dos escenarios principales de los

²⁸¹ No sólo los artistas bebían durante las actuaciones y entrevistas; los asistentes al plató –según el documental *Más música, por favor* del programa *Ochentéame Otra vez*- tenían un ticket para un bocadillo y dos cervezas. RTVE (2016): “Ochentéame Otra vez: Más música, por favor”. Recuperado de <http://www.rtve.es/alacarta/videos/ochentame-otra-vez/ochentame-otravez-030316-2345-169/3509580/>

²⁸² RTVE (2005): “Antología: Lo Mejor de La Edad de Oro (Capítulo 6). Recuperado de <http://www.rtve.es/alacarta/videos/la-edad-de-oro/antologia-mejor-edad-oro-capitulo-6/986768/>

²⁸³ La película *Estudio 54* está dedicada al local neoyorquino del mismo nombre, ubicado en la Calle 54 Oeste de Manhattan y que a finales de los años 70’ se convirtió en la discoteca más emblemática del sonido disco. Además de la música, *Estudio 54* ha pasado a la historia por su trasiego de grandes celebridades como Andy Warhol, Donna Summer o Yves Saint Laurent y por ser uno de los grandes símbolos de una cultura musical que giraba en torno al hedonismo y los excesos.

²⁸⁴ YouTube (2011): “Raffaella Carrá: ‘Hay que venir al sur’”. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=J9l57MB5pdc>

últimos programas (el plató y el escenario de la discoteca Joy Eslava) y es el elemento de forma circular a modo de ruleta que se ubica en la pared y que está conformada por bombillas de colores. La iluminación en *Aplauso* cobra un gran valor puesto que era una parte muy cuidada por el programa y muy representativa de sus puestas en escena, nada austeras en cuanto a escenografía a pesar de que el sonido no era directo sino playback. En algunas actuaciones de carácter más íntimo o con canciones de corte romántico o melancólico, la iluminación dejaba de guardar tanta semejanza con la de un programa de variedades y tenía más que ver con el formato videoclip, como ocurre con Dionne Warwick²⁸⁵



Fig. 25 y 26: Rafaela Carrá en *Aplauso* (izquierda) y el ballet de *Aplauso* (derecha)

Si hay un elemento que define la escenografía de *Musical Express* es el letrero luminoso que preside tanto el espacio de presentación (también espacio de las entrevistas) como el escenario de las actuaciones. El programa no cuenta con muchos más elementos en su escenografía; en la zona de presentación, una mesa tras la que se ubica Ángel Casas y que contiene un teléfono, un cenicero y un micrófono de mesa. Se trata de un ambiente a medio camino entre el informativo y el late-night. Cuando ese escenario pasa a albergar alguna entrevista, se añaden unas sillas y se abre el plano para que pudiera verse la escena en conjunto. Lo máximo que suele contener el escenario de las actuaciones es una estructura de metal con tres partes (dos laterales y una superior) a modo de andamio donde se ubicaban algunos focos. En el caso del directo de Camarón, pueden verse unas sillas de madera para los guitarristas que le acompañaban²⁸⁶ y, en la actuación de The Ramones la bandera con el nombre del grupo y el logo lucía en un lateral de la

²⁸⁵ RTVE: “Aplauso, 13/11/1982”. Recuperado de <http://www.rtve.es/alacarta/videos/apluso/apluso-13-11-1982/3361524/>

²⁸⁶ YouTube: “Camarón, Rafael y Raimundo Amador completo”. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=FX8GvsYqxMU>

pared²⁸⁷. En este mismo capítulo de Ramones, a un lado del escenario, en el suelo, puede verse un ventilador que probablemente se ha colado por error en el encuadre, pero que otorga al escenario un parecido aún mayor con un local de ensayo. Al ser actuaciones en directo, necesitan un espacio bastante amplio para colocar los instrumentos, así que no se echa de menos ningún atrezzo. En la actuación de Siniestro Total²⁸⁸ (al igual que ocurre en la de Nacha Pop o Camarón) puede verse la estructura de metal a modo de andamio en la que se encuadra el escenario.



Fig. 27 y 28: Camarón y Carmelita en *Musical Express* y La Mode en *Popgrama*

La escenografía de *Popgrama* era la más austera dentro de los programas analizados en este apartado. El ambiente donde tenían lugar las actuaciones se asemeja en cierto modo a un local de ensayo (como ocurría en *Musical Express*), a pesar de que éste tenía forma de tarima. Por otra parte, el ambiente donde se desarrollan las presentaciones de los narradores y gracias a una especie de biombo que hace de pared (y que contiene dibujos como la figura de Batman) logra imprimir una atmósfera de estilo *underground* que refleja perfectamente el espíritu del espacio. Sobre el decorado del programa, Àngel Casas decía lo siguiente en la entrevista mantenida con el periodista en el marco de esta investigación²⁸⁹:

Lo que era muy cutre era el decorado, que era un trozo de plató, nunca estábamos en el mismo sitio... Teníamos como un biombo que podías ponerlo en medio de otro decorado fácilmente. En puesta en escena prototelevisiva de popgrama.

²⁸⁷ YouTube: “Ramones – Musical Express”. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=ek734CY418Q>

²⁸⁸ YouTube: “Siniestro Total: Ayatolah (Musical Express, 1983)”. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=9JZ75P53iZw>

²⁸⁹ Entrevista adjunta en Anexos.

Cuando los escenarios utilizados son prótesis estos pueden ser salas como Zeleste de Barcelona, algo que vemos en la actuación de la Company Electrica Dharma²⁹⁰. Cuando es en plató la iluminación emula la de una sala de conciertos y el escenario es alto, también causando la sensación de estar viendo al grupo actuar en un club. El decorado es austero, básicamente no hay nada de atrezzo. En el caso de la actuación de Azahar²⁹¹ hay una especie de bandera de la banda puesta en la pared del fondo, lo cual le da aún más aspecto de concierto.

La iluminación de cada uno de los programas está en perfecta consonancia con el ambiente de los escenarios, así como con la música y el carácter de cada uno de ellos. De esta forma, el programa *Aplauso* contará con un sistema de iluminación que sugiere una atmósfera discotequera pero a la vez sofisticada, con una gran cantidad de bombillitas de pequeño tamaño. En este programa suelen predominar los colores claros y la luz suave, lo contrario a lo que ocurre en *Musical Express*, *Popgrama* y *La Edad de Oro*, donde las actuaciones cuentan con una iluminación más bien dura en la que se combinan luces frías y cálidas pero que para crear ese ambiente de sala de concierto o local de ensayo necesita menos tonos suaves.

En *La Edad de Oro*, sobre todo en las entrevistas y los planos cenitales del público, vemos una luz blanca, similar a la del cierre de una discoteca, y que aún refuerza más ese parecido con una sala. Este tipo de luz, además, deja ver a todos los elementos que en ella confluyen. Es muy importante, en este sentido, la iluminación cuando en ocasiones se enfoca al público puesto que le da un significado que es latente: la importancia que tienen dentro de la escena. No son meros figurantes, forman parte de lo que está ocurriendo y tienen su protagonismo no sólo cuando hablan con Chamorro en entrevistas sino también durante las actuaciones.

La iluminación de las entrevistas de *Musical Express* hace un mayor uso del blanco y los focos de las actuaciones suelen ser fijos o intermitentes pero casi siempre en una línea de colores tenues. La actuación de los Ramones²⁹², por ejemplo, tiene una iluminación tan oscura que hay planos que apenas se reconocen los rostros de los artistas, como los planos donde aparece el batería de la banda.

²⁹⁰ YouTube: “Companya eléctrica Dharma al Zeleste, 1977”. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=VyKi7dHeFzc>

²⁹¹ YouTube: “Azahar: Campos de Azahar, Popgrama 1978”. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=rQopp3nRxmk>

²⁹² YouTube: “Ramones – Musical Express”. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=ek734CY4t8Q>

Los códigos de la puesta en escena individual de esta etapa se ven protagonizados por los nuevos grupos nacionales (muchos de ellos adscritos a la Movida) con unos códigos de comportamiento un tanto rupturistas e irreverentes que se presentan de una forma más comedida en *Popgrama* y que van in crescendo hasta *La Edad de Oro*, donde los artistas plantean una relación completamente provocadora y radical con el escenario, utilizándolo a modo de escaparate para mostrar su desacuerdo con las formas de discurso musical tradicionales y con la música que era aceptada por la gran mayoría del público.

En *La Edad de Oro* las puestas en escena de los artistas tenían mucho que ver con el concepto de “performance” y poco con una actuación en televisión al uso. Los conciertos estaban concebidos como si estuvieran realizados fuera de un plató, con un orden de canciones y una importancia del directo más que palpable. “Teníamos el control total de la televisión española durante más de una hora” afirmaría Genesis P. Orridge en una entrevista realizada en 2015 y donde hablaba de su aparición en este programa (Álvarez Vaquero, 2015). En las entrevistas de este programa también aparece ese mismo componente provocador que definía las actuaciones, como es el caso de la entrevista a Fabio McNamara y Pedro Almodóvar:

Paloma Chamorro: ¿cuál es la mayor estupidez que se ha dicho sobre vosotros?

Fabio McNamara: que somos chicos...

(risas del público)

Fabio McNamara: que estamos locas...

(...)

Paloma Chamorro: ¿Excitantes o tranquilizantes?

Pedro Almodóvar: Excitantes, aquí sí... excitantes. Angel dust²⁹³, angel dust...

Fabio McNamara: Angel dust, para todo... Para todo angel dust²⁹⁴.

Este mismo capítulo sirve como ejemplo para ilustrar ese ánimo de provocación desde la imagen de los artistas, con Fabio McNamara travestido con una peluca rubia y una chaqueta corta de luces propia de la vestimenta de un torero; perfectamente maquillado (al igual que su compañero Pedro Almodóvar) con camiseta femenina y pendientes largos, siguiendo en esa imagen travestida de Fabio McNamara. Encontramos otros ejemplos similares en el maquillaje

²⁹³ Angel dust o polvo de ángel es una sustancia psicotrópica que posee efectos alucinógenos. Pertenece a la familia de los anestésicos disociativos entre los cuales también se encuentra la ketamina.

²⁹⁴ RTVE: “Antología: Lo mejor de La Edad de Oro (Capítulo 2). Recuperado de <http://www.rtve.es/alicarta/videos/la-edad-de-oro/antologia-mejor-edad-oro-capitulo-2/780667/>

del cantante de Culture Club o el bigote de Iñaki Glutamato (cantante de Glutamato Ye-yé) emulando al de Adolf Hitler.

Algunos grupos llevaban a *La Edad de Oro* una serie de complementos para su puesta en escena que aumentaba la espectacularidad del concierto como SPK utilizando una radial o The Residents con una especie de grupo de danza interpretando sus canciones. Esto es algo que no ocurre en el resto de programas donde las canciones se alternan de orden y los grupos no tienen tanto tiempo para poner su música en escena.

En *Musical Express*, al igual que ocurría en *Popgrama*, ya se palpaba esa atmósfera de atrevimiento tan propia de los artistas de este momento. Es el caso de Siniestro Total tras finalizar su actuación en el programa de Àngel Casas con temas como “Todos los ahorcados mueren empalmados” o “Ayatolah”, observamos un momento en el que se puede ver al presentador con cierta sonrisa de complicidad porque los gallegos llevaban (además de unas letras de lo más atrevidas) una puesta en escena descarada, enérgica y de esencia punk²⁹⁵. Àngel Casas fue, sin duda, uno de los periodistas musicales que más apoyo dio a los grupos más viscerales de la época. Otro de los gestos cómplices entre presentador y artista lo encontramos en la entrevista a Mike Oldfield cuando el presentador, entre risas, da una palmada a Mike Oldfield en la espalda después de que el artista gritara sin darse cuenta de que repercutía en los auriculares del técnico de sonido. En el caso de la entrevista a Poch también se puede ver que la relación entre ambos era más que cordial. La relación entre los diferentes artistas y grupos invitados también es cercana, esto puede verse en actuaciones de diferentes músicos como la de Smash con Lole y Manuel.

En *Aplauso* ocurría precisamente lo contrario, el playback no dejaba margen para que los artistas improvisaran o se salieran de las pautas marcadas. Bailaban con sensualidad y elegancia y, en el caso de que se tratase de grupos más cercanos a música un tanto underground, imprimían un tono descafeinado a su esencia visceral, como es el caso de Burning, que aparecen ataviados de manera elegante y muy comedidos en sus movimientos, como si en realidad fuesen otro grupo español de baladas más que uno de los conjuntos clave de rock callejero. Si *Popgrama* se caracterizaba por una escasez de recursos y un sonido cuidado en directo, *Aplauso* se decantaba por unos códigos visuales que dejan patente la gran cantidad de recursos que

²⁹⁵ YouTube: “Siniestro Total en Musical Express”. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=tc2XxTsyGV4>

posee el programa; en *Aplauso* preferían resaltar la parte de la imagen de los artistas antes que la musical.

Las puestas en escena de los presentadores en cada uno de estos programas siguen la misma dinámica que los artistas que tienen cabida en ellos, un hecho que otorga una gran coherencia a la narración. Si en *Aplauso* sus narradores locutan a modo de telediario, en *La Edad de Oro*, Paloma Chamorro, sigue el mismo tono irreverente del que hacen bandera los protagonistas del programa. De la puesta en escena de sus personajes dice lo siguiente el periodista Rafa Cervera en una entrevista para César Estabiel:

A Paloma la admiro, sobre todo, porque aquella experiencia del directo era terrible. Todo el mundo estaba pegado a los artistas y a los periodistas, buscando salir en el encuadre de la cámara para que su familia les viera. Además, sin parar de murmurar y hablar. A Paloma le decían continuamente cosas cuando se dirigía a la cámara. Le llamaban Vilma a gritos, por el pelo y los vestidos que llevaba, a lo Picapedra. Casi no le dejaban hablar. Y todo en directo. Mientras, ella tenía que permanecer impertérrita lidiando con auténticos cafres, ya fueran artistas nacionales o internacionales. No tenía nada que ver con lo visto anteriormente en un plató; además, teniendo en cuenta la talla de los artistas que llevó. A Paloma siempre se le acusó de tener mal humor y de ser borde, pero ahora me doy cuenta de que para sacar aquello adelante tenías que ponerte los galones de sargento. Aquello recordaba a "Anarchy in the UK": que si el grupo se emborracha, que si te insulta, que si se sacan la polla, que si no les da la gana contestar a tus preguntas,... y todo eso en un ambiente donde la gente no paraba de murmurar y de increpar (Estabiel, 2009).

La puesta en escena prototelevisiva de *Estoc de Pop* comprendía dos espacios diferentes como hemos señalado anteriormente: un escenario principal donde tenían lugar las actuaciones (que podía ser en interiores, en un plató) o en exteriores (en la sala donde tenían lugar los conciertos); y un espacio de presentación desde el cual la narradora presentaba los diferentes contenidos. Este espacio, que es el que más se repite, cuenta con una escenografía basada en la proyección de una imagen que convierte el pequeño espacio en diferentes ambientes. La iluminación del programa de la televisión catalana en las presentaciones es luz artificial y suave, parecen ser focos fijos que no quedan nunca dentro del encuadre y predominan los colores cálidos. En las actuaciones grabadas en salas se utiliza la propia iluminación preexistente de la sala y en este caso suelen predominar los focos parpadeantes, los flashes y los contrastes.

La puesta en escena de la narradora de *Estoc de Pop* es sobria y sofisticada, compartiendo características con el tono de los informativos aunque utilizando elementos opinativos en el

lenguaje (sin llegar a los índices de subjetividad de *La Edad de Oro*, *Musical Express* o *Popgrama*). De este programa cabe decir que se desconoce buena parte de la interacción entre narrador y artista puesto que en las entrevistas no es habitual ver al primero representado en la imagen sino que se utiliza el formato de narrador en off. La puesta en escena de los artistas mantiene el nivel de provocación característico de los grupos vanguardistas de la época, a lo que se añade una característica más: el hecho de que las grabaciones sean realizadas en sus actuaciones en la vida real, con un narratario que no es otro que el público y seguidores de dichos artistas; por lo tanto sus actuaciones no suelen estar pensadas para su desarrollo en un plató de televisión sino para su puesta en escena en formato concierto. Los videoclips y las grabaciones realizadas en el plató cuentan con una interpretación diferente puesto que no había público.

El alcohol y las drogas eran tema de debate en bastantes capítulos de *La Edad de Oro*. De hecho, Paloma Chamorro tiene la siguiente conversación con Poch y Alejo, de Derribos Arias:

Paloma Chamorro: [dirigiéndose a Poch] ¿Te han dicho que las anfetis se comen las neuronas?

Poch: Eso lo sabe Alejo...

Alejo: ...pues no, a mí no me han dicho nada de eso. Yo lo único que he hecho ha sido leer los prospectos...

Paloma Chamorro: ¿Y no dice nada de que se coman las neuronas? Yo creo que deberíamos avisar, que si las mamás dejan que sus niños coman anfetis [...]

Alejo: Si las mamás dejan que los niños coman las anfetis que tienen las mamás para tomarse...

Paloma Chamorro: Claro, a esas me refiero; naturalmente...²⁹⁶

La puesta en escena de los narradores de *Popgrama* se distingue por el tono ácido de su lenguaje y por el sarcasmo que imprimen en muchos de sus contenidos. En este sentido, resulta bastante evidente la influencia de los códigos del lenguaje radiofónico.

La interacción de todos los elementos es mucho más fluida y cercana en *La Edad de Oro* que en el resto de programas de esta etapa; tanto entre narrador y narratario, entre narrador y personajes principales, entre personajes principales y narratario así como entre los diferentes artistas.

²⁹⁶ RTVE: "Derribos Arias en La Edad de Oro". Recuperado de <http://www.rtve.es/alacarta/videos/la-edad-de-oro/edad-or/1011386/>

La proximidad entre narrador y personajes principales la vemos en ejemplos como la entrevista a Nazario el día en que *La Edad de Oro* rinde homenaje al artista Ocaña (recientemente fallecido). Mientras Nazario habla de la muerte de su amigo, la presentadora le interrumpe y le espetta con gesto de confianza: “¡Pero qué *pasado* estás, Nazario! ¡Abrevia, que estás pasadísimo!”. Algo que demuestra que la relación entre presentador y artistas, como elementos narrativos, iba más allá del escenario visible por las cámaras de televisión²⁹⁷. El público también tenía su propia puesta en escena, sobre todo cuando se les daba voz, como es el caso de la asistente disfrazada de momia a la que hemos aludido en el apartado sobre el narratorio. Otro ejemplo de la buena relación que había entre la presentadora y los personajes principales lo encontramos en la entrevista de Alaska y Dinarama²⁹⁸ cuando Paloma Chamorro dice a Nick Patrick (productor del último disco del dúo, titulado “Deseo Carnal”): “Yo estuve en alguna sesión de grabación y se veía todo muy relajado, muy fácil, que es algo verdaderamente extraño en esas sesiones de grabación”. Entre los propios artistas también había una distancia muy corta porque, sobre todo en el caso de los nacionales, se conocían y –generalmente– tenían relaciones de amistad.

Otra característica que diferenciaba a *La Edad de Oro* del resto de programas era ese juego de continuidad que proponía Paloma Chamorro en el que ningún bloque se cerraba sin fusionarse con el otro de algún modo; abogando claramente por establecer nexos entre artistas. Es decir, todos los bloques o todos los protagonistas, entraban en contacto unos con otros de alguna manera por esa serie de entrevistas encadenadas en las que unos artistas hablaban sobre otros. Tomando como ejemplo la entrevista a Derribos Arias, en cuya escena aparecen tanto la presentadora como el grupo así como Pedro Almodóvar y Juan de Pablos (ambos serían entrevistados una vez terminada la conversación con Derribos Arias, aunque Almodóvar interviene durante ésta, cuchicheando al oído de Poch), podemos ver cómo era ese encadenado de entrevistas que unía a unos artistas con otros. En este caso había una relación previa entre ellos pero esto no siempre ocurría:

Paloma Chamorro: (...) Oye [dirigiéndose al grupo], pues me parece que esos chicos ya no tienen más aberre [se refiere al resto de la banda, que estaba tocando en el escenario mientras hacían la entrevista].

Poch: Ah, bueno es increíble. Vamos rápidamente...

²⁹⁷ RTVE: “Antología: Lo mejor de La Edad de Oro (capítulo 3)”. Recuperado de <http://www.rtve.es/alcanta/videos/la-edad-de-oro/antologia-mejor-edad-oro-capitulo-3/778174/>

²⁹⁸ TVE (2010): *Lo mejor de La Edad de Oro. Antología de artistas españoles*. DVD 3, programa extra completo “Alaska y Dinarama (06/11/1984)”.

Paloma Chamorro: ...o sea que si vais a hacerles compañía podréis tocar todos juntos. A no ser que tengáis algo más que decir. ¿Tenéis algo más que decir?

Poch: No, no. Yo ya he dicho muchas tonterías.

Paloma Chamorro: Bastantes (risas). Bueno, hasta ahora [lo dice mirando a Poch y a Alejo, que están abandonando el escenario]. [Sin cambiar de plano y ahora mirando hacia Pedro Almodóvar y Juan de Pablos] Pedro Almodóvar y Juan de Pablos. Ah, por cierto, vosotros creo que habéis hecho una especie de pequeña colaboración. Me he enterado de que tú ayudaste a Pedro a seleccionar las músicas de su película.

(...)

[Alguien entra en el plano y le dice a Paloma Chamorro que Derribos Arias ya están preparados para tocar]

Paloma Chamorro: Bueno, pues un minutito porque Pedro Almodóvar y Juan de Pablos nos van a contar qué es lo que más les gusta de Derribos Arias.

Juan de Pablos: Bueno, a mí, que son imprevisibles. Yo no les he visto una actuación igual. Siempre hay cambios. Siempre me sorprenden. Y ese es un gran mérito y una muestra de vitalidad.

Paloma Chamorro: ¿Y a ti, Pedro?

Pedro Almodóvar: Eso es importante, porque yo creo que el factor emoción, el factor suspense, es muy importante en ellos. Porque realmente nunca estás seguro de que vayan a salir a tocar (...)

Además de la buena relación entre artistas que podía verse en las entrevistas (hablando siempre en términos generales), esto es algo que puede verse en el escenario, donde se dan varias colaboraciones a lo largo de sus emisiones como por ejemplo la de Loquillo, Sabino e Iñaki (de Glutamato Ye-yé) con Derribos Arias en ese mismo programa.

En *Popgrama* también se da una relación cercana entre artistas y narradores (aunque sin llegar al nivel de *La Edad de Oro*), visible –por ejemplo– en la retransmisión del concierto en homenaje a Canito, cuando Carlos Tena admite que quiere producir a Paraíso; es decir, el narrador está hablando más allá de su lado como periodista musical, desde sus emociones. En este programa destaca la interacción entre los propios narradores, que conversaban siempre dejando patente una relación muy cercana entre ellos. Diego Manrique, de hecho, se refiere en algún capítulo a Carlos Tena como “Carlitos”.

Los códigos de la puesta en escena de *Popgrama* reflejan el ambiente histórico en el que se adscribe. Por ejemplo, el hecho de que El Zurdo lleve gafas de sol durante toda la actuación de

su grupo Paraíso²⁹⁹ tiene que ver con el nivel fenomenológico de su personaje. Era una de las primeras veces en las que televisión retransmitía conciertos de bandas que estaban creando un ambiente rupturista con la música hecha en España anteriormente, y no sólo querían decirlo a través de su sonido sino también a través de su relación con el escenario.

En *Aplauso*, esta relación entre elementos es cordial, pero no hay un vínculo tan estrecho como puede haber en otros programas de la época; la distancia es mucho mayor y la implicación es mucho menor por parte de los narradores (también porque exigía de menos implicación, los artistas ya tenían éxito). La interacción más espontánea de este programa es la de José Luis Fradejas con los concursantes de “La Juventud Baila” y también con las fans, cuando les pide que digan algo a sus ídolos, acercándoles el micrófono, o cuando les pregunta qué son para que ellas respondan coreando: “¡Super fans! ¡Súper fans! ¡Súper fans!”.

En algunas ocasiones los narradores de *Aplauso* se dirigen al narratario extradiegético, es decir, al público que está viendo el programa desde sus casas y lo hacen de tono serio puesto que en la mayor parte de ocasiones se dirigen a personas adultas. En el capítulo emitido en mayo de 1979 en la sección de concursos, Mercedes Rodríguez se dirige así a la audiencia:

Ya han escuchado a este Camilo Sesto rockero y guitarrista. Y nuestra pregunta es esta: ¿cuál es el título de la canción que interpretó en Aplauso que tiene nombre de mujer y cantante por añadidura? Si lo sabe escribanos rápidamente una tarjeta postal con sello de urgencia para que nos llegue antes del miércoles a: ‘Viaje con Aplauso’ apartado de correos 150.174 de Madrid’. Que no sabe el título de la canción, pues pregunte, pregunte a sus hijas; ellas seguro que sí lo saben³⁰⁰.

De este párrafo, además, extraemos cómo se produce la interacción real entre narrador y narratario: por carta.

Como estereotipos de esta época vamos a destacar tres: uno dentro de la figura del narratario, otro como narrador y otro como personaje principal o artista. El estereotipo que se repite con más asiduidad en estos programas (sobre todo tanto en *Musical Express* como en *Popgrama* y *La Edad de Oro*) es del artista perteneciente a la época de la Movida, artistas de unos veinte

²⁹⁹ YouTube: “Paraíso: Makoki (Popgrama)”. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=pyOGCwo2Bhw>

³⁰⁰ RTVE: “Aplauso, 19/05/1979”. Recuperado de <http://www.rtve.es/alcarta/videos/aplause/aplause-19-5-79/3336990/>

años, en muchos casos procedentes o residentes en Madrid y de clase media-alta, con una imagen muy característica (gafas de sol y cazadoras de cuero son dos elementos que más se repiten), con unas inquietudes culturales que van más allá de la música y con un comportamiento insurrecto que muestra las ganas de cambiar las normas hasta entonces aceptadas por la mayoría. A nivel formal, se trata de un papel activo dentro de los programas, imprevisible y en el que juega una función primordial el factor sorpresa, tanto en sus respuestas a las entrevistas como en su puesta en escena en el escenario. Algunos de los personajes que podríamos encuadrar en esta clasificación serían Alaska, Almodóvar o Poch³⁰¹.

En el caso de *Aplauso* destaca el estereotipo que muestra el fenómeno fan: mujeres de entre 15 y 20 años con una estética naïf (faldas largas, pantalones vaqueros, blusas, jerseys anudados al cuello) y que sienten gran pasión o fervor por los artistas con cualidades físicas atractivas y que interpretan canciones de amor. Se trata de un perfil completamente diferente al anterior, cuyo papel activo en el plató se reduce a gritos de histeria y emoción. Y aquí es donde se observan las diferencias entre el narratorio de *La Edad de Oro* y el de *Aplauso*, siendo el del primero mucho más activo que el del segundo, tomando como ejemplo sus intervenciones dentro del programa, dando a conocer su opinión sobre un determinado artista y manteniendo la línea de provocación -tanto en la palabra como en la imagen- de la que hacían alarde los personajes principales que pasaban por el programa.

Como narrador, en este bloque destacaremos el estereotipo de periodista musical formado, documentado y especializado en el campo concreto del que trata el programa (que abunda en todos ellos a excepción de *Aplauso*). Proviene de facultades de Comunicación y, en muchos casos, ya han pasado por otros medios especializados, ya sea en prensa, televisión o radio. Se trata de profesionales que poseen un conocimiento casi ilimitado sobre el contenido de sus espacios, que utilizan de manera habitual y a la perfección los géneros periodísticos y que tienen capacidad para la improvisación así como un control total sobre el programa. Entrarían en esta clasificación todos los narradores de *Popgrama* (y también el narrador de *Musical Express*, Àngel Casas) así como Paloma Chamorro. En *Aplauso* se daba una situación completamente diferente, en la que los narradores tienen un rol más pasivo -puesto que apenas emiten juicios de valor u opiniones documentadas- y su función se resume a la de dar paso a los artistas con cierto

³⁰¹ Los tres personajes entrarían dentro de este estereotipo teniendo en cuenta su perfil fenomenológico de aquella época exacta y no otro. Es decir, nos estamos refiriendo al personaje de Almodóvar de los años 80' que actuaba travestido junto a Fabio McNamara en *La Edad de Oro* y no al director de cine consagrado de la década de los 00'.

tono desenfadado que empatice con el público más joven y que reflejaba su vinculación al campo del entretenimiento más que al campo de la música y la cultura. El rol de Helena Pons en *Estoc de Pop* también sería pasivo puesto que con sus acciones suele limitarse a presentar o a introducir los bloques o los artistas a los que se dedican los contenidos del programa.

Los códigos ideológicos y culturales son muy evidentes en los programas de esta etapa. Por nombrar una serie de ejemplos hablaremos de la presentación del reportaje de Triana en *Popgrama*, a cargo de Carlos Tena³⁰², con el periódico *El País* en la mano. Por entonces el diario estaba adscrito al lado progresista y socialista de la política, mantenía una línea editorial aperturista y su rechazo a la derecha era evidente. Otro caso dentro de este mismo programa lo vemos en su transmisión del concierto en París de Lluís Llach³⁰³, artista catalán y que cantaba en lengua catalana.

En *la Edad de Oro*, dentro de los muchos códigos ideológicos que presenta, señalamos el ejemplo de la pregunta de Chamorro sobre Ronald Reagan³⁰⁴ a The Residents³⁰⁵. En la introducción del tema “drogas” en las entrevistas vemos también un reflejo de los códigos culturales de un momento en que la vida cultural y social del país cambiaba gracias a la agitación de la vida nocturna por parte de los eventos musicales. No se trata de una apología de las drogas sino de la aceptación y el intento de normalización de algo que era actual y conocido: el uso de estupefacientes en las largas noches de los años 80'; visible en esta intervención de Pedro Almodóvar en el programa de Paloma Chamorro donde habla de Derribos Arias:

(...) nunca estás seguro de que vayan a salir a tocar, sobre todo no estás seguro a qué hora van a salir a tocar y, sobre todo, nunca puedes creer que Poch, con todo el alcohol, todos los pepinillos en vinagre y todas las anfetaminas que se ha tomado sea capaz de articular una canción y sin embargo, milagrosamente lo consigue³⁰⁶.

³⁰² YouTube: “Triana: Pograma 1979”. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=phmwviWfD4>

³⁰³ YouTube: “Lluís Llach: París 1977”. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=6MgFcgUktjM>

³⁰⁴ Ronald Reagan era por entonces presidente de Estados Unidos y representaba una ideología conservadora y propia del Partido Republicano.

³⁰⁵ RTVE: “Antología: Lo mejor de La Edad de Oro (capítulo 12). Recuperado de <http://www.rtve.es/alcanta/videos/la-edad-de-oro/antologia-mejor-edad-oro-capitulo-12/1023672/>

³⁰⁶ RTVE: “Antología: Lo mejor de La Edad de Oro (capítulo 9). Recuperado de <http://www.rtve.es/alcanta/videos/la-edad-de-oro/antologia-mejor-edad-oro-capitulo-10/1021706/>

Años más tarde, en una serie de entrevistas concedidas al periodista César Estabiel –que preparaba por entonces un libro sobre La Edad de Oro que nunca llegó a publicarse³⁰⁷–, la presentadora declararía lo siguiente:

En mi listado de ruegos y peticiones, había solicitado al jefe de los estudios de Prado del Rey que dejara fumar porros a los invitados y artistas en el plató durante el tiempo que duraba el rodaje. Me dieron permiso, pero lógicamente sólo verbal (Estabiel, 2009).

En *Musical Express*, su ideología de carácter progresista y un tanto contestataria se dejaba ver en numerosos programas; entre ellos, el que tenía a la artista Samantha (una artista transexual, como ya hemos apuntado anteriormente) entre sus protagonistas. Y no sólo era así por el hecho de que fuese invitada al programa sino por el contenido de su conversación con Àngel Casas:

Àngel Casas: Samantha, el haberte pasado al rock ¿significa que has quemado tus naves, que ya no puedes volver a los cabarets de travestis habituales que hay en Barcelona o en otras ciudades?

Samantha: (...) He encontrado la posibilidad de salir un poco del ghetto. El cabaret ha sido siempre el refugio clandestino de... digamos... los travestis y transexuales. Ahora, yo considero que el sitio para el transformista cómico siempre será en el cabaret evidentemente, o también fuera en sitios como la televisión o en revistas de teatro. El transexual había sido siempre marginado, digamos, se consideraba como una cosa que no debía salir de ese ambiente que solamente se justificaba a nivel de artista cómico o como vedette sexy, pornográfica digamos... Una vedette de destape, una mujer objeto. Y, evidentemente, yo no encajaba en ninguno de los dos³⁰⁸.

Otro ejemplo en cuanto a los códigos culturales de *Musical Express*, tales como el apoyo del programa a los grupos minoritarios, lo encontramos en la entrevista a Poch en la cual el artista

³⁰⁷ El periodista César Estabiel afirmaba lo siguiente acerca de la publicación de ese libro: “Hace ya unos siete u ocho años me embarqué por mi cuenta en la elaboración del libro del programa. Mi intención era justificar el mito para luego desmitificarlo. Darle tanta voz a Paloma Chamorro, directora y presentadora del programa, como a las posturas críticas, que las había. TVE aún no había emitido su refrito semanal de highlights y mucha gente sólo conocía La Edad de Oro de oídas” (Estabiel, 2008 b).

³⁰⁸ YouTube: “Musical Express.”. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=2-Wo8pWH7uQ>

habla de su ruptura con su anterior compañía discográfica: “la compañía en la que estábamos, o sea Hipavox, nos tomó el pelo de un modo escandaloso”³⁰⁹.

En *Aplauso* no se dan códigos políticos o culturales que sigan esta línea sino que más bien se trata de códigos de aceptación de todo aquello que cuenta con el beneplácito de la gran mayoría, algo que, de la misma manera aporta información de su lado ideológico (alejado de ese perfil más revolucionario del resto de programas analizados en esta etapa). No había señales contestatarias ni síntomas de rebeldía sino que de su narrativa se desprende cierto afán por no salirse de lo que marcan las listas de éxitos y, por tanto, de alejarse de todo aquello que pueda resultar minoritario o alternativo.

En la figura del ballet como personaje colectivo encontramos un trasfondo cultural: ese carácter de show de variedades que poseía el programa y del que -a pesar de que va perdiendo protagonismo- no se desprende hasta el final. Si en un comienzo el ballet aparecía con uniformes un tanto teatrales y ostentosos, hacia la mitad de la trayectoria del programa los bailarines cambian este vestuario por algo más casual: vaqueros, mallas... que le daba un aspecto más juvenil al programa. Es en este momento cuando la música de la cabecera incorpora elementos más electrónicos y ese público de edad avanzada que había en los primeros capítulos desaparece. Al final, en los últimos capítulos, este ballet evoluciona hasta cobrar un aspecto futurista, con trajes metalizados, moviéndose al ritmo de una música más cercana a la electrónica y una tipografía de las letras de cabecera que recuerda a la de la película *Regreso al Futuro* (Robert Zemeckis, 1985). Como si en la evolución del programa hubiese habido un intento por adaptarse, en cierta medida, a los tiempos modernos.

3.2.1.3 El final de los programas no comerciales

Esta etapa viene marcada por los últimos programas musicales alejados de las listas de éxitos comerciales. El ambiente histórico-social en que se inscriben ambos programas es la etapa posterior a la consolidación democrática, es decir, la segunda etapa de gobierno protagonizada por el PSOE. En el panorama audiovisual, en 1986 Pilar Miró será quien sustituya a José María

³⁰⁹ YouTube: “Derribos Arias. Directo Musical Express”. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=4LGr5WBSisE>

Calviño como directora general de RTVE, y será en este momento cuando los contenidos culturales comiencen a experimentar el cambio de horarios continuo en la parrilla televisiva (Bustamante, 2013: 118). Como algunos de los sucesos clave de este momento, en 1985 España firma el tratado de adhesión a la Unión Europea y en 1986 el país aprueba su inclusión en la OTAN (un hecho al que se hace referencia en uno de los capítulos de los programas analizados a continuación). Es precisamente en ese mismo año cuando el PSOE vuelve a ganar las elecciones, arrancando así su segundo mandato.

La etapa de gobierno socialista de TVE está formada por cuatro directores generales, de los cuales uno fue mujer –la primera de la historia del Ente-. Así pues, José María Calviño lo fue entre 1982 y 1986; Pilar Miró, entre 1986 y 1989; Luis Solana, entre 1989 y 1990; y Jordi García Candau, entre 1990 y 1996 (...) si bien TVE entró en competencia con las autonómicas a partir de 1982, fue a partir de la Ley de Televisión Privada, el 3 de mayo de 1988, cuando se desarrolló un cambio cuantitativo y cualitativo en la programación de TVE (Marín, 2006: 45).

Analizaremos en esta etapa dos programas de TVE: *Tocata* (TVEI, 1983-1987) y *A Uan Ba Buluba Balam Bambu* (La 2, 1985-1986), al ser los dos programas pertenecientes a la parrilla de TVE se ha obviado el contexto socio-político concreto de Cataluña en esta época.

a) Elementos del anarración

El espacio no ficcional o referencial de estos dos programas se ubica en Prado del Rey, en Madrid. El espacio de *Tocata* tiene una estructura orgánica mientras en *A Uan Ba Buluba Balam Bambu* ocurre precisamente lo contrario, el espacio está conformado por diferentes escenarios individuales y separados a modo de módulos y espacios prótesis. El espacio de presentación en ambos es interior, ubicado en un plató; en el caso de *Tocata* ese escenario está incluido en el espacio orgánico del que también forma parte el escenario principal de las actuaciones y sólo varía dependiendo del encuadre, es decir, a través del eje in/off. En *A Uan Ba Buluba Balam Bambu* se encuentra alejado del escenario principal y recrea un ambiente de telediario; en él los narradores aparecen sentados detrás de la mesa típica de telediario. En *A Uan Ba Buluba Balam Bambu* aparece un segundo escenario de presentación y es el que posee la decoración de un bar o sala de conciertos (del que hablaremos más a fondo en la puesta en escena proto-televisiva).

Los escenarios principales de ambos programas son interiores en el caso de *Tocata*, con un atrezzo que utiliza elementos típicos de la estética del momento como las formas geométricas. El escenario principal de *A Uan Ba Buluba Balam Bambu*, mucho más austero, tan sólo cuenta como decoración con el nombre del programa en la pared, con letras que parecen estar hechas con recortes de revista.



Fig. 29 y 30: Escenarios principales (de actuaciones) en *A Uan Ba Buluba Balam Bambu* y *Tocata*

Como escenarios secundarios de *Tocata* señalamos la cabina del video-jokey y el escenario confeccionado especialmente para la sección “A Todo Break” (con una escenografía, como veremos más adelante, inspirada en un barrio de Nueva York). En *A Uan Ba Buluba Balam Bambu*, los escenarios secundarios y los de presentación coinciden, pero hay otros satélites exteriores que juegan un papel muy importante; en ellos graban la mayor parte del contenido del programa: tanto entrevistas (como la realizada a Everything But The Girl en un parque³¹⁰ o la de Paul Dufy -de la revista Strangled- desde Londres³¹¹) así como reportajes o los videoclips propios realizados por el programa para la sección “El Video-cutre”.

En *Tocata* la presencia de espacios exteriores es menor y tan sólo aparecen en la sección “Silencio, se graba” -con forma de espacio satélite y variable- y a través de la cual se introducen en

³¹⁰ RTVE: “Un ‘A Uan Ba Buluba Balam Bambú’ (1985). 5 de diciembre de 1985”. Recuperado de <http://www.rtve.es/alcarta/videos/programas-y-concursos-en-el-archivo-de-rtve/uan-ba-buluba-balam-bambu-1985/1578615/>

³¹¹ RTVE: “Un ‘A Uan Ba Buluba Balam Bambú’ de 1985. 30 de mayo de 1985”. Recuperado de <http://www.rtve.es/alcarta/videos/musica-en-el-archivo-de-rtve/uan-ba-buluba-balam-bambu-1985/2008515/>

los estudios de grabación de algunos artistas como el de Miguel Ríos, en Alemania³¹²; esta sección es presentada (en los primeros programas) por Eddie -uno de los narradores- desde un escenario que ellos identifican como “cabina”, y que emula la cabina de un discjockey (algo que analizaremos más adelante). En este programa también es importante hablar de un período de tiempo en el que el escenario principal pasa a estar en la Casa de Campo, como ellos mismos afirman en el capítulo en el que emiten el último programa desde ese emplazamiento:

Silvia Abrisqueta: antes de presentar el programa quería decirles que la próxima semana va a haber un cambio de escenario...

José Antonio Abellán: ...sí, porque abandonamos este auditorio de la Casa de Campo de Madrid y volvemos, regresamos, al clásico Estudio 1 de Prado del Rey, donde empezaba *Tocata* hace ya 16 meses.

Silvia Abrisqueta: Vosotros notaréis la diferencia de decorados pero no un cambio en la calidad de los artistas, que seguirán siendo de la mejor calidad y los mejores del mundo.

En ambos, el espacio suele ser dinámico descriptivo. En *Tocata* hay que señalar dos escenarios o módulos más, identificados como terciarios: las gradas y la pista de baile. Ésta cumple en muchas ocasiones la función de espacio de presentación. En este programa juega un papel muy importante la interpelación entre los diferentes narradores para conseguir una continuidad espacial (aunque esta tenga más que ver con encuadres que con espacios independientes). En *A Uan Ba Buluba Balam Bambu* suelen aparecer escenarios exteriores con forma de escenarios satélites, uno de los espacios satélite más notorios lo encontramos en Australia, donde el equipo del programa viajó para hacer una serie de capítulos sobre las nuevas bandas del país, como explica Carlos Tena en el cuarto capítulo de dicha serie:

Vengo desde Tazmania, allá al sur de Australia. Y llegamos aquí justo para presentar el cuarto programa a la serie dedicada a este inmenso país que tantos grupos nos ha dado ya. Vamos con la cuarta serie y en él vais a encontrar cantidad de grupos que tienen sobre todo una motivación independentista, son grupos que no graban en grandes compañías que actúan en muchos clubs y que muchos son desconocidos para vosotros (...) ³¹³

³¹² RTVE: “Un ‘A Uan Ba Buluba Balam Bambú’ de 1985, 30 de mayo de 1985”. Recuperado de <http://www.rtve.es/alcarta/videos/musica-en-el-archivo-de-rtve/uan-ba-buluba-balam-bambu-1985/2008515/>

³¹³ ARCA: Capítulo de *A Uan Ba Buluba Balam Bambu* visionado en el Archivo de RTVE y emitido el 25 de septiembre de 1986. Ref: 6P5159.

En *Tocata* es muy importante el sonido off de un espacio off definido como es el lugar donde se ubica el público. En muchas ocasiones, sobre todo en los programas de 1986 y 1987, durante las presentaciones de los artistas en cuyo encuadre aparecen uno o dos presentadores en plano corto puede escucharse el ruido ambiente del público que puede aparecer en ese plano o no (es decir, puede ser intuido por haber sido mostrado con anterioridad o en otros capítulos).



Fig. 31: Ana Arce y José Antonio Abellán presentando *Tocata*

En el tiempo de la historia de estos programas es muy importante la actualidad; en el caso de *Tocata*, el espacio se emite desde el 4 de octubre de 1983 al 15 de abril de 1987 y *A Uan Ba Buluba Balam Bambu* del 18 de abril de 1985 al 25 de diciembre de 1986. Respectivamente, los programas reflejan (a través de las noticias, uno de los géneros con más peso en ambos) los acontecimientos musicales que van en sendos períodos de tiempo. El peso que tienen las noticias en *Tocata* (las cuales que rigen buena parte del contenido total) añade al programa un nivel mayor de actualidad y de tiempo presente; algo que los narradores dejaban claro en el primer capítulo:

(...) ahora vamos a pasar a lo que es el bloque central o la parte central del programa, que se hace desde una video-cabina, donde está Eddie, que es nuestro vídeo-jockey; él nos va a presentar lo que son... bueno, las últimas noticias musicales, cómo va el mundo musical en general³¹⁴.

A Uan Ba Buluba Balam Bambú tiene algo que ni tenían los programas de las anteriores etapas ni tampoco comparte con *Tocata* y es el bloque dedicado al pasado (movimientos culturales, grupos y artistas) que ya tuvieron su época de esplendor y que son recordados en el programa

³¹⁴ RTVE: "Tocata 4/10/83". Recuperado de <http://www.rtve.es/alcarta/videos/tocata/edicion-tocata-1983/2029222/>

con formato de reportaje o de actuaciones musicales. En este sentido, el tiempo del discurso varía al estar vinculado al pasado; sirva como ejemplo el reportaje dedicado al movimiento yeyé:

El yeyé es el estilo prototipo del pop europeo de los 60'. Tomó su nombre de una canción: "Yeh Yeh" (algo así) de Georgie Fame. Tuvo su cuna en París, con representantes como Sylvie Bartan y Johnny Halliday, la pareja ideal. Eran los primeros años sesenta. También surgieron Françoise Hardy, Richard Anthony, Sheila... etc. Más tarde se extendió a Italia y España; aquí coincidió con la gran época de los conjuntos como Brincos, Mustang y Sirex³⁵.

Como muestra de este afán por rescatar música y artistas que ya tuvieron su época de esplendor tiempo atrás, citamos una frase de Iñaki Glutamato (del grupo Glutamato Ye-Yé) en el capítulo que aparece como invitado:

Pues sí, yo ya estoy bastante harto del pastelazo este moderno de la electrónica y tanta tontería, tantas niñas tontas y tal. A mí lo que me gusta realmente es la música antigua, de los sesenta sobre todo. Aquel tiempo en que no estábamos en la OTAN, ni siquiera en la NATO³⁶.

El tiempo del discurso en ambos es muy parecido y ronda los sesenta minutos, salvo algunas excepciones. El dispositivo narrativo utilizado en ambos es *in absentia*, es decir, en diferido, por tanto hablaremos de programas no contemporáneos y discontinuos. La excepción llega a través de algunos primeros capítulos, el primero de ambos programas, en los que los narradores aluden a la hora exacta para que quede claro que están siendo transmitidos en directo: "Las nueve menos cinco y en directo" dice Carlos Tena en el capítulo emitido el 18 de abril de 1986. En este caso (y quizá en otros, aunque no queda muy bien reflejado en los programas visionados) se utiliza el dispositivo mixto, es decir, hay parte que se hace en diferido y otra en directo, como ocurría en *Musical Express*.

Mercedes Resino apunta en el primer capítulo de *Tocata*: "son las ocho menos ocho... siete minutos, si mi reloj va bien, y creo que es la hora de terminar"; al final de este mismo capítulo Mercedes Resino se disculpa por los fallos técnicos ocurridos alegando que el programa es en

³⁵ RTVE: "Un 'A Uan Ba Buluba Balam Bambú' de 1985, 30 de mayo de 1985". Recuperado de <http://www.rtve.es/alcarta/videos/musica-en-el-archivo-de-rtve/uan-ba-buluba-balam-bambu-1985/2008515/>

³⁶ RTVE: "Un 'A Uan Ba Buluba Balam Bambú' (1985), 5 de diciembre de 1985". Recuperado de <http://www.rtve.es/alcarta/videos/programas-y-concursos-en-el-archivo-de-rtve/uan-ba-buluba-balam-bambu-1985/1578615/>

directo: “queríamos pedirnos disculpas por los problemas y los nervios, pero oye... ¡es en directo!”. Aparte de estos dos capítulos no suelen encontrarse referencias habituales a la hora exacta en ninguno de los dos programas.

La duración de *A Uan Ba Buluba Balam Bambu* se basa en la anisocronía puesto que hay elipsis, es decir, la duración del programa no coincide con su duración real de grabación (exceptuando ese primer capítulo), y lo mismo ocurre en *Tocata* (donde también encontramos unos primeros capítulos en directo). En estos programas hay una presencia de flashforwards y prolepsis; en el primero sobre todo se dan flashforwards con forma de reportajes basados en contenido del pasado como la actuación de Johnny Thunders perteneciente al programa *La Edad de Oro*, aunque Tena no lo mencione en la presentación y se limite a decir que es “de archivo”³¹⁷.

En el caso de *Tocata* se utilizan sobre todo las prolepsis que conciernen a otros espacios musicales que tendrán lugar en los próximos días en TVE, como es el caso del especial del Dúo Dinámico³¹⁸, del que ya avanzan algunas imágenes a modo de promoción del programa. Como ejemplo de prolepsis del propio programa, nos remitimos al capítulo emitido el 18 de junio de 1986³¹⁹, en el que durante los primeros minutos de arranque (antes incluso de la cabecera) puede verse una actuación de Mecano a modo de avance de lo que se va a poder ver en él; tras cortarse dicha actuación se ve a los presentadores y es José Anotnio Abellán quien comienza su presentación diciendo: “ha ido todo tan precipitado, tan precipitado, que hemos pillado así, ensayando, a la gente de Mecano”; y añade su compañera Silvia “Ya se pueden ir a cambiar y luego ya les veremos, al final del programa”.

La frecuencia en ambos programas es singulativa. En el caso de *A Uan Ba Buluba Balam Bambu*, tanto en su sección “¿Dónde está aquella canción?” como en los reportajes dedicados a corrientes musicales del pasado, vemos una frecuencia repetitiva con respecto a otros programas puesto que a veces transmiten actuaciones rescatadas del archivo que ya han sido emitidas en

³¹⁷ RTVE: “Antología: Lo mejor de La Edad de Oro (capítulo 10)”. Recuperado de <http://www.rtve.es/alicarta/videos/la-edad-de-oro/antologia-mejor-edad-oro-capitulo-10/1021706/>

³¹⁸ RTVE: “Tocata 4/10/83”. Recuperado de <http://www.rtve.es/alicarta/videos/tocata/edicion-tocata-1983/2029222/>

³¹⁹ RTVE: “Tocata 18/6/1986”. Recuperado de <http://www.rtve.es/alicarta/videos/tocata/edicion-tocata-1986/2502297/>

otro momento por TVE. En *Tocata* cobra especial relevancia la frecuencia repetitiva en la emisión de videoclips dentro del repaso a la lista de éxitos.

En cuanto a la ordenación, *Tocata* se divide en bloques narrativos en los cuales encontramos algunas secciones como “Silencio, se graba” y “A Todo Break”. Por su parte, *A Uan Ba Buluba Balam Bambu* lo hace por secciones como “¿Dónde está aquella canción?”, “Autopsia”, “Video Cutre” o “Novisimos”; todas ellas con la música como protagonista. En ambos, la ordenación es acrónica puesto que el agrupamiento temporal se basa en principios de temática y no en hechos cronológicos (salvo en los capítulos en que las emisiones son en directo).

En ninguno de los dos programas suelen darse acciones simultáneas, sino más bien por montaje alternado. En el capítulo de *A Uan Ba Buluba Balam Bambú* en el que aparecen como invitados los artistas Rubí e Iñaki Glutamato vemos que hay una historia dentro del plató que, además de dar continuidad al programa, tiene su propio argumento, basado en la conflictividad de Iñaki Glutamato con el resto de los personajes y que desencadena una pelea con Carlos Tena, de la que este sale herido. Es importante recordar que en este programa la ficción desempeña un papel muy significativo y que lo aleja de la mayor parte de programas, que suelen ceñirse únicamente en la parte informativa. En este capítulo al que nos referimos (con Rubí e Iñaki Glutamato como invitados) también puede verse una ordenación simultánea por profundidad de campo donde vemos dos acciones que suceden dentro del escenario inspirado en un bar: mientras Iñaki Glutamato discute acaloradamente en la barra con el José Miguel Nieto (que interpreta a un camarero); dentro del mismo plano, detrás de ellos, Rubí y Juan de Pablos ponen tiritas y vendas a Carlos Tena, que acaba de ser agredido (en la ficción) por el propio Iñaki³²⁰.

³²⁰ RTVE: “Un ‘A Uan Ba Buluba Balam Bambú’ (1985). 5 de diciembre de 1985”. Recuperado de <http://www.rtve.es/alcarta/videos/programas-y-concursos-en-el-archivo-de-rtve/uan-ba-buluba-balam-bambu-1985/1578615/>



Fig. 32 y 33: El escenario ambientado en un bar en el programa *A Uan Ba Buluba Balam Bambú* con Carlos Tena a la izquierda y José Miguel Nieto a la derecha.

La periodicidad de los programas es semanal. En el caso de *Tocata* se emite por el primer canal de TVE cada martes durante los primeros capítulos y más tarde pasará a los miércoles. *A Uan Ba Buluba Balam Bambu* se emite los jueves a las 20.00 horas por la segunda cadena.

En ambos programas los narradores son intradieгéticos y homodieгéticos. En *A Uan Ba Buluba Balam Bambu* los narradores son Sandra Milhaud y Carlos Tena. De ambos, quien mantiene un vínculo más estrecho con el tema del que hablan así como un conocimiento mayor es Carlos Tena (quien ya había realizado otros programas de estas características anteriormente como *Popgrama*). El papel de narrador-personaje de Carlos Tena en este programa pasa a ser narrador-protagonista en videoclips y sketches de humor; en el caso de *A Uan Ba Buluba Balam Bambu* su parte de ficción tenía una gran importancia a través de estos dos formatos. Se trata de un narrador que, además, imprime a todo el relato ese tono de humor ácido y cierto sarcasmo que caracteriza sus capítulos, como se ve en la sección de noticias donde ambos narradores hablan de esa parte más “amarilla” de la prensa musical³²¹:

Nuestra diva particular [tose] perdón, las nueve menos cinco y en directo. Me refiero a Alaska, que casi es locutora de continuidad honoris causa en nuestra televisión, se halla actualmente en la capital inglesa, es decir, Londres, para hacerse el pelo y de paso seguir tomándose lo a todo el mundo.

El papel de Sandra Milhaud es más objetivo, su información tiene menos opinión propia que la de Carlos Tena, que además de utilizar la ironía en su discurso también emite opiniones

³²¹ ARCA: Capítulo de *A Uan Ba Buluba Balam Bambú* visionado en el Archivo de RTVE y emitido el 25 de diciembre de 1986. Ref: CDEPP004434

personales como cuando presenta a Escándalos³²²: “nos gusta este grupo bastante, se llaman escándalos y la canción que presentan ‘No Estoy Aquí’”.

En *Tocata* los narradores varían con el paso del tiempo, siendo Mercedes Resino y José Antonio Abellán quienes más se repiten. Otros narradores fueron Eddy Calixto, Silvia Abrisqueta, Ana Arce y (en un último momento) Vicky Larraz. En este caso los narradores no parecen tener un conocimiento tan vasto del campo musical del que hablan, o al menos es lo que se desprende de su uso de la palabra; sobre todo en el caso de Mercedes Resino y Silvia Abrisqueta se notan titubeos y falta de seguridad en la locución. En el caso de José Antonio Abellán esto no ocurre porque ya tenía experiencia en la cadena musical radiofónica *40 Principales*. Vemos un ejemplo de esa objetividad y lenguaje simple que caracteriza este programa en la presentación de Los Secretos a cargo de Mercedes: “¿Os acordáis de una movida pop que hubo en Madrid hace cuatro o cinco años, que no paraban de salir grupos y grupos y grupos? Bueno, pues uno de esos grupos está hoy aquí: Los Secretos”³²³. Por tanto, la focalización de estos narradores es también externa puesto que hace uso de una información más bien objetiva y superficial, pocas veces aparece la primera persona (como ocurría en el caso de Paloma Chamorro), y no poseen o no demuestran poseer gran cantidad de información sobre los artistas.

El carácter ‘amateur’ de los narradores de *Tocata* (sobre todo de algunos de ellos como Mercedes Resino o Silvia Abrisqueta, lo vemos en sus códigos no verbales mientras hablaban frente a cámara o entrevistaban a los artistas (un nerviosismo que en ocasiones canalizan en miradas de confusión o pose de estatismo total). En el caso de Mercedes Resino, en el programa en que aparece Tino Casal³²⁴, es el propio artista quien tiene que recordarle continuamente que le deje el micrófono para responder a sus preguntas, porque la entrevistadora hace la pregunta y se lo queda en la mano sin caer en la cuenta que no se puede escuchar al entrevistado. Algo que acaba haciendo que sea el propio Tino Casal quien coja el micrófono para responder y él mismo se lo acerque a la presentadora cuando habla.

³²² RTVE: “Un ‘A Uan Ba Buluba Balam Bambú’ de 1985. 30 de mayo de 1985”. Recuperado de <http://www.rtve.es/alcarta/videos/musica-en-el-archivo-de-rtve/uan-ba-buluba-balam-bambu-1985/2008515/>

³²³ RTVE: “Tocata 24/1/1984”. Recuperado de <http://www.rtve.es/alcarta/videos/tocata/tocata-24-1-84/3222809/>

³²⁴ RTVE: “Tocata 4/10/83”. Recuperado de <http://www.rtve.es/alcarta/videos/tocata/edicion-tocata-1983/2029222/>

En ocasiones, en *A Uan Ba Buluba Balam Bambu* se utiliza el narrador extradiegético, como ocurre en entrevistas grabadas en exteriores como la de Paul Dufy³²⁵. La focalización de este programa es interna y fija; se emiten ciertos juicios de valor sobre los artistas pero son escasos y en muchas ocasiones no pasan de cuestiones banales, como ocurre con este comentario de José Antonio mientras habla con Ana Torroja, en la actuación de Mecano de enero de 1984³²⁶: “(...)una preciosa mujer que se llama Ana, que canta fenomenalmente bien, que yo la quiero un montón (...)”.

El narratario es extradiegético y heterodiegético (se alude a él en varias ocasiones) en *A Uan Ba Buluba Balam Bambu* y homodiegético e intradiegético en el caso de *Tocata*. Es en este último programa el narratario tiene una presencia parecida a la de *Aplauso*, y conserva una distancia con respecto a la historia, la cual no demuestra conocer muy a fondo. El nivel fenomenológico de este narratario responde a un rango de edad juvenil; sus códigos de comportamiento son -por momentos- un tanto infantiles, algo que se desprende de sus señales de nerviosismo cuando entran dentro del encuadre o su forma de jugar a colarse dentro de campo. Este narratario se ubica en dos lugares principalmente: las gradas del plató y la pista de baile, al pie del escenario. Como tercera ubicación, en los programas de los últimos años vemos a una parte de éste detrás de una de las presentadoras (en concreto de Ana Arce) cuando presenta los videoclips.

En *A Uan Ba Buluba Balam Bambu* tan solo en el último programa se puede ver a un narratario intradiegético representado en un público que se ubica a los pies del escenario, en una pista de baile, y que no aparece en el resto de bloques, únicamente en las actuaciones musicales; incluso en este caso, al no estar integrado en los acontecimientos narrados, es decir, al ser un espectador fuera de la acción, hablaremos de un narratario heterodiegético.

Los personajes principales del programa de Carlos Tena son artistas que se alejan (en términos generales) de las listas de ventas, aunque el espectro musical es muy amplio y no tenía un carácter tan underground como podían tener algunos de sus antecesores como *Popgrama*. En este programa tenían cabida un tipo de artistas a los que se apoyaba: los nuevos grupos recién nacidos al término de la Movida, a los que apenas se había escuchado antes (solían presentar su

³²⁵ RTVE: “Un ‘A Uan Ba Buluba Balam Bambú’ de 1985. 30 de mayo de 1985”. Recuperado de <http://www.rtve.es/alicarta/videos/musica-en-el-archivo-de-rtve/uan-ba-buluba-balam-bambu-1985/2008515/>

³²⁶ YouTube: “Mecano - Tocata (1984)”. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=PxImIZuxj98>

primer tema o su primera maqueta en este espacio). Estos artistas solían encuadrarse dentro de la sección llamada “Novísimos”, que representaba una de las grandes bazas del programa. En este tipo de protagonistas incidiremos más adelante, en el apartado dedicado a los estereotipos. En general, como personajes principales señalaremos algunos como Siniestro Total, Duncan Dhu, Rubí, Aviador Dro o Glutamato Ye-yé (en el plano nacional) y Dire Straits, Kate Bush o Violent Femmes (en el plano internacional).

En el caso de *Tocata*, los personajes principales siguen en cierta medida la línea de *Aplauso*. Algunos de estos personajes principales son Tino Casal, Mecano, Matt Bianco, Alphaville, Hombres G, Tina Turner, Barón Rojo o Queen. Se trataba de reflejar un espectro musical muy unido al éxito de ventas y al gran público, no tenía nada que ver con los sonidos emergentes o *underground* como ocurre con otros programas analizados. Del nivel fenomenológico de estos personajes destacamos su sonido comercial y su pertenencia a grandes discográficas. En *Tocata* no entraban los artistas subversivos, y en este sentido cabe tener en cuenta dos conceptos surgidos en la Movida: “irritantes” y “babosos” (Farrés, 2004: 434). En la entrevista con Derribos Arias en el programa *La Edad de Oro* (cuyos artistas no tenían nada que ver con los de *Tocata*), cuando se les pregunta “¿Qué música oís normalmente cuando os dejan?”, Poch responde con sarcasmo: “pues cuando nos dejan los demás del grupo oímos a Mecano, y Azul y Negro y esas cosas”. Tanto Mecano como Azul y Negro formaban parte de esas bandas despreciadas en cierta medida por parte de algunos artistas de la época de carácter más visceral; por lo tanto, siendo coetáneos durante algún tiempo, se podría decir que *La Edad de Oro* y *Tocata* reflejaban dos caminos musicales prácticamente opuestos.

En ocasiones, el narratorio de *Tocata* pasa a convertirse en personaje secundario o colectivo; nos estamos refiriendo, por ejemplo, a las escenas en las que aparece en el mismo plano que la presentadora Ana Arce, a escasa distancia de ella, en un tipo de composición de plano muy parecido a las del programa de Paloma Chamorro aunque los narratorios de un programa y otro fuesen completamente diferentes. Otro personaje secundario de este programa se ve representado en los concursantes de la sección “A todo break”, jóvenes que bailan break procedentes de diversas ciudades de España y compiten en categoría individual o grupal. El jurado de este concurso, entre los que se encuentra el director del programa, Mauricio Romero, funciona como personaje terciario, lo mismo que ocurre con el ballet en los primeros programas, encargados de cerrar cada capítulo (una característica que comparte con su predecesor, *Aplauso*). Un último personaje secundario serían los periodistas especializados que en ocasiones

aparecen en el programa como es el caso de Juan Gámez, de Radio Ser Torremolinos, encargado de presentarles y entrevistarles en el programa emitido el 30 de julio de 1986³²⁷.



Fig. 34: Sección "A Todo Break" del programa *Tocata*

En *A Uan Ba Buluba Balam Bambu*, como narradores secundarios estaban Juan de Pablos, José Miguel Nieto, Mercedes Resino, Patricia Godes o Ángela Selosse, de ellos los que tenían mayor protagonismo eran Juan de Pablos y José Miguel Nieto. Como personaje terciario de este programa encontramos a aquellas personas que aparecían respondiendo a las entrevistas a pie de calle, como la realizada en el programa dedicado a debatir sobre las listas de éxito y la posible compra de los números uno por parte de las casas discográficas³²⁸ o en el último programa realizado desde Australia, en el que preguntaban a los transeúntes sobre su opinión sobre la música australiana³²⁹.

También como personaje periférico o terciario están los transeúntes que en el primer capítulo aparecen intentando decir correctamente el nombre del programa. De este mismo contenido extraemos un personaje colectivo, las personas que pasean por la calle y que entran dentro de campo en los planos grabados en las entrevistas.

³²⁷ RTVE: "Tocata 30/7/1986". Recuperado de <http://www.rtve.es/alacarta/videos/tocata/tocata-30-07-1986/3392069/>

³²⁸ Dailymotion: "A Uan Ba Buluba Balam Bambu 15/5/86 - 2". Recuperado de <http://www.dailymotion.com/video/x36mdqo>

³²⁹ Capítulo de *A Uan Ba Buluba Balam Bambu* visionado en el Archivo de RTVE y emitido el 25 de septiembre de 1986 . Ref: 6P5159.

b) Recursos visuales

En ambos programas se utilizan de manera habitual los planos cortos de los presentadores y, de la misma manera, individuales. En los dos, además, vemos una interpelación entre los diferentes narradores que otorga continuidad al relato. En los reportajes en exteriores, de la misma forma que se hacía en los programas de la etapa anterior, se utiliza el zoom y el plano es de mayor duración que en plató (donde se utiliza la multicámara), dejando ver así que sólo les acompañaba una cámara. Volviendo a la estética de videoclip, cabe destacar que en muchas ocasiones el montaje es de tipo rítmico haciendo que el plano cambie al compás de la música.

El ritmo en los dos es rápido, en *A Uan Ba Buluba Balam Bambu* se consigue gracias al número de secciones así como la fragmentación en el espacio y en *Tocata* a través de los diferentes bloques, que en ambos tienen escasa duración. En prácticamente ninguno de los dos se respeta la duración escénica de más de una canción. Es decir, no se da el formato concierto que sí se daba en otros programas como *La Edad de Oro* o *Popgrama*, en caso de que tenga un lugar será grabación externa como la transmisión del concierto de The King en *A Uan Ba Buluba Balam Bambu*³³⁰.

Esa fragmentación que marca el ritmo de *Tocata* cuenta con un elemento clave: el aplauso del público³³¹. De hecho es curioso cómo se piden aplausos hasta para artistas que no están en el plató sino que van a protagonizar uno de los videoclips emitidos: “Un aplauso, de verdad, para Madonna”, dice Ana Arce antes de que arranque el vídeo de la artista para el tema “True Glue”³³². En *Tocata* cobra especial importancia la fragmentación sin cambio de escenario.

El hecho de que haya varios narradores en ambos (o diferentes colaboradores que actúen como narradores en el caso de *A Uan Ba Buluba Balam Bambu*) otorga mucho más ritmo a los programas. En *Tocata* es clave en este sentido el hecho de que las entrevistas sean muy breves (normalmente se realizan dos o tres preguntas a los artistas), así como la emisión de diferentes

³³⁰ RTVE: “Un ‘A Uan Ba Buluba Balam Bambú’ (1985). 5 de diciembre de 1985”. Recuperado de <http://www.rtve.es/alicarta/videos/programas-y-concursos-en-el-archivo-de-rtve/uan-ba-buluba-balam-bambu-1985/1578615/>

³³¹ Dicho aplauso se daba de una manera muy similar a lo que ocurría en *Aplauso*, a modo de línea divisoria entre los bloques y las actuaciones.

³³² RTVE: “Tocata 29/10/86”. Recuperado de <http://www.rtve.es/alicarta/videos/tocata/tocata-29-10-1986/3341172/>

videoclips a lo largo del programa. Algo parecido pasa en *A Uan Ba Buluba Balam Bambu*, donde su utilización de diferentes géneros (que van del reportaje al videoclip pasando por los sketches de humor) favorece la rapidez del programa.

En la fragmentación de *A Uan Ba Buluba Balam Bambú*, como hemos dicho anteriormente, también es importante la combinación de diferentes espacios y diferentes escenografías. A pesar de los cortes y la fragmentación espacial (se utilizan elipsis espaciales con o sin relación), la continuidad se consigue a través del narrador principal, Carlos Tena, y también a través de la palabra, con interpelaciones como “(...) y continuamos... ¿con qué, Sandra?³³³”, le pregunta Carlos Tena a su compañera. En la sección de noticias son frecuentes los diálogos entre Sandra Milhaud y Tena:

Carlos Tena: Y ahora vamos de estilos musicales. ¿Qué quieres conocer, Sandra?

Sandra Milhaud: El techno, Carlos.

Carlos Tena: El techno... El techno. Bueno, el techno es una cosa sencillísima. Lo explicamos inmediatamente³³⁴.

Un ejemplo que solía repetirse también en *Tocata*³³⁵: “(...) Así que vamos a pasar ya a las semifinales de ‘A Todo Break’ individuales. Jose, cuando quieras”.

En *Tocata* existe una continuidad en el espacio conseguida gracias a que prácticamente todas las acciones (especialmente en los últimos programas, donde desaparecen los reportajes de la sección “Silencio, se graba” así como el espacio de la cabina del video-jokey), ocurren en un espacio unitario, aunque utilice diferentes encuadres y escenografías. Por este motivo, el sonido off (ruido ambiente del público) que en ocasiones aparece desde fuera de campo también será un factor de continuidad. Para enlazar los diferentes bloques, los presentadores no sólo utilizan la palabra como modo de interpelación, sino también por gestos como la mirada, con los que aluden a ese fuera de campo.

³³³ RTVE: “Un ‘A Uan Ba Buluba Balam Bambú’ de 1985. 30 de mayo de 1985”. Recuperado de <http://www.rtve.es/alcarta/videos/musica-en-el-archivo-de-rtve/uan-ba-buluba-balam-bambu-1985/2008515/>

³³⁴ ARCA: Capítulo visionado en el archivo de RTVE y emitido el 25 de abril de 1985. Ref: CDEPP016444.

³³⁵ RTVE (1986): “Tocata 18/6/1986”. Recuperado de <http://www.rtve.es/alcarta/videos/tocata/edicion-tocata-1986/2502297/>

Como último factor de continuidad de *Tocata* señalaremos la música extradiegética, que se da a lo largo de buena parte del programa como música de fondo mientras los narradores van presentando los contenidos. Como recursos habituales de este programa, se utilizaban tanto el congelado de los planos (sobre todo a la hora de despedir el programa, como ya ocurría en *Aplauso*) como el fundido por encadenado de dos o más planos en las puestas en escena de las actuaciones.

La composición en la práctica es -sobre todo- por selección en *Tocata* (y en algunos casos por disposición) mientras en *A Uan Ba Buluba Balam Bambú* juega un papel más importante el montaje por disposición debido a ese peso que juega la ficción en diferentes secciones.

En ambos, según el modo de producción, el montaje es externo porque los dos utilizan técnicas de postproducción. Según la continuidad o discontinuidad temporal, el montaje de ambos es discontinuo (utilizan repetidamente elipsis ocultas). Por el tratamiento del espacio en ellos jugarán un papel importante las elipsis con discontinuidad y relación (de manera especial en *Tocata*, donde los encuadres juegan con un mismo espacio unitario). En los dos programas, atendiendo a criterios propios sobre la idea o contenido, el montaje es expresivo. Utilizan una composición cronológica lineal, sobre todo *A Uan Ba Buluba Balam Bambu*, donde las acciones que tienen lugar en el escenario ambientado en un bar se intercalan por sucesión con las actuaciones y los reportajes. Por la composición diegética hablaremos de historias atómicas enlazadas en torno a un eje e historias atómicas relacionadas por coordinación y subordinación (en el caso de *A Uan Ba Buluba Balam Bambu*) e historias atómicas independientes o relacionadas por subordinación (por ejemplo en el desarrollo de la lista de éxitos) en *Tocata*.

Los dos programas tienen características propias de la composición tradicional en cuanto a esa división en tres actos que contiene cada capítulo: presentación, un nudo compuesto por diferentes contenidos y bloques narrativos y, para finalizar, una despedida que en el caso de *Tocata* siempre es un videoclip. En el capítulo emitido el 18 de junio de 1986:

Silvia Abrisqueta: Ya se nos ha acabado la hora y nos vamos a ir...

José Antonio Abellán: Y nos vamos a ir como siempre... [pausa] ¿Sabéis con qué?

Eva León: Con un vídeo.

José Antonio: ¡Hombre!

Silvia Abrisqueta: ¡No! ¿Sí?

Eva León: Sí, con un vídeo.

Silvia Abrisqueta: ¡Qué raro! ¿No?

Eva León: Increíble, ¿no? ³³⁶

En cuanto a los códigos gráficos, *A Uan Ba Buluba Balam Bambú* hace una utilización de ellos de una manera equilibrada, siempre aportando la información al comienzo de las actuaciones: nombre del artista y título de la canción (es decir, el tipo de rótulos más utilizados son los identificadores personales). Los únicos datos que eludía eran los del sonido en playback de las actuaciones. En el caso de *Tocata* esta información sí aparecía en pantalla como “sonido pregrabado” (puesto que salvo excepciones como el primer programa, siempre utilizaba la el playback).

Si había unos códigos gráficos característicos de *Tocata* eran los del rótulo parpadeante de “Exclusiva Tocata”, que marcaba la mayor parte de los vídeos que emitía para hacer hincapié en que su estreno en España tiene lugar en dicho programa. Como códigos sintácticos, de este hecho se desprende ese afán por insistir en la exclusividad de su material así como en su apoyo al formato videoclip. Pero esto también ocurría en algunos reportajes como el de Luz Casal en su estudio de Alemania³³⁷, en el que se leía “Estreno absoluto de Tocata... Primera audición” pasando repetidas veces por la pantalla. Esto es algo que no ocurría en las etapas anteriores ni tampoco en *A Uan Ba Baluba Balam Bambú*, que también solía presentar contenidos nuevos o estrenos de artistas, como ocurría en su sección “Novísimos”.

Los códigos gráficos de *Tocata* también servían para avanzar otros contenidos musicales (prolepsis) que van a emitirse por esa misma cadena y que guardan cierta relación con el programa, como es el caso del especial del Dúo Dinámico que promocionan desde *Tocata* con algunas imágenes del especial y unos chyrons que pueden leerse en la parte inferior de la pantalla: “Próximo domingo: 19.30 horas. 1ª cadena. Especial Dúo Dinámico”.

Buena parte de los códigos sintácticos de *Tocata* reside en la gran influencia del videoclip. El hecho de que la cabecera del programa utilice el videoclip de “Thriller” de Michael Jackson también tiene un significado connotativo que va más allá de su propia utilización y que viene a

³³⁶ RTVE: “Tocata 18/6/1986”. Recuperado de <http://www.rtve.es/alcarta/videos/tocata/edicion-tocata-1986/2502297/>

³³⁷ RTVE (1986): “Tocata 13/12/1983”. Recuperado de <http://www.rtve.es/alcarta/videos/tocata/tocata-1983/2214467/>

reforzar esa importancia de un género que, por entonces, experimentaba su momento de explosión. En *A Uan Ba Buluba Balam Bambú* también se cuele la influencia del videoclip pero de una manera muy diferente: en las recreaciones propias de algunas canciones que protagonizaban los propios narradores del programa.

c) Banda sonora

El uso de la palabra en *A Uan Ba Buluba Balam Bambú* gira en torno a tres géneros periodísticos: la noticia, la entrevista y el reportaje (estos dos últimos realizados habitualmente desde exteriores). El lenguaje del programa es especializado y muy divulgativo, sin caer en tecnicismos ni en un lenguaje excesivamente culto como puede verse en el reportaje sobre Dire Straits en el que una voz en off explica lo siguiente:

En medio del río revuelto que en el año 1977 agitó la escena musical inglesa se forma este grupo cuyos componentes provienen del sur de Londres. Ellos han sabido alcanzar un reconocimiento mundial sin apuntarse a corrientes más o menos en voga. Más mérito en su caso si se tiene en cuenta el feroz fanatismo que ha impuesto cierto tipo de prensa musical británica en los últimos años. El catalizador musical de la agrupación es Mark Knopfler. Excelente músico, compositor (...) Una maqueta suya conteniendo su primer éxito “Los sultanes del swing” es programada con fervor en una emisora de Londres. La compañía Phonogram se interesa por este cuarteto de melodías *dylanianas*, cuyo líder posee un peculiar estilo de tocar la guitarra eléctrica, sin púa, usando la mano derecha ilbre. Un cuarteteo que no parece lograr salir de sus estrechos apuros económicos que les llevan a elegir como nombre para su grupo Dire Straits, algo así como “estrechos apurados” (...).³³⁸

Sobre ese lenguaje “divulgativo” ya advertía Carlos Tena en el primer capítulo del programa:

Perdón a las locutoras de continuidad por la pronunciación del programa. ¿Cuál es el objetivo del programa? Ante todo informar. De una manera didáctica, más o menos tranquila, amable sin caer en academicismos o en otras posturas que nos llevarían a unos programas más excluyentes³³⁹.

³³⁸ YouTube: “Dire Straits, 1985 – Spain promo on Auanbabuluba Balambambú”. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=TJ2FWqJXtLc>

³³⁹ ARCA: Capítulo de *A Uan Ba Buluba Balam Bambú* visionado en el Archivo de RTVE y emitido el 18 de abril de 1985. Ref: CDEPP016665

En *A Uan Ba Buluba Balam Bambu* eran frecuentes los reportajes en los que se hablaba de un estilo musical concreto del pasado, como hemos dicho previamente, pero también los que estaban basados en sonidos del presente, y siempre desde el mismo lado divulgativo:

El techno es una corriente musical de nuestra década que nace y se desarrolla fundamentalmente en Inglaterra, donde se conoce con el término más expresivo de electro pop. Sus raíces se encuentran en los trabajos experimentales de la música concreta y del jazz de vanguardia, sus últimas derivaciones no pasan de ser un triste alarde de mal gusto sintético.

Este programa utilizaba en muchas ocasiones la ironía y el sarcasmo en su palabra³⁴⁰; algo que también comprobamos en el especial dedicado a la moda en el punk:

Carlos: ¿Queréis saber cómo debéis vestiros si os consideráis punkis?

Sandra: Pasen y vean

Carlos: Los punks conmocionaron al mundo hace casi una década y no es difícil comprenderlo si observamos sus pintas y sus actitudes irreverentes. Su hábitat es la gran ciudad, especialmente en las cloacas y vertederos donde suelen realizar todo tipo de tropelías utilizando gestos obscenos y escupitajos. Gustan de maquillajes fauvistas, de ropa atroz, pelos de colores y gestos realmente repugnantes (...) ³⁴¹

En esta palabra de los presentadores comprobamos la importancia del tono humorístico, como en la presentación por parte de Juan de Pablos del grupo Cocodriles:

Juan de Pablos: Vamos a ver, José Miguel... A ver si estás preparado para la vida moderna...

José miguel: eso sí que no, ¿eh?

Juan de Pablos: Un animal de color verde

José Miguel: La rana. O tú tal vez.

Juan de Pablos: No. Un animal que tiene los ojos a los lados y un poco saltones

José Miguel: Aaaah el jacaré. O Carlos Tena a lo mejor...

Juan de Pablos: Que no hombre, que es un animal que va a cuatro patas y tiene unos dientes enormes.

José Miguel: A cuatro patas... el caimán tal vez, o quizá Laura...

³⁴⁰ En la frase “sus últimas derivaciones no pasan de ser un triste alarde de mal gusto sintético” creemos que hay una carga irónica puesto que en el reportaje se habla de esas últimas derivaciones personificadas en Kraftwerk y no hay signos evidentes de que los estén criticando sino ovacionando por su trabajo.

³⁴¹ ARCA: Capítulo visionado en el Archivo de RTVE y emitido el 9 de mayo de 1985. Ref: CDEPP016309

Juan de Pablos: Mmmm no, es un animal que con su piel hacen cantidad de cosas... bolsos de señora, zapatos, zarandajas...

José Miguel: Aaaah el lagarto

Juan de Pablos: ¡El cocodrilo, hombre! ¡El cocodrilo! Y todo esto para presentar un grupo novísimo. El grupo es Cocodriles, un grupo formado por gente de Madrid y de Mallorca y que cantan en inglés³⁴².

No ocurría lo mismo en *Tocata*, donde prevalecía un lenguaje mucho más simple, apenas especializado y para todos los públicos que recuerda al de radiofórmulas como *40 Principales*. Un ejemplo de ello es la presentación de Ana Arce para la actuación de Mecano:

Por fin ha llegado la hora de Mecano. Ya sabes que ellos han cambiado de compañía discográfica y además se han tomado un montón de tiempo para preparar su último LP, que se llama "Entre el cielo y el suelo", y en él, un montón de éxitos. Para empezar el primer sencillo, que se llama "¡Ay, qué pesado!". Ya verás, un tema super-pegadizo, que no vas a parar de tararearlo, ya verás cómo sí. Aquí están, Mecano, ¡cuándo queráis!³⁴³

Hay un género periodístico en el que ambos programas coinciden: la noticia; aunque cada uno la lleve a cabo de una manera muy particular. En el caso del programa de Carlos Tena, su sección de noticias estaba parcialmente empapada de un grado de ironía y humor. En *Tocata*, por su parte, el tono es más objetivo y ligero:

Vamos a ver qué pasa con el mundo de la canción. Sabemos que están preparadas las últimas grabaciones, las nuevas grabaciones de algunos de los grandes del pop mundial como por ejemplo Stevie Wonder [...] Stevie Wonder tiene preparado ya su álbum "People Work, Human Play"³⁴⁴.

En *Tocata*, además, solían combinar dos o más voces a la hora de presentar a los artistas (y también de entrevistarlos) como ocurre en el capítulo emitido el 28 de agosto de 1984, con Matt Bianco:

³⁴² ARCA: Capítulo de A Uan Ba Buluba Balam Bambu visionado en el Archivo de RTVE y emitido el 5 de diciembre de 1986. Ref: CDEPP002875

³⁴³ RTVE: "Mecano - Tocata: '¡Ay, qué pesado!'". Recuperado de <http://www.rtve.es/alcarta/videos/tocata/mecano-tocata-ay-pesado-1986/527830/>

³⁴⁴ RTVE: "Tocata 11/10/1983". Recuperado de <http://www.rtve.es/alcarta/videos/tocata/tocata-11-10-83/3224088/>

Mercedes: Ahora vamos con un grupo que yo sé que os gusta mucho. Mucho. Matt Bianco.

José Antonio: Matt Bianco, todo el ritmo del mundo y eso que es una pequeña escisión de un grupo gigantesco llamado Blue Rondo à la Turk.

Mercedes: Bueno, bueno... pero desde la separación, ellos nos han ofrecido música de la buena y sobre todo muy divertida. Así que vamos con ellos. Aquí, Matt Bianco³⁴⁵.

En algunas entrevistas, como la realizada a Tino Casal³⁴⁶, se nota que la entrevistadora (en este caso Mercedes Resino) no está tan profesionalizada; en este capítulo Resino pregunta a Tino Casal: “¿Tú vas así disfrazado por la calle?” a lo que Tino contesta con cierta cara de desconcierto “Yo no voy disfrazado”. Las entrevistas de *Tocata* eran breves y muy sencillas en cuanto a los temas que se trataban. En el caso de Mecano, cada uno de los presentadores se va con un miembro del grupo y van haciendo su pregunta a cada uno de ellos, por ejemplo, en el caso de Nacho, es Ana Arce la que se encarga de hablar con él:

Ana: Nacho, ven aquí porque tú y yo tenemos que hablar... muy seriamente además. ¿Dónde te pones?

A ver... Que te iba a agarrar pero ya no.

Nacho: Agárrame, agárrame...

Ana: ¿Estamos guapos? ¿Sí? ¿Estamos guapos? Estamos guapísimos. Si, ¿no? Sí...

Nacho: Pues nada, ya solo queda firmar...

Ana: (ríe) Oye Nacho, cuéntanos ¿cómo es esto de ser productores únicos de vuestro quinto LP?³⁴⁷

Los reportajes de *Tocata* no eran tan profundos o tan exhaustivos como los que emitidos por *A Uan Ba Buluba Balam Bambú* y, además, del lenguaje de *Tocata* hay que destacar coletillas y exclamaciones (propias del lenguaje juvenil) como las de Mercedes Resino cuando, antes de dar paso a un artista o grupo lo jaleaba con un “¡Uuuuh!” a modo de vítores.

En la mayoría de los capítulos de ambos programas se utilizaba el playback, así que diremos que se utiliza el sonido mixto. Algunas excepciones son el primer programa de *Tocata*³⁴⁸ o extractos

³⁴⁵ RTVE: “Tocata 28/8/84”. Recuperado de <http://www.rtve.es/alicarta/videos/tocata/edicion-tocata-1984/2456034/>

³⁴⁶ RTVE: “Tocata 4/10/83”. Recuperado de <http://www.rtve.es/alicarta/videos/tocata/edicion-tocata-1983/2029222/>

³⁴⁷ RTVE: “Tocata 18/6/86”. Recuperado de <http://www.rtve.es/alicarta/videos/tocata/edicion-tocata-1986/2502297/>

³⁴⁸ RTVE: “Un ‘A Uan Ba Buluba Balam Bambú’ de 1985. 30 de mayo de 1985”. Recuperado de <http://www.rtve.es/alicarta/videos/musica-en-el-archivo-de-rtve/uan-ba-buluba-balam-bambu-1985/2008515/>

de conciertos retransmitidos por ambos como el de The King por *A Uan Ba Buluba Balam Bambú*³⁴⁹.

En ambos programas se utilizaba música extradiegética para los reportajes (en el caso de las entrevistas no solía haber ningún sonido de fondo) y en ambos programas el formato videoclip tenía un gran peso, por ese motivo la música no-diegética es tan relevante en los dos casos.

Tocata se nutre de diferentes estilos musicales englobados siempre dentro de la línea comercial tales como el pop, el rock, el italo, el techno-pop y el rap (este último sería la parte más underground de *Tocata* gracias a la sección “A Todo Break”). Por su parte, *A Uan Ba Buluba Balam Bambú* siempre se ocupará de sonidos más alejados de las listas de ventas con estilos como el pop o el rock independiente, pasando por la new wave, el rockabilly o el post punk. El pop se da sobre todo en la línea de los artistas nacionales, aunque ligado a sellos independientes y a grupos emergentes.

En *Tocata* se da una importancia clave al ruido o sonido ambiente que se produce en el público (la mayor parte de ocasiones como sonido off por estar fuera de plano), sobre todo en las últimas temporadas del programa donde este personaje cobra una función más relevante adquiriendo una mayor visibilidad. En la presentación del videoclip de Joe Cocker, por ejemplo, escuchamos a una de las presentadoras (Eva) decir lo siguiente ante el alboroto que llega desde el público³⁵⁰: “(...) Ya sabes que... bueno... Yo no sé si con todo este ruido... ¿Podemos hablar? ¡Sí! Vamos a hablar...”

Otro de los rasgos de *Tocata* es el uso de un sonido de fondo a modo de hilo musical, que puede escucharse cuando no hay actuaciones y que imprime continuidad al discurso. Dentro del plató de *A Uan Ba Buluba Balam Bambú* no había ruido ni sonido ambiente, pero sí en las entrevistas realizadas en otros escenarios como en la de Rosendo, en la que puede escucharse el ruido de la calle. Y lo mismo ocurría en las entrevistas a transeúntes a pie de calle.

³⁴⁹ RTVE: “Un ‘A Uan Ba Buluba Balam Bambú’ (1985). 5 de diciembre de 1985”. Recuperado de <http://www.rtve.es/alicarta/videos/programas-y-concursos-en-el-archivo-de-rtve/uan-ba-buluba-balam-bambu-1985/1578615/>

³⁵⁰ RTVE: “Tocata 18/6/1986”. Recuperado de <http://www.rtve.es/alicarta/videos/tocata/edicion-tocata-1986/2502297/>

d) Puesta en escena

En *A Uan Ba Buluba Balam Bambú* para hablar de la puesta en escena prototelevisiva primero tendremos que diferenciar sus tres ambientes interiores o módulos dentro del espacio central: uno dedicado a las actuaciones, otro con escenografía propia de un bar y un último escenario en el que se daban a conocer las noticias musicales, ambientado en un plató de informativos. El escenario de las actuaciones contaba con escaso atrezzo: la pared podía estar hecha o bien por las letras del programa (como ocurre en la actuación de *Os Resentidos*³⁵¹ o *Las Rejas*³⁵²) o bien por unos cilindros metalizados (como ocurre en la actuación de *Primer Aviso*³⁵³ *Las Ruedas*³⁵⁴), focos y alguna tarima o pódium de escasa altura para algunos de los miembros de los grupos invitados (como el batería o los guitarristas). En el escenario del bar, vemos dos ambientes: el de la barra, con banquetas altas, y el de los sofás, con algunas mesas alrededor de las cuales se sentaban los personajes. En este escenario la iluminación es tenue, emulando la de un club, y en sus paredes pueden verse algunos cuadros con ilustraciones. Es en este lugar donde se desarrollan contenidos como el debate sobre la compra de números uno en las listas de éxitos musicales³⁵⁵. Algo de lo que carecía *Tocata*, donde todo estaba mucho más guionizado y las intervenciones de los presentadores eran más escuetas y sencillas.

La iluminación de *Tocata* es menos austera que la de *A Uan Ba Buluba Balam Bambú*. En la iluminación del escenario principal de *Tocata* destaca un foco blanco que hace que prácticamente toda la luz recale en el protagonista de la escena, en un estilo muy teatral, como ocurre en la actuación y entrevista de Micky. En ese escenario (de escasa altura) se intercalan diferentes tipos de focos con algunos elementos giratorios de iluminación que le dan un aire más discotequero (sin llegar al punto de *Aplauso*). En el caso de “A Todo Break” predomina el blanco y el azul oscuro combinados con luz clara para que puedan verse los bailes de los

³⁵¹ YouTube: “Os Resentidos: Sector Naval (A Uan Ba Buluba Balam Bambu)”. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=9yuT10kEVo4>

³⁵² YouTube: “Restos: Las Rejas – A Uan Ba Buluba Balam Bambu VHS”. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=tMxo2M7cpjw>

³⁵³ YouTube: “Primer Aviso: Caleidoscopio (A Uan Ba Buluba Balam Bambu)”. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=koQw35vPU9M>

³⁵⁴ YouTube: “Las Ruedas: A Uan Ba Buluba Balam Bambu (D.D.O) 1988”. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=4TOyuJBotAY>

³⁵⁵ Dailymotion: “A Uan Ba Buluba Balam Bambu 15/5/86 - 2”. Recuperado de <http://www.dailymotion.com/video/x36mdqo>

concurstantes, que hacen sombras como imitando de una forma más real el paisaje nocturno que podemos ver en el skyline de la pared.



Fig. 35: Escenario principal de *A Uan Ba Buluba Balam Bambu*

Por último, el escenario con formato de informativo en el que se ubicaban Sandra Milhaud y Carlos Tena para ocuparse de las noticias, sólo contiene una mesa sobre la que los presentadores apoyan papeles. No hay micrófonos de mesa, puesto que les llevan de corbata y la pared es en tonos azules. En este escenario se dan planos medios cortos individuales de los presentadores, que logran dar continuidad entre los planos de uno y otro a través de la palabra y en algunos casos y puesto que cuando uno aparece el otro está fuera de campo, se da una interpelación como manera de activar ese fuera de campo.

En *Tocata* el espacio unitario servía tanto para presentaciones como para entrevistas y actuaciones. En él vemos una escenografía con elementos de estética futurista como la estructura con forma de “Y” en la pared y que -en consonancia con los focos- recuerda a una nave espacial. En este mismo escenario vemos un mural que simula una pared de ladrillos, una verja típica de cancha de baloncesto y algunos cubos de basura de gran tamaño en los laterales. Por tanto, diremos que la puesta en escena prototelevisiva de este escenario tenía muy en cuenta el hecho de que el break aparece como baile callejero en los barrios neoyorquinos de los años 80’ y es en dicho contexto en el que se inspira el programa para crear este espacio.

Entre los códigos de la puesta en escena destaca por encima de todos el tono un tanto ácido o de humor de sus narradores, y también de los artistas que aparecían como personajes secundarios en alguna ocasión; es el caso de Iñaki Glutamato en el programa emitido el 5 de diciembre de 1985, donde el artista protagoniza una serie de sketches realizados en el escenario del bar e

interpreta a un personaje que está siempre en desacuerdo con todo lo que se dice en el programa (actuaciones incluidas, como puede verse al terminar la de Los Elegantes en su conversación con José Antonio Nieto, que en ocasiones también aparecía como personaje secundario con función de narrador):

Iñaki Glutamato: Joer, vaya un rebaño de tolais (sic). No saben ni tocar, ni estar, ni vestirse...

José Antonio Nieto: [lo mira con gesto de desaprobación]

Iñaki Glutamato: La verdad es que tienen que aprender mucho de Glutamato Yeyé.

José Antonio Abellán: Ah, de Glutamato... O sea que le gusta Glutamato...

Iñaki Glutamato: Sí, de Glutamato, ¿qué pasa? A ver si te voy a dar todavía, pedazo de animal.

¿Dónde tienes los oídos? ¿No lo oyes? ¿O qué? ¿Los tienes en el trasero?³⁵⁶

La puesta en escena de los artistas que tiene lugar en plató es más informal en *A Uan Ba Buluba Balam Bambú* (también por el tipo de artistas que acuden) que en *Tocata*, donde estos aparecen vestidos y maquillados de una manera más ostentosa. En ambos, en ocasiones, las puestas en escena resultan un tanto planas; sin atrezzo de ningún tipo en el escenario, en el caso de *A Uan Ba Buluba Balam Bambú* haciendo alarde de ese tono desenfadado y fresco que tenían los artistas más jóvenes que aparecían en él. Pero, en términos generales, en esta época ya no existe ese afán por provocar e incomodar en cierta medida al público o de hacerse notar como ocurría en *La Edad de Oro* o *Musical Express*, todo está mucho más normalizado.

En *Tocata*, la imagen de los artistas es un compendio de elementos de la moda de la época ochentera más refinados y menos agresivos, tomando buena parte de estos de los new romantics (como se ve en personajes como Tino Casal). En *A Uan Ba Buluba...*, aunque también existe esa parte más ligada a la moda, por lo general se trataba de un vestuario que había dejado atrás las exageraciones de la Movida y en ellos se nota la influencia del nuevo indie pop anglosajón (pantalones vaqueros, blusas, camisetas de tirantes...) Se podría decir que estos nuevos grupos también quieren romper con las señas de identidad de la Movida (tanto estética como narrativamente).

La interacción entre los diferentes elementos que componen la narración es fluida en ambos casos, aunque en *Tocata* pueda parecer forzada en algunos capítulos, como queda reflejado en

³⁵⁶ RTVE: "Un 'A Uan Ba Buluba Balam Bambú' (1985). 5 de diciembre de 1985". Recuperado de <http://www.rtve.es/alcanta/videos/programas-y-concursos-en-el-archivo-de-rtve/uan-ba-buluba-balam-bambu-1985/1578615/>

las entrevistas en las que los presentadores agarran a los artistas (es el caso de Tina Turner³⁵⁷), el gesto no parece algo espontáneo y es repetido en diferentes capítulos.

En *A Uan Ba Buluba Balam Bambú* se da una mayor cercanía entre narradores y personajes principales como puede verse en el último capítulo del programa³⁵⁸ cuando Carlos Tena se sube al escenario junto a todos los artistas. Un momento en el que puede verse que la mayoría de artistas nacionales que pasaban por el programa tenían una relación cercana (materializado en un ejemplo muy concreto como es la actuación de Poch junto a Glutamato Ye-yé y Siniestro Total en ese mismo programa de despedida) interpretando la canción Dios Salve al Conselleiro/Dios Salve al Lehendakari. Cabe decir que el escenario de este día es especial, más grande y de plataforma, a pie de este escenario se ve al público.

En *Tocata*, además de haber un narratorio homodiegético e intradiegético, el narrador suele apelar al narratorio, tratándole en segunda persona del singular; en la presentación de Cayagugu, dice José Antonio Abellán: “Ellos se llaman Cayagugu, tienen un nuevo sencillo y la música no es tan rara porque es esa música que tú y yo bailamos cada tarde o noche en cualquier discoteca de España”³⁵⁹.

De estos programas extraemos tres estereotipos que consideramos los más importantes de esta etapa: dos pertenecientes a la figura de los personajes principales (los bailarines de break-dance en la sección “A Todo Break” de *Tocata* y los artistas que aparecen en la sección “Novísimos”) y del narrador (la figura del presentador no especializado en periodismo musical que vemos en *Tocata*).

La figura de los bailarines de break era, por entonces, bastante desconocida en ciudades que no fueran ni Madrid ni Barcelona (de donde procedían buena parte de los concursantes). La imagen de estos jóvenes pertenece al movimiento hip hop que por comenzaba a llegar al gran público: deportivas de la marca Nike, chaquetas de chándal, gorras, gorros de lana, cintas

³⁵⁷ RTVE: “Tocata: Especial tercer aniversario con Tina Turner”. Recuperado de <http://www.rtve.es/alicarta/videos/tocata/tocata-especial-tercer-aniversario-tina-turner/3364916/>

³⁵⁸ ARCA: Capítulo de *A Uan Ba Buluba Balam Bambú* visionado en el Archivo de RTVE y emitido el 25 de diciembre de 1986. Ref: CDEPP004434

³⁵⁹ RTVE: “Tocata 24/1/1984”. Recuperado de <http://www.rtve.es/alicarta/videos/tocata/tocata-24-1-84/3222809/>

deportivas para la cabeza... En las competiciones grupales todos los miembros llevaban el mismo vestuario por lo que diremos que era una parte muy cuidada de su puesta en escena.

Otro estereotipo de artista lo extraemos de *A Uan Ba Buluba Balam Bambu* y se refiere a los nuevos grupos que surgían tras el huracán de la Movida. Su vestuario ya no era punki ni llamativo, llegan influenciados por la estética del nuevo indie pop anglosajón, lucen pantalones vaqueros y blusas, tanto en el sector femenino como el masculino. Las mujeres a veces llevan vestidos de corte más naïf y aquel travestismo que veíamos en puestas en escena como las de *La Edad de Oro* ha ido desapareciendo, ya no buscan provocar desde la imagen llamativa. En todo caso es en esta etapa cuando las mujeres adoptan vestuario tradicionalmente asignado a los hombres como es el caso de artistas como Tracey Thorn (de *Everything But The Girl*³⁶⁰) o un tanto andrógono.

Como último estereotipo hablamos de los presentadores de *Tocata*, que siguen la estela de los narradores de *Aplauso*: no destacan por sus amplios conocimientos musicales ni por un lenguaje especializado ni tampoco por entrevistas profundas. Se trata de rostros que quedan bien ante la cámara, familiarizados con el mundo de la televisión o de la moda (en el caso de José Antonio Abellán, de las radiofórmulas) y que reflejan en buena medida la filosofía del programa: la supremacía de la imagen por encima de la música.

Dentro de los códigos ideológicos y culturales de estos programas hay uno que adopta una filosofía más irreverente: *A Uan Ba Buluba Balam Bambu*. Y lo hace a través de diferentes vías: desde sus videoclips de realización propia a los sketches de humor donde sobre todo, adopta un tono especialmente crítico con la industria musical más poderosa. Es algo que vemos en el sketch previo al debate en el que Carlos Tena desempeña el papel de locutor radiofónico al que una (atractiva) mujer –en el papel de directora de una gran discográfica– intenta convencer para que ponga los éxitos de su compañía en el programa:

³⁶⁰ RTVE: “Un ‘A Uan Ba Buluba Balam Bambú’ (1985). 5 de diciembre de 1985”. Recuperado de [://www.rtve.es/alacarta/videos/programas-y-concursos-en-el-archivo-de-rtve/uan-ba-buluba-balam-bambu-1985/1578615/](http://www.rtve.es/alacarta/videos/programas-y-concursos-en-el-archivo-de-rtve/uan-ba-buluba-balam-bambu-1985/1578615/)

¿Se venden los disc jockeys tan fácilmente como nuestro querido y simpático director? Bien, para discutir sobre la independencia de nuestros comentaristas, críticos... Sobre su criterio y honradez vamos a dar paso a la parte del programa que en su día llamamos “El Clavecín”³⁶¹.

En ese mismo sketch Carlos Tena hace alusión a “Julio Capillas” y “Camilo Quinto” (artistas que se supone forman parte de la ficticia dueña de la discográfica). Salta a la vista que está bromeando respecto a dos artistas de gran éxito por entonces: Julio Iglesias y Camilo Sesto, y que representaban justamente la idea contraria de artista que *A Uan Ba Buluba Balam Bambú* apoyaba desde su programa.

Esta sorna respecto a alguien como Julio Iglesias le enfrenta directamente con su contemporáneo *Tocata*, quien contaba como “padrino” con el susodicho cantante. Julio Iglesias aparece en el primer capítulo de *Tocata* pronunciando el siguiente discurso:

Siempre las primeras palabras para un programa que empieza no son fáciles. Pero en este caso quiero que sean muy generosas especialmente para ti, Mauricio Romero, porque sé que tu programa *Tocata* va a tocar a las gentes, que es lo importante. Ojalá que tengas un gran éxito porque te has portado conmigo con muchísimo cariño. Ojala que toques profundamente al público español³⁶².

En este mismo campo sobre los códigos culturales, aunque pueda parecer una cuestión menor o pueda pasar desapercibida, el hecho de que Julio Iglesias sea el padrino del programa también alude a esa continuidad de un tipo de espacio como *Aplauso*, por entonces ya desaparecido, en el que tenía gran importancia la canción española y la música de las radio-fórmulas.

Otra señal de identidad de *A Uan Ba Buluba Balam Bambú* la encontramos precisamente en los códigos ideológicos y culturales que impregnan la mayor parte de secuencias. Encontramos un ejemplo en la entrevista a Servando Caballar³⁶³, de Aviador Dro, quien habla de su compañía discográfica y arremete contra el funcionamiento de las grandes casas de discos con frases como “la libertad no tiene precio (...) funcionamos como una cooperativa (...) y realmente ni creo que nos interesa, ni la verdad creo que les interese a ellos porque en definitiva estamos contra ellos” o

³⁶¹ Dailymotion: “A Uan Ba Buluba Balam Bambu 15/5/86 - 2”. Recuperado de <http://www.dailymotion.com/video/x36mdqo>

³⁶² RTVE: “Tocata 4/10/83”. Recuperado de <http://www.rtve.es/alicarta/videos/tocata/edicion-tocata-1983/2029222/>

³⁶³ ARCA: Capítulo de *A Uan Ba Buluba Balam Bambú* visionado en el Archivo de RTVE y emitido el 18 de abril de 1985. Ref: CDEPP016665

aludiendo a tres conceptos que diferencian a las pequeñas compañías de las grandes: “criterio, inteligencia y vanguardismo”.

Otro ejemplo sobre el nivel ideológico y cultural de *A Uan Ba Buluba Balam Bambú* lo extraemos de su sección “Video-Cutre”: en el caso del dedicado a la canción “Di Papá”, de José Guardiola y Rosa Mari, Carlos Tena aparece caracterizado como un anciano, ataviado con una bata de cuadros y -como elemento de crítica- sostiene entre sus manos el periódico *ABC*. El escenario de la escena va más allá de lo que pueda parecer y es que fue este medio quien criticó de la manera más feroz la aparición de las Vulpes en el anterior programa de Tena, *Caja de Ritmos*, el cual se vio obligado a cerrar por esas presiones que encabezaba la redacción del *ABC*.

3.2.2 La neotelevisión: de *Plastic* a *Séptimo de Caballería*

La neotelevisión aparece con el nacimiento de las cadenas privadas y se caracteriza, en muy buena medida, por la interacción con el receptor o narratario que decide a través del mando televisivo, cuándo estar en contacto con unos programas o con otros. La neotelevisión es la televisión de la cultura del zapping y, por tanto, de la lucha por conseguir las máximas cuotas de share para permanecer en antena; es decir, el papel que juega el receptor es mucho mayor (Eco, 1993: 151).

Tomando esa competencia entre cadenas como característica básica de la neotelevisión, esta etapa refleja una utilización de los géneros híbridos mucho mayor que la de la etapa anterior; sirvan como ejemplo los magazines o los info-shows (Gómez Martín, 2005: 1-2). En el plano de los programas musicales periodísticos, además de la inclusión de diferentes formatos audiovisuales dentro de los programas (entre los cuales prevalece el videoclip, que goza en esta etapa de su época de máximo esplendor), notamos una influencia directa de éste (el videoclip) como género en las puestas en escena de dichos programas. Y esto se traduce en una característica básica que es la casi total desaparición de los programas con música en directo.

Es esta etapa un período resultante de la fusión (apenas distinguible) entre información y ficción. Algo que se traduce, en los programas musicales periodísticos, a una desaparición de los géneros periodísticos tal y como se desarrollaban en la etapa anterior. Esto también es debido a

la desaparición del presentador especializado en música en pro del presentador-estrella caracterizado por empalmar con el público y hacer que éste se vea reflejado en él:

En otro tiempo había palabrotas que se decían en la escuela, en el trabajo o en la cama, pero en público había que controlar un poco esos hábitos, y la paleo TV (sometida a censura y concebida para un público ideal, moderado y católico) hablaba de manera depurada. Las televisiones independientes, en cambio, quieren que el público se reconozca y se diga "somos nosotros mismos" (Eco, año: 165).

Las "funciones propias" de esta televisión son "entretener, hacer participar, convivir" (Tous Rovirosa, 2009: 177). Ya sea a través de las imágenes o de la palabra, los programas musicales de esta época, aún siendo los de corte más periodístico, otorgan una relevancia clave a la espectacularidad como método para ganar audiencias.

Así, a partir de la neotelevisión, la hibridación y el reciclaje se convierten en los rasgos más sobresalientes de la programación televisiva. Los géneros tradicionales se entrecruzan, constituyendo formatos novedosos y eclécticos en rasgos formales y de contenido. La hipermodernidad, con el cambio del milenio, organiza nuevos parámetros culturales que, en buena medida, hiperbolizan algunas de las tendencias ya surgidas en la posmodernidad (Gordillo, Guarinos, Checa et al. 2011: 94).

La salida más airosa ha venido de la mano de lo que hemos indicado como tendencia de la neotelevisión: la confusión o sincretismo genérico; así pues, para salvar la inevitable tediosa repetición de la imagen del músico a lo largo del programa, los espacios musicales puros han venido a mixturarse con los géneros espectaculares tales como los talk-show, los concursos e, incluso, los espacios divulgativos e informativos (Barroso García, 1996: 487).

Aún así, en los programas pertenecientes a esta etapa, queda patente una de las características de la neotelevisión señaladas por Imbert (Scolari, 2008: 4): no se lleva a cabo una ruptura total con los rasgos propios de la paleotelevisión sino que en muchos de estos casos hay una "coexistencia" de singularidades de la etapa anterior con los del momento actual.

3.2.2.1 El triunfo del playback en la lucha por el share

En esta primera etapa perteneciente a la neotelevisión, analizaremos cuatro programas: *Rockopop*³⁶⁴ (1988-1992), *Plastic* (1988-1991), *Ponte las Pilas* (1991-1992) y *Sputnik* (1989-2013), este último en sus etapas correspondientes al período que va de 1989 (cuando arranca el programa) a 1998 (antes de que pase a ser *Sputnik Directe*). Tanto *Rockopop* como *Ponte las Pilas* se emitían por La Primera de TVE mientras *Plastic* lo hacía por la segunda cadena. Por su parte, *Sputnik*, pertenecía a Televisió de Catalunya y representa un caso especial dentro de toda la parte de análisis puesto que, al haberse mantenido en antena durante 25 años y al haber ido mutando a lo largo del tiempo, será el único programa que formará parte de diversas etapas atendiendo a los diferentes formatos que ha ido adoptando. Así pues, en este primer bloque enmarcado dentro de la neotelevisión y en el que se enmarcan los primeros conciertos (1989), *Sputnik Zap* (1990) así como *Cliptoman* y *Sputnik TV* (1991) además de *Sputnik* (1993-1998), sobre todo basaremos el análisis del programa en *Sputnik TV* y *Sputnik* -con el programa en formato de magazine y de casi dos horas de duración-.

a) Elementos de la narración

El espacio físico se ubica entre Madrid (para *Rockopop* y *Ponte las Pilas*) y Barcelona (en el caso de *Plastic* y *Sputnik*). Cabe recordar aquí que *Plastic*, en un primer momento solamente se emite en el circuito catalán de TVE; se trata de su primera etapa, en 1989 en la que el nombre del programa era *Plàstic* (con acento abierto).

Dentro del espacio cultural o sociológico destacaremos dos acontecimientos políticos que marcan esta etapa: el triunfo del Partido Socialista en las elecciones de 1989 y el triunfo del Partido Popular en las elecciones de 1996. Entre ambos mandatos tiene lugar la crisis económica de 1992 y 1993, la cual se vio agravada por la crisis del petróleo que desencadenó la Guerra del Golfo (1990-1991) en la que participaba España. Dentro de este conflicto encontramos un capítulo “anecdótico” que afecta al terreno musical español: la visita navideña del grupo Olé Olé (con Marta Sánchez como cantante de la banda) al Golfo Pérsico, para animar a las tropas españolas. Una actuación (en la que interpretó su famoso “Soldados del Amor”) que fue emitida por TVE y que más tarde llevaría a Marta Sánchez a contestar a una de

³⁶⁴ Antes de adentrarnos en el análisis, debemos hacer referencia al nombre del programa, que toma como referencia la película *Robocop* (Paul Verhoeven, 1987) (Guillot en Mora y Viñuela, 2013: 209).

las preguntas de Beatriz Pécquer en *Rockopop* (que le pregunta a quién se lo da todo a colación del título de la canción que presentaba, “Te daré todo”) de la siguiente manera: “Se lo doy todo a los chicos de las fragatas que fuimos a ver a...”³⁶⁵ (y la frase queda así, con el final completado por el bullicio que ha despertado en el público asistente al plató).

En RTVE, esta etapa comienza con la llegada de Luis Solana al frente de la dirección del ente público, quien recoge el testigo de Pilar Miró.

Tras las elecciones generales de 1989, y aunque el Gobierno inicialmente había confirmado a Luis Solana en su puesto, con gran polémica de la oposición, Julián García Candau es designado como director general en febrero de 1990. Había sido miembro del Consejo de Administración de RTVE desde 1979, a propuesta del PSOE, y estaba en el equipo de Calviño, de forma que su llegada fue unánimemente considerada como un rearme de las posiciones de poder del vicepresidente del Gobierno, Alfonso Guerra, que sin embargo dimitirá poco tiempo después (Bustamante, 2013: 118).

En este marco histórico, como bien hemos señalado en la introducción a este capítulo, la televisión pública experimenta uno de los momentos que más han influido en su programación así como en su narrativa: la llegada de las cadenas privadas³⁶⁶. En este momento también se crea el segundo canal de la televisión catalana, Canal 33, inaugurado el 10 de septiembre de 1989 y que se unía a la fuerte competencia con TVE que provocó la llegada de las privadas (Marín, 2006: 45).

En España, a partir de la aparición de la televisión privada a principios de la década de 1990, la presencia de la programación cultural sufrió una fuerte caída en los canales públicos, los únicos que se preocuparon de mantener algunos espacios de estas características (desde el 14% de Canal 33 hasta el 4% de TVE1) (Rodríguez Pastoriza, 2003: 24). Este proceso influyó en la relación de los intelectuales con el medio televisivo.

Es una paradoja que la democracia no trajo una buena televisión, y creo que eso ha ocurrido en muchos sectores, en el cine, en el teatro. Cuando se abre la censura no florece la alta cultura. ¡Y todos aquellos que dicen que estaban esperando las libertades! Estoy asistiendo con gran tristeza al mismo

³⁶⁵ RTVE: “Rockopop 9/2/1991”. Recuperado de <http://www.rtve.es/alacarta/videos/rockopop/rockopop-09-02-1991/3460541/>

³⁶⁶ La primera cadena en aparecer será Antena 3, que lo hace en enero de 1990. A ésta, le siguen unos meses después Telecinco y Canal+.

fenómeno que ya viví en Argentina hace años (...) Cuando se inician los canales privados se produce una feroz competencia por la audiencia y ésta impone su ética y su estética (Díaz, 2006: 172).

Cuando el Partido Popular llega al gobierno, además de criticar la “irresponsable y sectaria dirección” que habían ejercido los socialistas (Tusell en Bustamante, 2013: 156), se compromete a llevar a cabo un tipo de acuerdo en el que converjan las diferentes fuerzas políticas para diseñar un nuevo modelo de televisión pública. Una desgubernamentalización que, con el paso de los años, le quedaría pendiente (Bustamante, 2013: 157).

En Cataluña este periodo está marcado por el mandato de Jordi Pujol como presidente de la Generalitat, con dos de las tres mayorías absolutas conseguidas por Convergencia i Unió en este período (la de 1988 y 1992). Es en esta etapa cuando tiene lugar el conocido como Pacto del Majestic entre CiU y PP por el cual Jordi Pujol se comprometía a apoyar la investidura de José María Aznar a cambio de más competencias para Cataluña. Es muy importante tener en cuenta que en este contexto tienen lugar las Olimpiadas del 92', cuya gala de clausura contó -entre otros artistas- con un elenco de representantes de la rumba catalana como Peret, Los Amaya y Los Manolos; en palabras de José Muñoz (del dúo Estopa) “ese final de fiesta fue algo histórico”³⁶⁷

En el terreno de las comunicaciones, en este momento se inauguran los estudios centrales de TV3 en Sant Joan Despí (Barcelona), con Joan Granados como director del ente (cargo en el que permanecerá hasta el año 1995). Con Pilar Miró en la dirección de RTVE las relaciones entre ambas televisiones se mejoran por el desbloqueo de la red estatal de enlaces. Como ya vimos en la anterior etapa, la televisión pública catalana comienza a dar impulso a los contenidos musicales desde su nacimiento, una labor que continuará gracias en muy buena medida al programa musical más representativo de la cadena: *Sputnik*, que además de dar voz a la música hecha en Cataluña participó de manera activa en su desarrollo; sirva como ejemplo su participación en la organización de uno de los eventos más representativos de esta época tanto social como culturalmente: el concierto de Els Pets, Sopa de Cabra, Sau y Sangtraït en el Palau Sant Jordi el 14 de junio de 1991, con los artistas clave que daban vida a la etiqueta de rock català (Corporació Catalana de Ràdio i Televisió, 1993: 160).

³⁶⁷ RTVE (2016): “Ochéntame otra vez: Somos Rumberos”. Recuperado de <http://www.rtve.es/alcanta/videos/ochentame-otra-vez/ochentame-otra-vez-somos-rumberos/3462638/>

Dentro de las estrategias de la televisión pública por abaratar costes y competir con el resto de cadenas, destaca un elemento clave como protagonista absoluto de esta etapa: el playback (un elemento que se utilizará en todos los programas analizados en este apartado salvo en *Sputnik*).

El “play back” [sic], recurso lícito pero no deseable, es el suicidio del cantante, que renuncia a toda forma de improvisación y de sinceridad artística para ampararse bajo el recurso de un disco que, sincronizado con mejor o peor fortuna a los movimientos de su boca, le evita los peligros de un fallo ante las cámaras de TV. En los momentos presentes, el “play back” [sic] es usado resueltamente, pero su aplicación clandestina –es decir, sin previo aviso– es un fraude al buen gusto y al respeto debido al telespectador (Baget Herms, 1965: 109).

Todos los programas pertenecientes a esta etapa mantienen un espacio de presentación ubicado en un plató (como ya hemos dicho anteriormente, en los estudios catalanes y madrileños). El espacio central de *Plastic* es un espacio unitario donde ocurren la mayor parte de los sucesos y en el que existían dos ambientes o módulos, delimitados por el encuadre de la cámara. A la derecha de la pantalla podía verse un escenario con sofás y sillones o una mesa (entre otros elementos del decorado de los que hablaremos más adelante), donde tenían lugar las actuaciones. Al lado, en la parte izquierda se pueden ver dos sillones, una alfombra y una televisión entre los dos asientos; y en este espacio tenían lugar –por lo general– las entrevistas. Todo este escenario parecía recrear un garaje acondicionado a modo de pequeño apartamento donde también había un frigorífico, posters pegados en la pared o una estantería con libros y discos. Como escenario secundario, en *Plastic*, hablaremos del espacio prótesis en que tenían lugar algunas actuaciones en formato videoclip y al que ellos mismos se referían como “la fábrica”, por su estética de nave abandonada: “Tenemos una fábrica de hacer vídeos” dicen los presentadores en el primer capítulo del programa³⁶⁸. En este espacio sólo tenían lugar actuaciones en playback; se trata de un escenario desconectado del anterior. Y como otro escenario hablaremos de un espacio exterior o espacio satélite (que no se utiliza en gran medida), el cual varía según los contenidos como el lugar en que se desarrolla la entrevista con The Ramones o las retransmisiones de conciertos como la actuación del grupo Anthrax que puede verse en el primer capítulo³⁶⁹. En este programa también se realizaban contenidos en

³⁶⁸ RTVE (2016): “Plastic: Primer programa”. Recuperado de <http://www.rtve.es/alacarta/videos/programas-y-concursos-en-el-archivo-de-rtve/plastic-primer-programa/3440341/>

³⁶⁹ RTVE (2016): “Plastic: Primer programa”. Recuperado de <http://www.rtve.es/alacarta/videos/programas-y-concursos-en-el-archivo-de-rtve/plastic-primer-programa/3440341/>

exteriores, aunque no eran algo habitual, como por ejemplo el reportaje sobre Oviedo donde se retrata la vida nocturna, musical y gastronómica de la ciudad a modo de ruta turística³⁷⁰.



Fig. 36: David Bagès y Tinet Rubira en el escenario central de *Plastic* junto a un integrante de Siniestro Total

A partir de 1990 *Plastic* presenta una variación en sus escenarios principales, de la cual hablaremos en la puesta en escena prototelevisiva y que deja a un lado ese aspecto más juvenil para darle un tono más serio, acorde con otro elemento que varía en cierto modo en esta última época del programa como es la palabra como banda sonora (en la que también profundizaremos más adelante).

En el caso de *Rockopop* ocurre algo parecido a *Plastic*, el espacio de presentación de los primeros capítulos se enmarca dentro de un espacio unitario marcado por los diferentes encuadres de la cámara. En este espacio diferenciamos dos partes: el escenario ovalado donde tienen lugar las actuaciones, precedido por una escalera que ocupa toda la parte frontal y el espacio donde se ubica el público, que en un principio cuenta con una distancia con respecto al escenario, como una especie de línea imaginaria que más tarde desaparecerá (también lo harán las escaleras). A partir de los programas visionados pertenecientes al año 1989 el espacio de presentación pasa a ser un escenario que parece colindante al principal (en el que tienen lugar las actuaciones) y en el que puede verse al narrador principal (Beatriz Pécker) presentando las diferentes actuaciones y videoclips; se trata de un espacio de paredes de ladrillo blanco y en el que pueden verse algunos instrumentos musicales. A pesar de desconocer si se trata de un espacio como tal (o simplemente es un encuadre que pertenece al escenario principal), en *Rockopop* aparece otro escenario desde el cual se repasa la lista de éxitos (sobre la que gira buena parte del programa); en los primeros capítulos la presentadora de esta sección será

³⁷⁰ ARCA: Capítulo de *Plastic* visionado en el Archivo de RTVE en mayo de 2016 y emitido el 19 de octubre de 1990. Ref: CDEPP017056.

Yolanda Valencia, que será sustituida a partir de 1989 por Paloma Serrano. Un escenario terciario (o módulo) y que comienza a aparecer en los capítulos del programa pertenecientes al año 1990 es el que ocupa Quique Megamix, que en un comienzo actuaba como narrador extradiegético (con voz en off) y que ahora se encarga de presentar la sección de noticias desde un escenario ambientado en una redacción periodística y de cuya escenografía hablaremos más adelante.

Aunque es importante decir que en *Rockopop* tienen mucho peso los escenarios exteriores, en todos los capítulos visionados hay un reportaje grabado fuera del plató. Se trata de una de las características que definen el programa: la emisión de crónicas y entrevistas desde lugares como Londres o Nueva York además de diferentes ciudades españolas (es el caso de la entrevista a Mark Knopffler³⁷¹ en cuya introducción, la presentadora Beatriz Pécker afirma que nada más les fue concedida la entrevista, se trasladaron a Londres “rápidamente”, es decir, que *Rockopop* tenía facilidad y recursos para este tipo de contenidos). Por tanto diremos que el escenario principal de *Rockopop* será el ubicado en plató y el secundario (que otorga el carácter inorgánico a los espacios del programa) es exterior, satélite y variable.



Fig. 37: Beatriz Pécker entrevistando a Lisa Standfield en *Rockopop*

En *Ponte las Pilas* tanto el escenario de presentación como el principal y secundario se ubican en el mismo plató o espacio central, un espacio orgánico en el que tienen lugar todos los sucesos que ocurren en el programa y que está ambientado en una discoteca o macro-discoteca, con pódiums para bailar incluidos (como veremos más adelante). Por tanto, en este caso sólo se dará un espacio. En este programa es muy significativo el hecho de que el escenario de plataforma

³⁷¹ RTVE: “Rockopop 17/3/90”. Recuperado de <http://www.rtve.es/alcarta/videos/rockopop/rockopop-17-03-1990/3397198/>

sólo sea utilizado por los narradores, mientras los artistas pondrán su puesta en escena en la misma pista de baile en la que se ubica el narratorio. Más allá del hecho en sí, podemos interpretar esta acción como la veneración al Dj, que en las discotecas era el encargado de seleccionar la música que sonaba y que en este caso podrían ser los propios presentadores quienes sostuvieran las funciones de Dj's. Así, los artistas se mezclarán con el público o narratorio puesto que comparten un mismo espacio en sus apariciones en el plató del programa.



Fig. 38: Lola Beneyto y Benja en Ponte las Pilas

En *Sputnik*, durante esta etapa, había un plató que servía como espacio de presentación y escenario principal. En el caso de *Sputnik TV*, que presentaba un formato de informativo musical en este espacio se ubica Santi Faro y en el cual le vemos sólo a él. El director del programa en estas etapas, Francesc Fàbregas, explica de la siguiente manera la distribución de los escenarios en *Sputnik*:

Creamos un plató en el que había una emisora convencional y una pirata. Alquilamos una avioneta destrozada y la colgamos en el techo. También dos autocares, uno más 'okupa' y otro rollo espacial. Entre las dos emisoras se hacían interferencias, jugábamos bastante con la interpretación de los presentadores y con la parte metafórica de la independencia³⁷².

Por lo tanto, los escenarios tanto de presentación como los de algunas actuaciones o escenarios principales forman parte del espacio orgánico en el que se ubican los diferentes módulos en los

³⁷² Allué (2014): "Sputnik desorbitó sin apenas hacer ruido...". Recuperado de <https://ivanallue.wordpress.com/2014/11/14/spuntik-desorbito-sin-apeenas-hacer-ruido/>

que se desarrollan las acciones del programa catalán. En *Sputnik* cobra una gran relevancia el espacio en exteriores (espacios satélites) desde los cuales realizaban crónicas, entrevistas, reportajes y retransmisiones de conciertos. En la ordenación de este programa es necesario resaltar su carácter simultáneo (por montaje alternado) puesto que en las presentaciones hay dos acciones que van sucediendo a la vez: las dos presentaciones de los dos narradores, que ocurren en el mismo momento y cuyas imágenes desde los dos espacios (los dos autobuses) se van intercalando, otorgando una gran importancia al eje in/off. En relación con el montaje, el espacio tanto de *Sputnik* como de *Sputnik TV* será estático-móvil en las presentaciones y dinámico descriptivo en cuanto a las actuaciones y otros contenidos en exteriores.



Fig. 39: Bruno Sokolowicz y Tania Sarriàs en *Sputnik*

En la primera emisión de *Sputnik*, las dos acciones paralelas que ocurren entre los dos presentadores utilizan un corte a modo de interferencia como si ambas emisiones se acoplaran para pasar de una a la otra. En el primer capítulo, la introducción realizada por una voz en off es interrumpida por las imágenes de la narradora:

El 4 de octubre de 1957 desde la base de tiuretant es llança a l'espai el primer satélite artificial de la terra. L'esputnik o company de viatge. De configuració esfèrica, tenia una massa de 83 kilos i mitge i era portador de quatre antenas y de dues emissors. Asi s'iniciaba l'era de las grans telecomunicacions. Desde lashoras tota mena d'ones, frecuencies i emissions han estat llançadas a l'espai provocant un gran caos en el public. Es per aquesta rao que l'i de gener de 1991 al gran comité destafs decideix secretament posar en orbita una replica exacta daquel primer esputnik. L'objectiu? Controlar i ordenar tot el que cal d'interferencias galàcticas amb un unic canal de televisio: sputnik televisio. Las sevas emissions arribaran nitidament a la terra...

Narradora: Mentida, tot això es mentida. Tallaré la emissió quan vulgui i on vulgui perquè jo soc sputnik tv, ningú més. Estic farta de tanta tontería i tanta televisió light. Possa la música que jo vulgui i si no t'agrada et possas pujar (...) ³⁷³

En relación con el montaje, el espacio de *Plastic* es dinámico descriptivo; sobre todo en algunas de las entrevistas donde hay gran movimiento de los personajes como es el caso de la entrevista a las Xoxones ³⁷⁴ en la que las integrantes del grupo se mueven continuamente. Se podría decir que en todos los programas de esta etapa, atendiendo al eje estático/dinámico relativo al montaje, el espacio es dinámico descriptivo, siendo dinámico expresivo sobre todo en los videos grabados en la fábrica de *Plastic*, donde los personajes y la cámara entablan un diálogo más creativo, como ocurre en la actuación de Alaska y Dinarama donde Alaska camina de frente persiguiendo a la cámara, como estableciendo una conversación con ella ³⁷⁵.



Fig. 40: Alaska y Dinarama actuando en La Fábrica de *Plastic*

En *Rockopop* el eje in/off del espacio tiene importancia en cuanto al rol activo del narratorio intradieгético, sirvan como ejemplo algunas escenas donde Beatriz Pécker presenta a algún artista desde el escenario y se escuchan gritos y aplausos desde fuera de campo. En función de la cámara, el espacio también será dinámico descriptivo, como ocurre en *Plastic*, sobre todo en las puestas en escena musicales.

³⁷³ TV3: Capítulo de Sputnik visionado en el Archivo de Televisió de Catalunya y emitido el 2 de abril de 1991. Ref. 1514214

³⁷⁴ RTVE: "Plastic: Primer programa". Recuperado de <http://www.rtve.es/alacarta/videos/programas-y-concursos-en-el-archivo-de-rtve/plastic-primer-programa/3440341/>

³⁷⁵ YouTube (2009): "Alaska y Dinarama: Quiero ser santa, 1989. Plastic TV". Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=ZkZlZ4a69WY>

En *Ponte las Pilas* también hay una gran relevancia del espacio in/off. Mientras se emitían los videoclips, de manera paralela en el plató del programa, el público o narratorio intradieгético hablaba y bailaba. Las imágenes del vídeo y las del plató se alternaban y por eso la ordenación (como veremos más adelante) era por montaje alternado³⁷⁶; es decir, se trataba de dos acciones (el videoclip por un lado y lo que ocurría en el plató por otro) que se alternaban de manera lineal. En algunos momentos los sonidos de ambos espacios se solapan. También es importante en este programa la utilización del espacio de tipo estático fijo en algunos sketches en tono de humor que se utilizan como presentación de algún contenido; en ellos vemos a modo de viñeta de cómic a algunos de los narradores en una imagen estática.

El tiempo de la historia en *Plastic* discurre desde el 19 de abril de 1989 a enero de 1991. En este programa resulta importante el momento presente materializado en la emisión de videoclips y entrevistas a artistas del momento, pero no hay una relevancia especial de las noticias. Por otra parte, el tiempo del discurso no supera los sesenta minutos.

En *Ponte las Pilas* ocurría algo similar, es decir, no había noticias, por lo que la importancia de la actualidad en cuanto a la palabra es escasa. Tan solo queda reflejada en la música; no se trataba de dar exclusivas si no de reflejar el tiempo en que se inscribía el programa. Al igual que *Plastic*, el tiempo del discurso en *Ponte las Pilas* no pasaba de los sesenta minutos. Algo diferente ocurría en este sentido en *Rockopop*, cuya duración media solía estar en los noventa minutos. Además, en *Rockopop* encontramos el ejemplo de programa de esta etapa donde la actualidad tiene una mayor relevancia; el programa giraba en torno a las novedades musicales de una escena centrada sobre todo en el rock y el pop comercial y que tenía como punto de apoyo una lista de ventas elaborada por el propio programa y que cambiaba cada semana. A las noticias que se van dando a lo largo de cada capítulo, se suma en los últimos años de emisión de *Rockopop* (a partir de 1990) una sección protagonizada por Quique Megamix y que se ocupa de la actualidad musical, como queda reflejado en este párrafo extraído del programa emitido el 10 de febrero de 1990³⁷⁷:

Hola buenas tardes. Aquí estamos otra vez para informar de todo lo que acontezca ahora mismo dentro del panorama musical, cualquier historia que pase, que ocurra, nosotros la sabemos. O por lo

³⁷⁶ Recordemos que montaje alternado es un tipo de ordenación simultánea de la cual hemos hablado en el punto 3.1 (Introducción al análisis narrativo).

³⁷⁷ RTVE (1990): "Rockopop 10/2/1990". Recuperado de <http://www.rtve.es/alcarta/videos/rockopop/rockopop-10-2-90/2036526/>

menos nosotros intentamos conseguirla. Y vamos a empezar con noticias, tenemos tantas noticias que no sabemos por cuál empezar. Por ejemplo, vamos a empezar... pues mira por esta misma. Madonna ya está otra vez con su carrera cinematográfica. Acaba de finalizar una película titulada Dick Tracy donde ella hace la película y también la banda sonora junto con el famosísimo George Michael (...)

En *Sputnik* la actualidad también tiene un gran peso, sobre todo en cuanto a *Sputnik TV*, que se encarga de emitir única y exclusivamente noticias musicales que tienen mucho que ver con la agenda cultural catalana. En este sentido, hay que resaltar la importancia del contexto espacial que rodea al programa ya que, por el tipo de contenidos, no se podría realizar algo similar desde otra ciudad que no tuviera semejante movimiento musical. Al igual que ocurría en *La Edad de Oro* y en *Estoc de Pop*, *Sputnik* aprovechaba la afluencia de artistas internacionales en Barcelona para generar sus contenidos, sobre todo los que tenían como protagonistas a artistas internacionales.

El dispositivo narrativo utilizado en *Plastic* es siempre *in absentia*, es decir, se transmite en diferido. En la entrevista a Evaristo, cantante de La Polla Records, es el propio artista el que alude a esa edición del programa cuando dice que espera que “no le corten” parte de su discurso por ser reivindicativo y crítico con la televisión como negocio³⁷⁸. En *Plastic*, cuando los presentadores dan paso a algún vídeo que se ha grabado en lo que ellos denominan “la fábrica” también aluden a que los hechos ocurrieron en pasado, en algún momento de los días previos a la emisión del capítulo: “Que me pongan un vídeo... de estos que grabamos en la fábrica, caray” dice Tinet Rovira en uno de los capítulos del programa³⁷⁹.

En *Ponte las Pilas* queda aún más claro que el dispositivo es *in absentia* por su tipo de elipsis implícitas e indeterminadas. En el programa en que se despiden de una de las narradoras, Lola Beneyto, se escucha una voz en off que parece pertenecer al director del programa, Jorge Horacio, y que antes de despedirse de ella de una forma muy emotiva, dice lo siguiente³⁸⁰: “En este caso, en este caso y por única vez cuando yo hablo desde aquí no se corta sino que se continúa”. Es decir, que normalmente hay parones en la grabación.

³⁷⁸ YouTube: “Entrevista a Evaristo de La Polla Records – Plastic (TVE 2) 1989”. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=fwCog7QPb4Q>

³⁷⁹ YouTube: “Siniestro Total: Entrevista en Plastic (TVE) 1ª parte”. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=T626XhfUk9U>

³⁸⁰ YouTube: “Dos programas de Ponte las Pilas con Wonder”. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=MnKJiScQ3ts>

En los primeros capítulos de *Rockopop* el dispositivo es mixto, puesto que los contenidos se presentan en directo aunque la mayoría de ellos ya estén grabados. En el primer programa, Beatriz Pécker alude a la hora para dar credibilidad a este hecho³⁸¹: “Estamos en directo; voy a dar la hora que es algo muy fino: las 6 y cinco... y cuatro”. Pero este caso será una excepción puesto que pocos capítulos más tarde, el programa comenzó a emitirse en diferido. Algo que se refleja en el uso de elipsis. En *Sputnik* no hay muestras de que el programa sea emitido en directo así que diremos que utiliza el dispositivo *in absentia*. En toda esta etapa, por tanto, hablaremos de tiempo discontinuo y no contemporáneo; por ese predominio de la emisión en diferido. En *Rockopop*, además, se utiliza la ordenación anacrónica en muchas ocasiones, ya sea para avanzar actuaciones o reportajes que serán emitidos por el programa en este u otros capítulos (flashforwards) o para recordar actuaciones pasadas (flashbacks)³⁸².

Plastic utiliza la ordenación anacrónica, puesto que se basa en principios de organización temática. La duración será de anisocronía, en la que se utilizan elipsis implícitas e indeterminadas. La única duración escénica o isocronía que tiene lugar en las actuaciones musicales en las cuales siempre se emite la puesta en escena de una canción completa (de principio a fin). La ordenación también será anacrónica en *Rockopop*, aunque en este caso cabe decir que -en buena medida- se basa en un orden marcado por la lista de éxitos, la cual se va desvelando de manera descendente, en algunos capítulos será del 20 al 1 (como en el primero) pero más tarde se irá ampliando y arrancará por números mayores como el 50 o el 45; por tanto parte de ordenación simultánea por sucesión y montaje diegético de historias atómicas relacionadas por subordinación. La duración de *Rockopop* será de anisocronía y también presentará duraciones escénicas en determinados contenidos como la interpretación de canciones o la emisión de actuaciones grabadas en conciertos que tienen lugar en escenarios externos al plató.

En *Ponte las Pilas* la duración también será de anisocronía y la ordenación será acrónica o, como hemos señalado anteriormente, simultánea por montaje alternado. En *Sputnik* la duración será de anisocronía y la ordenación de tipo acrónica en torno a una línea temática (sobre todo

³⁸¹ RTVE: “Primer programa de Rockopop: 15/10/88”. Recuperado de <http://www.rtve.es/alcanta/videos/rockopop/primer-programa-rockopop-15-10-88/2108654/>

³⁸² Esto ocurre sobre todo en el repaso a la lista de éxitos, donde se alternan imágenes de videoclips con imágenes de actuaciones grabadas en el plató.

teniendo en cuenta los programas dedicados a monográficos o reportajes sobre un tema en concreto como es el caso del dedicado a Sónar en 1995³⁸³).

Plastic se organiza en bloques narrativos, no hay secciones como tal sino que la estructura del programa se ordena en torno a géneros y formatos: entrevistas, concursos, actuaciones y videoclips. El caso de *Ponte las Pilas* es muy parecido, no existen secciones como tal; tan solo los sketches (generalmente de humor) llevan diferentes títulos a modo de serie que mantiene cierta continuidad dentro del programa como por ejemplo “Marujas a todo ritmo”, “Ponte en la puerta” o “Pilaculebrón”. También llevan título propio los concursos como “Piropop”, en el que se participa por vía telefónica (como veremos más adelante) y que premia a los piropos más originales de los participantes.

En *Rockopop* no existen secciones aunque hay un bloque que aparece como bloque fijo en todos los capítulos: el repaso a la lista de éxitos, que no presenta Beatriz Pécker (narradora principal del programa) sino Paloma Serrano -en la mayor parte de los capítulos- y Yolanda Valencia -tan sólo en la primera etapa-. *Sputnik* se divide en diferentes formatos con diferentes nombres y cada uno de estos espacios se configura alrededor de un género (noticias, conciertos...), excepto cuando el formato se transforma en un magazine específico y pasa a ser emitido semanalmente, que se organiza en diferentes bloques narrativos.

Atendiendo a la frecuencia, normalmente en estos programas se utiliza la frecuencia singulativa aunque valorando las actuaciones diremos que son acontecimientos semejantes (puesta en escena en formato playback en un mismo escenario a excepción de *Sputnik*). Hablaremos de una frecuencia simple más marcada cuando ocurren sucesos como la entrevista a Eurythmics en el programa *Rockopop*, en la que Annie Lenox y David A. Stewart cantan en mitad de la entrevista con el único acompañamiento de la guitarra de David³⁸⁴, la retransmisión del concierto de Duncan Dhu desde Nueva York³⁸⁵ o la entrevista a Mark Knopfler desde

³⁸³ TV3: “Sonar, 1995: Más de 50 actuaciones”. Recuperado de <http://www.ccma.cat/catradio/alcarta/sonar-experience-sputnik/sonar-1995-mes-de-50-actuacions/video/5115591/>

³⁸⁴ RTVE: “Rockopop: 7/10/89”. Recuperado de <http://www.rtve.es/alcarta/videos/rockopop/rockopop-7-10-89/2693663/>

³⁸⁵ RTVE: “Rockopop 10/2/1990”. Recuperado de <http://www.rtve.es/alcarta/videos/rockopop/rockopop-10-2-90/2036526/>

Londres³⁸⁶. Es decir, estos contenidos son más exclusivos y particulares. La frecuencia también será singulativa en *Sputnik*, de manera especial en los programas de contenido propio a los que hemos aludido anteriormente como los reportajes o monográficos sobre algún artista o género musical.

Según el criterio de periodicidad, diremos que todos los programas son semanales a excepción de *Sputnik TV* que era diario. *Plastic* tiene lugar los viernes por la tarde, algo que queda patente en una entrevista a Marisol Galdón, una de las presentadoras del programa:

Entrevistador: ¿Erais conscientes de que muchos adolescentes de todo el país hacían pellas los viernes a la tarde para pillar unas litronas y ver juntos Plastic como inicio del fin de semana?

Marisol Galdón: Ni idea. Sé que recibíamos montones de cartas todas las semanas. También de América Latina (...)³⁸⁷

Ponte las Pilas se emitía los sábados por la tarde y lo mismo ocurría con *Rockopop*. Aunque *Ponte las Pilas* (al igual que *Plastic*) lo hacía por la segunda cadena mientras *Rockopop* lo hacía por la primera:

Hoy hemos empezado después de *Fumanchu* y cada sábado lo haremos después de la película de sesión de tarde. Queremos que a partir de hoy, si quieres salir con los amigos, tengas que retrasar tu hora de salida para ver nuestro programa. ¿Qué te vamos a ofrecer a cambio de tu fidelidad? Pues la actualidad musical a través de vídeos, actuaciones, entrevistas, reportajes... y todo lo que se nos vaya ocurriendo desde hoy y hacia adelante³⁸⁸.

Sputnik varía en la parrilla de TV3 dependiendo del formato del programa, siendo diario con Sputnik TV en formato de informativo y semanal cuando pasa a tener un formato de programa musical “tradicional” con actuaciones, entrevistas y reportajes.

³⁸⁶ RTVE: “Rockopop 17/3/90”. Recuperado de <http://www.rtve.es/alacarta/videos/rockopop/rockopop-17-03-1990/3397198/>

³⁸⁷ *Yo Fui a EGB* (2013): “Entrevistamos a Marisol Galdón, la presentadora de Plastic, 24 años después”. Recuperado de <http://yofuiaegb.com/entrevistamos-a-marisol-galdon-la-presentadora-de-plastic-24-anos-despues/>

³⁸⁸ RTVE: “Rockopop 15/10/88”. Recuperado de <http://www.rtve.es/alacarta/videos/rockopop/primer-programa-rockopop-15-10-88/2108654/>

Los narradores principales de *Plastic* eran Tinet Rubira (periodista) y David Bagès; Marisol Galdón era narradora secundaria, homodiegética e intradiegética. La relación de los narradores con la historia de la que hablaban era cercana aunque en su discurso no solían incluir vivencias en primera persona con respecto a los artistas o protagonistas del programa. Los comentarios de carácter más personal o subjetivo hacen referencia a la asistencia de los presentadores a algún concierto protagonizado por el artista al que están entrevistando, como ocurre con Wendy James, la cantante de Transvision Vamp, cuando David Bagès le pide a su compañero que haga a la artista la siguiente pregunta en inglés:

Yo es que el otro día fue al concierto, a verla y tal, y no se sacó la cazadora hasta el último momento. Dile que si también era consciente de que todo el mundo quería que se sacara la cazadora³⁸⁹.

La focalización de los tres narradores es combina el tipo interno y externo puesto que en ocasiones utilizan un punto de vista objetivo tanto en las preguntas de las entrevistas como en la presentación de dichos artistas, que suelen ser breves con carácter improvisado, como la de las Xoxones: “Las Xoxones es un grupo de unas chicas que son muy formales... (...) Y que es un grupo muy... y de Universal (...)”³⁹⁰. En las entrevistas tratan a los artistas de una forma cercana, con un lenguaje en una jerga juvenil y callejera muy marcada: “¡Oye pues di lo que quieras, chaval!”, le dice David Bagès a Evaristo (de La Polla Records) cuando el artista confiesa que le gustaría reivindicar algunas cosas en el programa.

Los dos narradores principales cumplen su función de narrador-protagonista sobre todo en uno de los hechos característicos de *Plastic*: su incursión en las actuaciones que tienen lugar en el espacio de presentación (en los vídeos grabados en la fábrica esto no ocurre) como si fueran dos miembros más de las bandas. Tinet Rovira y David Bagès no sólo no abandonan el espacio donde tienen lugar las puestas en escena sino que forman parte de estas bailando e interactuando con los artistas; sirva como ejemplo la actuación de Dinamita pa los pollos³⁹¹.

³⁸⁹ YouTube (2011): “Transvision Vamp: Entrevista a Wendy James, Plastic”. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=WkTStgh_yww

³⁹⁰ RTVE (1989): “Plastic – primer programa, 1989”. Recuperado de <http://www.rtve.es/alcarta/videos/programas-y-concursos-en-el-archivo-de-rtve/plastic-primer-programa/3440341/>

³⁹¹ YouTube (2010): “Toro Mecánico: Dinamita pa los pollos, Plastic”. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=VAojcHX9tMI>

En *Rockopop* la narradora principal es Beatriz Pécker (periodista) y durante los primeros capítulos las narradoras secundarias serán Laura Bayonas y Yolanda Valencia. A partir de 1989, como hemos señalado anteriormente, será Paloma Serrano quien desarrolle la lista de éxitos y Teresa Viejo quien lleve a cabo algunas de las entrevistas y presentaciones aunque el peso de narradora principal siga recayendo en Pécker. La focalización, por tanto será interna variable aunque durante la mayor parte del relato se trata de una focalización interna fija de esa narradora principal. A pesar de que todas ellas tienen un alto conocimiento de los artistas de los que hablan, no abunda la subjetividad en sus palabras pero sí emiten algunos juicios de valor, como ocurre en esta crónica del concierto de Scorpions a cargo de Beatriz Pécker:

Como os decíamos al principio esta ha sido una semana heavy, fundamentalmente. La primera gira internacional que pisaba España era la de Scorpions, un grupo que suele organizar conciertos bastante salvajes por todo el mundo. El concierto que nosotros filmamos, que fue el del jueves pasado, que daban en Madrid, fue un desbarajuste considerable. Empezó todo muy tarde, porque a la hora que tenía que empezar estaban montando sonido, haciendo pruebas, etc. Etc. Porque habían tenido un lío con un camión que había llegado tarde de Barcelona, en fin... estos tinglados que suelen ocurrir. El caso es que el concierto comenzó una hora después, empezaron las Vixen, el grupo telonero, un grupo de chicas a las que visteis en un vídeo la semana pasada en nuestro programa y después ya finalmente scorpions. Es difícil, yo lo sé, reflejar en imágenes el ambiente de un concierto heavy porque donde más se vive es allí mismo pero espero que este pequeño reportaje os sirva de referencia de lo que fue este primer concierto en Madrid de Vixen y Scorpions³⁹².

En otros casos, la subjetividad se da en forma de comentario, como es el caso de Yolanda Valencia en el programa en que aparece el grupo Pasadenas: “tengo que confesarlo, me encantan los Pasadenas” –dice la encargada de presentar la lista de éxitos³⁹³. En la presentación de Janet Jackson (en la que Beatriz Pécker utiliza el perfil periodístico) vemos una focalización interna en la cual, Pécker se incluye dentro de la historia a través de la narración en primera persona:

Janet es una mujer muy tímida. En la entrevista que vais a ver ahora mismo hizo salir a todo el mundo de la habitación donde estábamos, excepto por supuesto al cámara, al realizador y a mí misma, afortunadamente, antes de empezar a contestar porque le daba vergüenza, y sin embargo es una mujer

³⁹² RTVE (1988): “Primer programa de Rockopop: 15/10/88”. Recuperado de <http://www.rtve.es/alcanta/videos/rockopop/primer-programa-rockopop-15-10-88/2108654/>

³⁹³ RTVE (1989): “Rockopop: 28/1/89”. Recuperado de <http://www.rtve.es/alcanta/videos/rockopop/rockopop-28-1-89/3223244/>

que participa de una manera muy directa y muy activa en el resultado final de todas sus cosas, todos sus trabajos, sus discos y sus clips³⁹⁴.

En su nivel fenomenológico, las narradoras de *Rockopop* presentaban un aspecto corriente, es decir, sin ningún tipo de atuendo con el que se les pudiera encasillar en algún tipo de tribu urbana. Solían llevar zapatos, blusas, faldas... una indumentaria formal y nada llamativa. Algo que iba en consonancia con el tipo de música del que se ocupaba el programa (artistas aceptados por la mayoría del público) así como de su tono y su lenguaje (especializado, objetivo y sobrio).



Fig. 41: Beatriz Pékter en uno de los módulos de *Rockopop*

En *Ponte las Pilas* también se dan varios narradores aunque, en este caso, todos llevan el mismo peso: Benjamin, Arantxa de Benito, Alicia Bogo, Dani Martín, Lola Beneyto y Nando Dixcontrol. Aunque Nando Dixcontrol y Lola Beneyto desaparecen tras varios programas quedándose al final solamente los otros cuatro narradores. Todos ellos son intradieгéticos y homodieгéticos. Su papel de narrador-personaje cobra una mayor fuerza cuando se mezclan con el narratario o público asistente al plató para bailar junto a ellos los videoclips que se emiten en el programa. Desde el punto de vista fenomenológico de los narradores destaca la diferencia de edad entre Lola Beneyto o Dani Martín con respecto a Nando Dixcontrol o Arantxa de Benito, lo cual dejaba claro su intención de llegar a diferentes rangos de edad, desde el público más juvenil al más adulto³⁹⁵

³⁹⁴ RTVE: “Rockopop 10/2/1990”. Recuperado de <http://www.rtve.es/alcarta/videos/rockopop/rockopop-10-2-90/2036526/>

³⁹⁵ No hay que olvidar que tanto la música como la decoración del programa alude explícitamente a la cultura de club y al hecho de ir a discotecas los fines de semana, algo que a los menores de 18 años no les estaba permitido.

Su focalización es interna y múltiple. En *Ponte las Pilas* apenas se da información de los artistas que aparecen, pero cuando se da, se le suele imprimir un tono híbrido entre objetividad y subjetividad; como ocurre en esta presentación del grupo holandés F.F.F:

Sabes que no solo son los anglosajones los que están innovando en esto de hacer rock para bailar, ¿verdad? Aquí, en el continente, cada vez hay más grupos que están en la cresta de la ola. Por ejemplo, hace algunas semanas pudisteis bailar con nosotros un clip de una gente holandesa llamada Urban Dance Squad y ahora queremos que te vuelvas loco con un clip llamado “New Found Generation” y que es de una gente francesa que se llaman FFF, es decir, Fédération Française de Fonk, que van en la misma onda. Así que prepárate para bailar algo distinto, ponte un calzado todoterreno y olvida tus anticuados zapatos de gamuza azul³⁹⁶.

Este texto, que podríamos decir está a medio camino entre el comentario y el perfil periodístico, llega desde una voz en off (la de Benjamin) por lo que también señalaremos la aparición de un narrador extradiegético e intradiegético, que casi siempre suele ser el mismo y que también pone voz en algunos sketches como si fuera otro narrador diferente (ya que en su voz en off hay cierto tono de teatralidad). Su nivel fenomenológico en cuanto a la apariencia física no sólo tiene que ver con una edad juvenil sino con un tipo de indumentaria ligado al hecho de salir de fiesta o acudir a una discoteca: las chicas solían llevar vestidos ajustados o camisetas cortas que dejaban el ombligo descubierto; los chicos, generalmente lucían vaqueros y camisetas. En cualquier caso, todos (sobre todo ellos) llevaban ropa cómoda para bailar, porque no hay que olvidar que todo el programa giraba en torno al baile. En cuanto a la actitud de estos narradores era pura energía, simpatía y sentimientos de euforia; todo ello muy acorde con la filosofía del programa, basado en los estados positivos.

En el caso de *Sputnik* los narradores de esta etapa serán Gerard Quintana, Santi Faro y Txé Arana, cuya focalización será interna variable. En general, se trata de narradores intradiegéticos y homodiegéticos, que tienen una relación muy cercana con la historia que les ocupa. En el caso de Gerard Quintana, su papel como narrador-personaje tiene un valor añadido y es que es el cantante de la banda catalana Sopa de Cabra, enmarcada dentro del movimiento que recibió la denominación de “rock català”. En muchas ocasiones estos mismos narradores desempeñan la

³⁹⁶ YouTube: “Dos programas de Ponte las Pilas con Wonder”. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=MnKJiScQ3ts>

labor de narrador extradiegético -que aparece con forma de voz en off- y (en la mayor parte de ocasiones) heterodiegético.

El nivel fenomenológico de los presentadores de los diferentes programas presenta grandes diferencias entre sí. En *Plastic*, Tinet Rovira y David Bagès, tienen un aspecto juvenil, un tanto macarra y que va muy acorde con la música de la que se ocupan y el tipo de jerga que utilizan (de la que hablaremos más adelante). Tinet Rovira solía llevar gafas, blusas y vaqueros mientras David Bagès se caracterizaba por llevar el pelo engominado, camisetas arremangadas y vaqueros un tanto más ajustados que su compañero; dentro de ellos, Bagès era el que sustentaba el perfil más gamberro dentro del programa aunque sin un nivel tan sublevado como podían presentar algunos de sus invitados al programa como Evaristo, el cantante de La Polla Records. Si hubiera que enmarcarles dentro de alguna tribu, esa sería la de los rockeros o punk-rockers, aunque Tinet Rovira desempeñase un papel más comedido y formal que su compañero. En cuanto al perfil psicológico de estos dos personajes diremos que caminaban entre el pasotismo, la chulería y el descaro. En los capítulos emitidos a partir de 1990 el aspecto de los presentadores es más corriente, ambos lucen camisetas y David Bagès ya no suele llevar camisetas de manga corta arremangadas como hacía anteriormente.

En cuanto al nivel fenomenológico de los presentadores de *Sputnik* diremos que se trata de personas muy ligadas a las nuevas corrientes musicales y de vanguardia, sobre todo en el terreno de la música electrónica³⁹⁷. Su aspecto, en el caso de Gerard Quintana, estaría ligado a la tribu del rock de raíces (pelo largo, camisetas, pantalones vaqueros...) En el caso de Txé Arana y Santi Faro, mientras éste presentaba un look juvenil, sin vestimenta llamativa pero a la moda con el momento: camisetas de cuadros desabrochadas sobre camisetas, vaqueros... En el caso de Txé Arana, solía ser más radical en su manera de vestir, sobre todo cuando interpretaba a un personaje femenino con peluca rubia y voz sensual para dar las noticias. En el formato de *Sputnik* que se desarrolla en plató, llama la atención el estilismo de la narradora, como en el capítulo emitido el 4 de febrero de 1991 donde vemos a la presentadora con un look perteneciente a la tribu punk, con el pelo cardado³⁹⁸.

³⁹⁷ Sirva de ejemplo que *Sputnik* estuvo desde el primer festival Sonar apoyando el evento a través de reportajes, entrevistas y emisiones en directo desde el propio festival.

³⁹⁸ TV3: Capítulo visionado en el Archivo de TV3 en junio de 2016, emitido el 4 de febrero de 1991. ID 1514214.

En *Plastic* no se da ningún tipo de narratario diegético sino que es extradiegético y homodiegético, es decir, no aparece en el plató. Aunque sí se alude a él en la mayoría de los capítulos con un tipo de lenguaje de complicidad y cercanía: “Ya tenía ganas de veros yo (...) qué hartón de currar que os hacéis en casa, de verdad. Majos, que sois... mmm un besazo, ¡hala!”, dice David Bagés aludiendo a la participación del público en uno de los concursos que organizaba el programa (el que premiaba a la mejor portada de disco que enviaban los espectadores)³⁹⁹. Así que se trata de un narratario extradiegético pero homodiegético en algunos momentos. Es importante aludir a los aplausos pregrabados que aparecen en *Plastic*, que hasta este momento no se utilizaban en televisión puesto que solían ser reales y venían dados por un narratario intradiegético. Los únicos momentos en que vemos público funcionan más bien como personaje colectivo o como personaje terciario, como en la actuación de Antonio Vega, donde aparecen como espectadores de la actuación del grupo y donde sí puede escucharse su aplauso⁴⁰⁰.

Sputnik tampoco contaba con la figura de un narratario intradiegético sino que más bien podríamos hablar de un personaje colectivo que aparece en algunos de sus programas como, por ejemplo, en el concierto de Iggy Pop⁴⁰¹.

Los casos de *Rockopop* y *Ponte las Pilas* son distintos a los dos anteriores puesto que sí contaban con un narratario intradiegético y homodiegético, aunque era muy diferente entre sí y desempeñaba un rol mucho más activo en *Ponte las Pilas* que en *Rockopop*. En el programa de Beatriz Pécker el narratario se ubicaba en la pista, a los pies del escenario; en un principio manteniendo una distancia con respecto a este (la cual desaparecería al cabo de algunas temporadas). En las presentaciones de Pécker era habitual, sobre todo en las primeras temporadas, que el narratario apareciera dentro del encuadre, como personaje secundario. En algunas de esas escenas, Pécker acercaba el micrófono a alguien del público para que dijese algo, aunque siempre se trataban de comentarios muy breves:

³⁹⁹ RTVE: “Una edición de Plastic”. Recuperado de <http://www.rtve.es/alacarta/videos/programas-y-concursos-en-el-archivo-de-rtve/edicion-plastic-1989/2805494/>

⁴⁰⁰ YouTube: “Antonio Vega: Esperando a nada, Plastic”. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=AleeHoBMe4A>

⁴⁰¹ YouTube: “Iggy Pop: Louie Louie. Acústico. Sputnik Concert 1994”. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=mD5hV6U8KKc>

Beatriz Pécker: Bueno, aquí estamos ya a punto de caernos de todos los que estamos aquí en esta esquina (risas). Después de la publicidad vamos a presentar otro vídeo nuevo, es del grupo Duran Duran que acaba de editar su nuevo LP "Big Thing". Los Duran Duran nos van a visitar, van a venir a España... Cuidao, cuidao, que me voy a caer... [agarra el brazo de una de las chicas que está entre el público para apoyarse sobre ella]. Van a venir a España porque van a iniciar aquí su gira europea (...) Vamos a presentar el vídeo que corresponde al primer single que se llama...

Chica del público: I don't want your love.

Beatriz Pécker: ¡Muy bien! No quiero tu amor (risas). Duran Duran⁴⁰²..

El nivel fenomenológico del narratario de *Rockopop* se adscribe a corrientes musicales comerciales y gustos mayoritarios. Su rango de edad es juvenil y adulto, como puede verse en algunas escenas en las que aparecen. Ante las cámaras suelen mostrarse tímidos o jugar a meterse en el encuadre, es decir, que presentan una actitud naíf muy parecida a la del narratario de *Aplauso*. Su vestimenta es corriente, sin ningún estilo llamativo o que pueda enmarcarse dentro de una tribu urbana concreta.

El narratario de *Ponte las Pilas* es muy diferente al de *Rockopop*. Lo primero que valoraremos será su predisposición a la participación activa en el programa a través del baile. La función principal de este narratario intradieгético y homodieгético es bailar. En su aspecto, vemos atuendos propios de fiesta (como ocurre con los narradores), es decir: vestidos, shorts y tops en las chicas y pantalones vaqueros, camisas y chalecos en el público masculino. En su actitud hay cierto atrevimiento en este sentido puesto que las cámaras (como veremos en el siguiente apartado) graban continuamente sus movimientos. De este elemento de la narración se desprende un sentimiento hedonista que continúa en una línea similar al del narrador y también de la música que aparece en el programa. En buena parte de los capítulos, además, se convierten en personajes secundarios, como en la sección titulada "Piropop" donde se elige a un chico o una chica del público para que el piropo parezca que va dedicado a ellos. Vemos otro ejemplo en el capítulo emitido el 14 de septiembre de 1991 en el que utilizan al público en un sketch sobre la vuelta de las vacaciones de verano; en él, distintos miembros de este narratario se convierten en personajes secundarios al interpretar el papel de alguien que está enfermo por volver de vacaciones⁴⁰³.

⁴⁰² RTVE: "Primer programa de Rockopop: 15/10/88". Recuperado de <http://www.rtve.es/alcanta/videos/rockopop/primer-programa-rockopop-15-10-88/2108654/>

⁴⁰³ ARCA: Capítulo visionado en el Archivo de RTVE y emitido el 14 de septiembre de 1991. Ref: CDEPP019026.

Los personajes principales de *Plastic* son artistas sobre todo nacionales y enmarcados dentro de estilos como el pop, el rock duro, el punk de carácter más radical o el heavy. De manera especial tenían un gran peso los grupos de rock duro del momento como Barricada, La Polla Records o Extremoduro, afines a una ideología política común como era la anarquía y el movimiento okupa. *Plastic* no se regía por listas de éxitos sino que reflejaba un momento en que los grupos de rock habían dejado atrás la Movida y no sólo no querían continuar su legado sino que además iban contra ello. La actitud de estos artistas en el programa solía ir en consonancia con la de los presentadores, es decir, atrevida, bromista y descarada. En el capítulo en que aparece Wendy James (cantante de Transvision Vamp), puesto que el tono de los narradores es bastante bromista (le preguntan si sabe lo sexy que es o cuál es su tinte de pelo), la artista responde siguiéndoles su mismo tono, imitándoles su forma de hablar o corrigiendo su manera de pronunciar inglés⁴⁰⁴.

Otro personaje de *Plastic*, en este caso secundario, es la mujer de la limpieza que aparece en algunos capítulos y que les ayuda a poner en práctica los concursos. Como personaje terciario hablaremos de los concursantes que acuden a participar en el programa.

Algunos de los artistas o personajes principales de *Rockopop* eran Duran Duran, Tears for Fears, U2, Depeche Mode, Eros Ramazzotti, Locomía, Quincy Jones, Janet Jackson, Eurythmics, Duncan Dhu o Ketama. Su actitud en las entrevistas y actuaciones no juega con la provocación como ocurría en otros programas, sino que permanece en una posición serena, respondiendo a las preguntas de una forma seria, sin entrar en temas que pudieran originar debate. De hecho, hay ocasiones en las que podemos identificar un tipo de artistas que, ya sea por el contexto particular que les rodea o el cambio de época, hablan de una manera opuesta a los que participaban en *La Edad de Oro*; un ejemplo de esto lo encontramos en la entrevista a la banda Europe, en la que la banda dice a Beatriz Pécker: “No queremos quemarnos con las drogas, solo bebemos cerveza. Hemos tenido algún problemilla pero no somos tontos. Queremos durar mucho tiempo”⁴⁰⁵.

⁴⁰⁴ YouTube: “Transvision Vamp: Entrevista a Wendy James, Plastic”. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=WkTStgh_yww

⁴⁰⁵ RTVE: “Rockopop: 28/1/89”. Recuperado de <http://www.rtve.es/alacarta/videos/rockopop/rockopop-28-1-89/3223244/>

La mayoría de los personajes principales de *Ponte las Pilas* tenían mucho que ver con la cultura de club; algunos de los artistas que aparecen en el programa son Chimo Bayo, Cool T, Rozella, Lisa Stanfield, Tina Turner o Naughty By Nature. No conocemos mucho de su perfil fenomenológico por el programa puesto que no suelen llevarse a cabo entrevistas y buena parte de ellos aparecían en los videoclips y no en el plató del programa; pero, en general, comparten la pertenencia a la música de baile en sus diferentes corrientes: desde el rap al rock. Por el perfil del programa y de la corriente musical a la que pertenecen, diremos que también poseen un carácter hedonista típico de este tipo de sonidos.

Los personajes principales de *Sputnik* y sus diferentes tipos de emisiones abarcaban muy variadas corrientes musicales. El número de artistas que han pasado por el programa es casi incontable; en esta etapa el programa cuenta con algunos nombres como Blur, Madonna, Suede, Killer Barbies, Marilyn Manson, ACDC, Antonio Vega, Jota Mayúscula, Daft Punk, Divine Comedy, Pixies, Iggy Pop, New Order, Queen, Aerosmith, Linkin Park... Se trata de un programa que cubre especialmente contenidos de carácter indie o underground pertenecientes a diferentes aspectos musicales, desde el pop, la electrónica o el punk (y las diferentes modalidades o ramificaciones). Como personajes secundarios habría que hablar de algunos narradores secundarios como Miqui Puig, quien se encargaba de la sección "Tómbola", a través de la cual se realizaban sketches en tono humorístico para regalar entradas a conciertos y eventos. Como personajes secundarios o terciarios señalaremos por un lado, personas entrevistadas que no son artistas musicales pero sí tienen que ver con la industria musical y los asistentes a conciertos que participan dando su opinión o las personas entrevistadas en las encuestas de calle.

b) Recursos visuales

Si hay un programa en esta etapa que se diferencia del resto de sus coetáneos por recursos visuales como los planos, la angulación y el ritmo es *Ponte las Pilas*. Su ritmo frenético superaba los niveles de los programas de la etapa anterior y también de la suya propia. En *Ponte las Pilas* se repetían continuamente los planos americanos y planos medios en ángulo contrapicado así como los travellings rápidos en plano cenital y con la cámara invertida. También son habituales los travelling circulares manuales y los ángulos contrapicados enfocando los traseros femeninos mientras las chicas bailan. La duración de cada plano es muy breve.



Fig. 42: Plano general del espacio central de *Ponte las Pilas* tomado desde un lateral del escenario

En el caso de *Plastic*, los planos son siempre a corta distancia puesto que el plató no posee grandes dimensiones. En los vídeos grabados en la Fábrica se utilizan travellings manuales y en este programa abundan los planos cortos durante las entrevistas; por el tipo de escenografía, la ausencia de público o el uso continuo del playback diremos que en sus códigos sintácticos es necesario resaltar la influencia del videoclip.

En *Rockopop*, los recursos visuales dejan patente que el programa poseía una cantidad generosa de recursos materiales, algo que se deja entrever en esa habitual realización de contenidos en exteriores a la que ya hemos hecho referencia anteriormente. El ritmo es rápido, se repiten los travellings mecánicos, los planos máster (sobre todo al comienzo de las actuaciones), los planos generales en ángulo frontal y los generales en ángulo cenital (también durante las actuaciones de los artistas en plató). En este programa, al igual que en los incluidos en la etapa de la paleotelevisión, sigue utilizándose el plano de fotograma congelado.

En *Sputnik*, los recursos visuales se acercan -ya en su formato de esta etapa- a las técnicas cinematográficas; quizá porque desde los primeros años el programa de TV3 realizaba reportajes o monográficos propios, como es el caso del especial sobre Sónar 94⁴⁰⁶ (primera edición del festival) donde se utiliza el plano holandés o Sónar 95⁴⁰⁷, en estos especiales se repite el plano inserto o plano recurso para acompañar las declaraciones de los artistas con algo más

⁴⁰⁶ Corporació Catalana de Mitjans Audiovisuals: "Sónar experience: Sputnik. Sónar 1994: Què és el tecno". Recuperado de <http://www.ccma.cat/catradio/alcarta/sonar-experience-sputnik/sonar-1994-que-es-el-tecno/video/5115496/>

⁴⁰⁷ Corporació Catalana de Mitjans Audiovisuals: "Sónar experience: Sputnik. Sónar 1995: Més de 50 actuacions". Recuperado de <http://www.ccma.cat/catradio/alcarta/sonar-experience-sputnik/sonar-1995-mes-de-50-actuacions/video/5115591/>

que el plano medio de los músicos. Es en este mismo especial donde vemos la utilización de la cámara temblorosa o shaky camera⁴⁰⁸, aunque de una manera muy sutil, mientras en el encuadre aparecen hablando los entrevistados en un plano medio corto. Los códigos sintácticos de la realización de *Sputnik* tienen que ver con la influencia del género documental musical. Algo que también resulta muy novedoso para la época era la utilización de una cámara a modo de “cámara oculta” en sus crónicas de conciertos frente a la cual algunos de los asistentes daban su opinión sobre el recital de determinados artistas como es el caso del concierto de ACDC⁴⁰⁹ o el de Smashing Pumpkins⁴¹⁰, ambos transmitidos desde el Palau Sant Jordi de Barcelona.

La composición en la práctica en todos ellos está realizada por selección, es decir, se eligen los encuadres a partir de las puestas en escena musicales de los artistas o las entrevistas; la excepción estaría en algunos casos en los que la composición es por disposición, como las presentaciones en *Rockopop* con la presentadora ubicada junto al público asistente al programa. En el caso de *Ponte las Pilas*, la sección “Pilaculebrón” está realizada por diseño, a modo de comic.

La fragmentación de esta etapa además de estar marcada, al igual que en la anterior, por los cortes publicitarios, se basa sobre todo en los diferentes formatos que entran en cada programa. *Plastic* se divide básicamente en varios bloques diferenciados por formatos: actuaciones, entrevistas y concursos; en él es muy importante la continuidad espacial, puesto que apenas se varía en los escenarios, que se reducen a dos: la fábrica y el espacio ambientado en un piso de estudiantes o garaje amueblado.

Rockopop se divide en videoclips, actuaciones y entrevistas (ambos géneros tanto en interiores como exteriores). En este programa encontramos una sección caracterizada en sí misma por la fragmentación pero que, a la vez, otorga continuidad al discurso: la lista de éxitos, que se divide en bloques de manera lineal a lo largo del programa, conteniendo cada bloque una serie de números o artistas. En *Rockopop* también se da una fragmentación espacial que se rige por los contenidos realizados en exteriores. La fragmentación sin cambio de escenario está marcada por

⁴⁰⁸ Esta técnica es utilizada sobre todo en documentales y su resultado es un encuadre en continuo movimiento.

⁴⁰⁹ TV3: Capítulo de Sputnik visionado en el archivo de Televisió de Catalunya y emitido el 19 de noviembre de 1996. ID: 3381518.

⁴¹⁰ TV3: Capítulo de Sputnik visionado en el Archivo de Televisió de Catalunya y emitido el 13 de enero de 1997. ID: 3381567

los distintos encuadres que se realizan en un mismo plató. Por ejemplo, la sección del repaso a la lista de éxitos, como hemos apuntado en el análisis del espacio, parece estar ubicada dentro del propio plató aunque no se distingue muy bien la situación concreta en el espacio total.

Algo diferente ocurre en *Ponte las Pilas*, donde todos los sucesos tienen lugar en el mismo espacio. Por lo que diremos que el sentido de la continuidad es mucho mayor en este caso, donde incluso los videoclips se alternan con imágenes del plató, por lo que pocas veces se pierde de vista el espacio referencial.

Sputnik es un claro ejemplo de fragmentación en todo lo que hace; los videoclips nunca se emiten enteros, las entrevistas utilizan imágenes recurso para otorgar un mayor ritmo al programa y dejar atrás el tipo de entrevistas pertenecientes a etapas anteriores donde sólo se veía al artista contestando a las preguntas y, por si fuera poco, la idea del programa engloba diferentes formatos o ramificaciones dentro de sí misma. El formato magazine, de más de una hora y media de duración, conseguía un ritmo acelerado gracias a dicha fragmentación tanto de géneros como de secciones y de bloques de diferentes artistas. Conserva una continuidad tanto perceptiva (gracias a la idea de geografía sugerida que mantiene el programa a pesar de los cambios de escenario) como de temática. Algunas secciones de *Sputnik* eran: “Qui no plora no mama”, “Tómbola”, “Videoterapia”, “SOS Cuina” o “Ruta 33”.

En todos los programas de esta etapa, los narradores vuelven a ser el elemento crucial en la configuración de dicha continuidad. Ellos son los encargados de enlazar los diferentes contenidos y dar uniformidad a cada capítulo, como podemos ver en este ejemplo:

Ahora, de momento, os ponemos un vídeo de Lou Reed, alucináis un poquillo, que luego os quedáis con las ganas de ver a toda la peña aquí haciendo el número... ⁴¹

Para lograr la continuidad en *Rockopop* es muy importante la interpelación entre narradores. En el caso de *Plastic* lo importante son los diálogos entre narradores y personajes principales y a su vez, entre los distintos personajes principales; de hecho, en el capítulo en que aparecen las

⁴¹ ARCA: Capítulo de *Plastic* visionado en el Archivo de RTVE y emitido el 25 de agosto de 1989. Ref: CDEPP013148.

Xoxonees podemos ver que son ellas mismas quienes entrevistan al grupo Jesus Jones, que también aparece en este capítulo, dejando a los propios narradores en un segundo plano⁴¹².

El montaje por composición tradicional aparece de nuevo en todo ellos, al igual que en la etapa anterior, puesto que siempre se da una presentación, un nudo y un desenlace o despedida del programa. En esta etapa es habitual que las despedidas de los programas cuenten con la emisión de un videoclip, como ocurre de manera habitual en *Plastic*. En el caso de *Ponte las Pilas*, el final de cada capítulo irá marcado por la canción del programa, la cual es interpretada por los propios presentadores en el escenario.

El montaje por composición diegética utiliza historias atómicas relacionadas o enlazadas en torno a un eje (en el caso de los monográficos de *Sputnik*), también se dan historias relacionadas por subordinación o coordinación y en ocasiones también podremos hablar de historias atómicas independientes. Es decir, cada artista forma un bloque narrativo que utiliza un formato u otro pero que está unido al resto de bloques narrativos por la temática específica de cada programa. En algunos casos hablaremos de historias atómicas relacionadas o enlazadas por subordinación⁴¹³, como ocurre en *Sputnik TV* en su formato de informativo o durante la puesta en escena de la lista de éxitos de *Rockopop*; por ejemplo, el capítulo en el que Tears for Fears entran en la lista de éxitos del programa⁴¹⁴ y Paloma Serrano da paso a un contenido más amplio sobre los artistas como es la entrevista realizada por su compañera Beatriz Pécker (aunque en ese capítulo no pudo verse completa por ajuste de tiempo). En *Ponte las Pilas* esa diferenciación entre historias está más marcada (aunque todas compartan temática) por lo que hablaremos de historias atómicas independientes; al igual que ocurre en algunos capítulos de *Sputnik*.

En cuanto al montaje por composición temporal, todos ellos utilizan la composición cronológica lineal, que en casos como el de *Plastic* en ocasiones puede ser no lineal con comienzo in media res, como cuando el programa arranca y ellos están desempeñando diferentes acciones (buscando discos, sintonizando la radio...) y fingien no saber que ya están en antena.

⁴¹²RTVE: "Plastic: Primer programa". Recuperado de <http://www.rtve.es/alacarta/videos/programas-y-concursos-en-el-archivo-de-rtve/plastic-primer-programa/344034/>

⁴¹³ Las historias atómicas relacionadas o enlazadas por subordinación tiene lugar cuando un suceso núcleo o de origen da lugar a diferentes sucesos satélite que dependen del primero.

⁴¹⁴ RTVE: "Rockopop: 7/10/89". Recuperado de <http://www.rtve.es/alacarta/videos/rockopop/rockopop-7-10-89/2693663/>

En esta etapa, todos los programas utilizan ráfagas de continuidad así como cortinillas de publicidad, algo que ya ponía en práctica *Applauso* en la época anterior.

En esta etapa se utilizan también de manera muy equilibrada los códigos gráficos. Aunque *Rockopop*, sobre todo en sus primeras temporadas, prescindía de algunos rótulos tan importantes como los nombres de las presentadoras. Los códigos gráficos en los que coinciden todos estos programas son el nombre del artista o el grupo y el título de la canción que se dispone(n) a interpretar; si bien es cierto que *Rockopop* en muchas ocasiones solamente mostraba el título de la canción, cabe decir que esto (al igual que la ausencia de los nombres de las presentadoras) sólo ocurría en las primeras temporadas puesto que en las últimas en la pantalla llegaba a aparecer hasta en dos ocasiones por cada canción (al comienzo y al final) la información del artista y el tema.

En *Sputnik* los códigos gráficos suelen ir acompañados del logo del programa. En los programas especiales o monográficos, comprobamos que adoptan un estilo más cinematográfico, cuidando la distribución de los títulos como ocurre en el especial “Sónar 96”⁴⁵ donde el nombre de Ken Ishii aparece en el lateral izquierdo para dejar la parte inferior de la pantalla (donde suele poner el resto de nombres de entrevistados) para los subtítulos en catalán puesto que Ken Ishii habla en japonés.

En *Plastic* estos códigos gráficos o chyrons, en algunas ocasiones suplantaban o desempeñaban la función del narrador⁴⁶:

Barricada: banda de hard-rock fundada en Pamplona en 1982. Comenzaron como trío, formato que luego ampliaron a cuarteto. Su sonido es duro y aspero, y sus letras, directas y sin concesiones

En *Ponte las Pilas*, en una actuación ordinaria, el título y el intérprete pueden llegar a aparecer hasta en tres ocasiones en la pantalla (frecuencia reiterativa). En el final de este mismo programa, a modo de despedida, puede leerse “!!! hasta el sábado !!! [sic] (a las 3.30)” en la pantalla formada por varios monitores; la misma en la que aparecen en algunas ocasiones los nombres de los ganadores de los concursos.

⁴⁵ Corporació Catalana de Mitjans Audiovisuals (1996): “Sónar 1996”. Recuperado de <http://www.ccma.cat/catradio/alacarta/sonar-experience-sputnik/sonar-1996/video/5121011/>

⁴⁶ YouTube: “Barricada: ‘No hay tregua’ en Plastic (TVE)”. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=hzvEVBmDeNU>

En general, atendiendo a los códigos sintácticos de *Ponte las Pilas* se diremos que toda la realización del programa gira en torno al concepto de clubbing, es decir, el ritmo frenético de las noches, el hedonismo o las macro-discootecas (que ocupan un lugar hegemónico en el tiempo libre de los jóvenes españoles en esta década). Tanto la fragmentación del programa como el tipo de planos aluden de manera implícita a una actividad que, por entonces, era algo habitual en ciudades como Valencia o Madrid: los largos fines de semana donde la actividad primordial era bailar gracias a los Djs de música electrónica (y también a drogas sintéticas, aunque de esto hablaremos en el apartado sobre los códigos ideológicos y culturales).

c) Banda sonora

En esta etapa los géneros periodísticos utilizados por los presentadores se alejan de las pautas tradicionales y adquieren nuevos caminos y nuevas formas. Un ejemplo de ello son las entrevistas de *Plastic*, en tono desenfadado, jocosos y particularmente atrevido. En la entrevista a Jesús Ordovás⁴⁷, por ejemplo, la cual arranca con una presentación previa de los presentadores dirigiendo al veterano crítico musical frases como “¿pero dónde vas, carroza?” o “¡a ver si te retiras ya” (de manera irónica, aunque entendemos que hay una parte menos irónica), entre las preguntas que le formulan aparecen las siguientes: “Oye, ¿es verdad que nada más haces que escuchar música? [sic] ¿O haces otras cosas aparte de escuchar música? Porque vas así de enterao... Lo sabes todo”; “¿Tú cantas bajo la ducha?” o “¿Qué ocurre ahora que el rock español vende y que se ha convertido en un negocio y que todo el mundo está haciendo mucha pasta?”.

Otro ejemplo de este tipo lo encontramos en el capítulo donde aparece el grupo Tijuana in Blue, donde Eskroto (el cantante del grupo) acaba entonando una jota por petición insistente de los presentadores a pesar de haberse negado en rotundo en un primer momento a hacerlo.

David Bagès: Cántame una jota ahora ya para terminar...

Eskroto: No.

David Bagès: Va, por favor...

Eskroto: Que no.

David Bagès: Va...

Eskroto: ¿Cómo voy a cantar yo una jota?

David Bagès: Cántame algo.

⁴⁷ RTVE: “Una edición de Plastic”. Recuperado de <http://www.rtve.es/alacarta/videos/programas-y-concursos-en-el-archivo-de-rtve/edicion-plastic-1989/2805494/>

Eskroto: Que no. Joder. Que no estoy predispuesto.

[Risas de presentadores y entrevistados]

David Bagès: Va, venga.

Eskoto: Que noooo

Jimmy: Noooooooooo [lo entona como si fuera una jota y Eskroto se suma al cántico improvisado]

David Bagès: Bueno, algo ha salido⁴¹⁸.

En las emisiones de Plastic a partir de 1990 las entrevistas no abandonan el lado más desenfadado pero presentan un carácter más profesionalizado como puede verse en la realizada por Marisol Galdón a La Dama se Esconde:

Marisol Galdón: Bueno vamos a ver en este ultimo disco habéis... ahora que todo el mundo parece que esta con la con la tecnología y las cosas electrónicas y samplerizandolo todo vgosotros habéis dicho puse nada, nosotros aquí vamos a meter los instrumentos acústicos, si sale un piano un piano que sea acústico, bueno guitarras eléctricas, cosa eléctrica sí, pero nada de electrónica, a ver esto por que

Nacho F.: sí a ver hemso querido hacer un disco natural.

Marisol Galdón: como la vida misma

Nacho F.: Un disco humano, muy humano. Nada de máquinas, nada de samples, un disco que tuviera pulmones, corazón, un disco que se pudiera de algún modo palpar todo el sudor que hemos puesto todos los que estábamos ahí.

(...)

Marisol Galdón: ¿Y habéis creado una historia conceptual a través de las letras en este disco que habéis editado o no? ¿Cada canción es independiente de las otras?

Nacho F.: si yo creo que si hay algo conceptual. Siempre hemos trabajado lo que es el concepto de lp, que era todo un conjunto... desde la portada hasta

Marisol Galdón: el orden también

Nacho F.: El orden, todo, todo, absolutamente todo, la contraportada, el papel interior. Todo. Es algo que nos fascina⁴¹⁹.

Por su parte, las entrevistas de *Rockopop* eran mucho más especializadas. De hecho, de todos los programas de esta etapa, *Rockopop* es el que más géneros periodísticos utiliza: noticias,

⁴¹⁸ El nombre del cantante ya suponía una provocación explícita; su actitud en la entrevista deja patente ese estereotipo de artistas que eran habituales en el programa, de actitud controvertida muy ligada al punk.

⁴¹⁹ ARCA: Capítulo de Plastic visionado en mayo de 2016 en el Archivo de RTVE y emitido el 19 de octubre de 1990. Ref: CDEPP017056

perfiles, comentarios, crónicas y sobre todo entrevistas. Sirva como ejemplo de crónica la realizada por Beatriz Pécker sobre el concierto de James Brown:

El jueves por la noche actuó en Madrid un hombre que es un personaje en el mundo de la música... [hace una breve pausa] bueno... rock. El se llama James Brown. Las críticas no muy positivas las habréis leído y escuchado ayer y antes de ayer, hoy y ayer mejor dicho. Pero bueno, no vamos a insistir en el tema. Lo que sí, me parece que ya estáis viendo las imágenes de Brown, deciros que realmente el concierto fue como regular, que la gente se mosqueó un poco porque James Brown cantó poquísimo, casi nada. Pero tú viendo *Rockopop* vas a tener la suerte de ver, pues prácticamente la única canción que él hizo que fue la primera y que fue el living in america. James Brown de todos modos, como digo, es todo un personaje, profesional y personalmente. Porque personalmente es un hombre que estuvo detenido por primera vez a los 16 años y la última vez poco antes de venir a España y es un hombre que ha luchado mucho por la igualdad de derechos en Estados Unidos (...)⁴²⁰.

El tono serio y de carácter más objetivo permanece a lo largo de todo el programa. Excepto algún que otro chascarrillo o pequeña broma a los artistas, lo habitual es que las presentadoras siempre utilicen un tono formal y un lenguaje especializado y divulgativo, aunque al no abarcar cuestiones más allá de la música o el trabajo que presentan en ese preciso momento, esto hace que muchas de las entrevistas resulten un tanto planas o monótonas. Sirva como ejemplo la entrevista a La Unión:

Beatriz Pécker: Tentación se llama el último LP de este grupo que hoy tenemos aquí en Rockopop. Y, ¿cómo se llama este grupo? [Acerca el micrófono hacia el lado del público].

Público: ¡La Unión! [Gritan al unísono, como si estuviera ensayado].

Beatriz Pécker: [risas] La Unión. Llevan doscientos mil discos vendidos de este último LP. Supongo que estaréis encantados... Dicen: 'no, porque queríamos en realidad haber vendido ya un millón' (risas).

Rafa Sánchez (cantante de La Unión): Hombre, por un millón que no quede, ¿no?

Beatriz Pécker: Y ellos tienen cantidad de proyectos además. Porque la cosa no para ahí en el disco. No para en esos dos vídeos que han hecho por ahora. ¿Qué es lo que vais a hacer? Aparte de que sé que os estáis cambiando de casa unos, otros pintando, y cosas de esas así más caseras. ¿Qué es lo que vais a hacer?

Mario Martínez: Pues... probablemente nos iremos a América cerca de un mes y medio y tal. Empezamos por Santiago de Chile y creo que acabamos por Nueva York o por ahí. Pero vamos, todavía no están confirmadas las fechas ni los días, pero a nosotros nos gusta ir por ahí.

⁴²⁰ RTVE: "Primer programa de Rockopop: 15/10/88". Recuperado de <http://www.rtve.es/alcanta/videos/rockopop/primer-programa-rockopop-15-10-88/2108654/>

Beatriz Pécker: ¿Y después vais a hacer gira aquí en España?

Mario Martínez: Sí, en cuanto lleguemos directamente... Bueno, haremos un par de semanas de ensayos potentes para la gira española y a rular.

Beatriz Pécker: Oye, ¿cómo son los ensayos para un grupo como vosotros? Para que la gente sepa un poco. Tenéis que escoger los músicos, tenéis que preparar las canciones... ¿Qué hacéis?

Rafa Sánchez: Bueno hasta ahora ha sido de una manera... Bueno, nos han acompañado Tino y Antonio y llevamos ya bastante tiempo con ellos, ¿no? Son un poco dramáticos porque estamos en un local de tres por dos todos metidos (...)

Beatriz Pécker: (risas) ¿Incluso vosotros?

Rafa Sánchez: (risas) Incluso nosotros, incluso Luis [señala a su compañero Luis Bolín], con la estatura que tiene⁴²¹.

En *Ponte las Pilas* apenas hay géneros periodísticos y su manera de presentar a los artistas suele ser a través de sketches en tono de humor. No se dan entrevistas pero como géneros que se repiten destacamos el comentario y el perfil biográfico (aunque no se lleve a cabo en el mismo rango de profundidad de otros programas anteriores como *Musical Express* o *Rockopop*). Como ejemplo de perfil el que realiza Arantxa de Benito sobre Corina:

Y ahora vamos a bailar todo un clip que se llama "Temptation". Es de una chica que nació en Manhattan, se crió en el Bronx, ella es criminóloga, psicóloga y además es protagonista en la película "Street Dreams". La chica en cuestión se llama Corina y, entre nosotras, tened cuidado porque la chica está muy bien y seguro que hay más de un plasta que se le va la pila y os empiezan a decir que os quieren, que os aman, que os necesitan, que os desean... y se van a poner de un cursi... pero de un cursi... increíble. Así que, ¡venga! Vamos todos a bailar con el clip de Corina y eso sí, agarraos un buen mataflies [se refiere a matamoscas] porque hay mucho moscardón⁴²².

Como ejemplo de otro tipo de presentación, más alejada del perfil biográfico, vemos este diálogo entre Dani Martín y Alicia Bogo para presentar a Dana Dawson en clave de humor:

Alicia Bogo: Espejito espejito, dime: ¿no soy yo la más bella del reino Ponte las Pilas?

Dani Martín: No. Hay otra más bella.

Alicia Bogo: ¿Otra mas bella? Pero eso es imposible. ¿quien?

⁴²¹ RTVE: "Rockopop 9/2/1991". Recuperado de <http://www.rtve.es/alacarta/videos/rockopop/rockopop-09-02-1991/346054/>

⁴²² RTVE: "Una edición de Ponte las Pilas (1991)". Recuperado de <http://www.rtve.es/alacarta/videos/programas-y-concursos-en-el-archivo-de-rtve/edicion-ponte-pilas-1991/2587994/>

Dani Martín: Dana Dawson

Alicia Bogo: ¿Dana Dawson? ¿Y esa quién es?

Dani Martín: Pues... Parece mentira que no lo sepas, hija. Dana Dawson es una cantante neoyorquina que con tan solo 17 añitos ha logrado colocar en el número 20 de las listas americanas su "Paris, New York and Me" durante seis semanas.

Alicia Bogo: ¿Y están bella como dices?

Dani Martín: Mucho más

Alicia Bogo: ¡Muéstramela, muéstramela, muéstramela!⁴²³

En *Sputnik* también se daban diversos géneros periodísticos como el perfil biográfico, la entrevista, la noticia, el reportaje o la crónica. Aunque en el caso del programa de TV3 la puesta en escena de estos géneros es más innovadora que en los anteriores y quizá esto sea algo que tiene que ver con la importancia que tenía la música electrónica y el underground. Por ejemplo, el tipo de reportajes de producción propia no era algo habitual en los programas de TVE, de la misma manera que no lo eran las entrevistas donde no se escuchara la pregunta del narrador como ocurre en el caso de la entrevista a David Bowie en 1996⁴²⁴; un tipo de entrevista en profundidad que, sobre todo por el formato, tiene más que ver con el documental que con el programa de televisión tradicional. Las críticas de discos en *Sputnik* marcan una de las diferencias entre la televisión musical tradicional y la nueva, ahora se pueden resumir en algunas frases, como puede verse en este ejemplo de OBK:

Después de vendre mes de 400.000 copies del seu primer lp, els OBK tornan a la carrega amb Moments de fe, el segon àlbum de aqueste duet de techno pop de sant feliu de Llobregat. En aquest disc els OBK han vulgut fugir de la seva imatge de grup adolescent i han apostat per composicions molt mes maduras. Ara es el momento de comprobar el impressionant exit. Como sempre, el public te la palabra⁴²⁵

El idioma utilizado en *Sputnik* era el catalán y el lenguaje era especializado, algo que –en el campo de la música electrónica– suponía una novedad con respecto a otros programas coetáneos y anteriores donde el tema de la electrónica no se llegaba a tratar a ese nivel sino de una manera

⁴²³ ARCA: Capítulo de *Ponte las Pilas* visionado en el Archivo de RTVE. Ref: CDEPP019026

⁴²⁴ Corporació Catalana de Mitjans Audiovisuals: "Sputnik: David Bowie entrevistat al 1996". Recuperado de <http://www.ccma.cat/tv3/alacarta/sputnik/david-bowie-entrevistat-al-1996/video/5576805/>

⁴²⁵ TV3: Capítulo de *Sputnik* visionado en el Archivo de Televisió de Catalunya y emitido el 5 de mayo de 1993. ID: 1671798.

más amateur, como ocurría en *Ponte las Pilas*. Así, por ejemplo, del especial sobre Sónar 94 extraemos las siguientes palabras:

Santi Faro: [voz en off] “Influencia de los Kraftwek va arribar fins ciutats americanas com chicago i Detroit, que van marcar la pauta al final dels anys 80. El minimalisme techno va tornar a Europa convertit en l’anomenat acid house, un fenómeno musical al cual se va afegir la moguda de las rave parties, aquestes festes ilegals han sigut un autentic trampolí per al techno britanic i europeu pero tambe van unir la música sintetizada amb las drogues de diseny.

Patrick B (del grupo Front 242): són per tot a reu. hi ha drogues als grans festivals, a la festes rave hi ha gent que pren drogues, conec gent que treballa als ministeris que pren drogues. Sí hi ha drogues a las festes raves i en molts casos ajuda a la gent a arribar a una mena de estat d’extasi pero tambe hi ha gent que baila tota la nit sinca prender drogues⁴²⁶.

Los presentadores de *Sputnik* combinan ese lenguaje especializado con una carácter coloquial que toma algunas expresiones propias de la jerga juvenil, como el momento en que Santi Faro despide la crónica del concierto de Smashing Pumkins diciendo que ha tronado en el Palau Sant Jordi y añadiendo “¡Si, senyor! ¡Cojonut!”⁴²⁷, o el capítulo en el que realizan una crónica del concierto de Blur en la sala Zeleste de Barcelona y en la que aluden a que el grupo metió “más caña” de la esperada:

La sala es va omplir del gom a gom amb un public dispossat a divertir-se com mai. Els blur van fer un concert llarg, presidit per un so molt crud, diferent al que caracteriza la banda en els seus discos. Repasant gairebe tots els seus classics, Damon Albarn i els seus han arrasat donant molta mes caña de la esperada. En directe, el brit pop es mes aviat brit garaje pop. Ah per cert, Ultranol es un medicament que no existeix⁴²⁸.

Los menos especializados en su lenguaje, por tanto, serían *Plastic* y *Ponte las Pilas*. En ambos, destaca su jerga juvenil y plagada de expresiones informales, como en este ejemplo de *Plastic* mientras dan los premios del concurso de carátulas:

⁴²⁶ Corporació Catalana de Mitjans Audiovisuals: “Sónar experience: Sputnik. Sónar 1994: Què és el tecno”. Recuperado de <http://www.ccma.cat/catradio/alacarta/sonar-experience-sputnik/sonar-1994-que-es-el-tecno/video/5115496/>

⁴²⁷ TV3: Capítulo de Sputnik visionado en el Archivo de Televisió de Catalunya y emitido el 16 de diciembre de 1996. ID: 3381518

⁴²⁸ TV3: Capítulo de Sputnik visionado en el Archivo de Televisió de Catalunya y emitido el 3 de marzo de 1996. ID: 3063638.

Tinet Rubira: Hablando de mujeres, el segundo premio que damos hoy es de un tío: Juan Manuel Méndez Feijoo, de Barcelona. Él pide un ordeñador [sic] y lo pide porque lo ha ganado con esta carátula de los Bush-Tardos: “Saca la lengua”...

David Bagès: Y ahora...

Tinet Rubira: ¡Un momento, caray! “Saca la lengua” y... la saca [muestra la parte trasera del disco donde aparece la imagen de una lengua].

[David empieza a hablar sacando la lengua a la vez]

Tinet Rubira: Te gusta, ¿eh? Te gusta [se dirige a su compañero David]. ¡Tss, oye! ¡Tú, mongo! Te gusta mi emisora, ¿no?

David Bagès: ¡Calla! ¡Calla!

Tinet Rubira: Son “Los 30 Entresuelos”.

David Bagès: ¡Vamos pal lío! Aquí la señorita Maite Sáez Guisán nos ha mandado... Esto ya no es una carátula así de... de artesanía y todo eso. Esto es una vacilada. Maite, te has pasao currando pa' nosotros. O sea, una carátula pero con todo su estado caratulesco (...)

Tinet Rubira: Oye, corta el rollo que me aburro⁴²⁹

En *Ponte las Pilas* tenían una parte de jerga propia, por ejemplo, la utilización del término “pila” en diferentes contextos que no son los propios de la palabra como “¡ole tus pilas!”, “estrújate bien la pila” o “porque me sale de las pilas”. Un ejemplo del lenguaje lo encontramos en la presentación que hace Benji del recopilatorio *Máquina Total*:

Vale, men. De esta no te escapas. Porque lo que estás viendo aquí es la auténtica y genuina *Máquina Total*. Una máquina llena de microsuros donde puedes escuchar los chapoteos del bakalao más enorme⁴³⁰.

En este programa, los narradores solían dirigirse al narratorio extradiegético de una manera un tanto ruda para continuar con esa jerga tan propia:

A ver si te enteras de una vez y se te mete en la cabeza que Raúl Orellana es uno de los discjokeys más internacionales de España y que su tema Gipsy Rhythm está dando la vuelta al mundo. Son buenas estas naranjas... ahora creo que tampoco hay que ser ningún genio para darse cuenta de que la que canta es Jocelyn Brown y que los dos juntos hacen una pareja de lo más complimentada. Así que

⁴²⁹RTVE: “Una edición de Plastic”. Recuperado de <http://www.rtve.es/alicarta/videos/programas-y-concursos-en-el-archivo-de-rtve/edicion-plastic-1989/2805494/>

⁴³⁰ RTVE: “Una edición de Ponte las Pilas (1991)”. Recuperado de <http://www.rtve.es/alicarta/videos/programas-y-concursos-en-el-archivo-de-rtve/edicion-ponte-pilas-1991/2587994/>

queridos amigos a ver si sois capaces de sacarle juguillo a esta actuación y no os exprimís tanto el cerebro⁴³¹

Tanto en *Sputnik* como en los primeros capítulos de *Plastic* (los emitidos únicamente en el circuito catalán puesto que a nivel estatal se utilizará el castellano) se emplea el idioma catalán, salvo cuando el entrevistado no habla esta lengua. En ambos programas así como en *Rockopop* se utiliza mucho el inglés; en el caso de *Rockopop* con el dominio de todas las presentadoras, que son ellas mismas quienes hacen la pregunta en inglés y en castellano y quienes ponen su propia voz en off en las traducciones. En *Plastic*, Tinet Rubira era el encargado de hacer las preguntas en inglés y traducirlas mientras David Bagés solía increparle para que tradujese al castellano continuamente puesto que él (o el personaje que interpretaba) no sabía nada de inglés y sólo jugaba a imitar algunas palabras. En Marisol Galdón también encontramos alguna frase donde mezcla el inglés con el castellano como cuando advierte a Wendy James (cantante de Transvision Vamp) que tenga cuidado con los presentadores, a quienes previamente ella misma ha atado con camisas de fuerza para que no toquen a la cantante: “Be careful, they are dangerous. You here and they there, and me... ¡away, tú!” (dice antes de salir por la puerta)⁴³².

En la música de *Plastic* así como de *Rockopop* y *Ponte las Pilas* encontramos un protagonismo absoluto del playback (salvo los conciertos transmitidos desde exteriores en el caso de *Rockopop*). Como interpretación de este hecho característico de esta etapa podemos decir que es la materialización de la entrada en juego de las cadenas privadas. La competencia y la lucha por conseguir audiencia se traduce en una reducción de la calidad y un abaratamiento de los costes: más entretenimiento y menos información⁴³³. El caso de *Sputnik* es completamente distinto a los programas de la televisión pública española; sigue realizando actuaciones en directo y también sigue preocupándose por la música de vanguardia y las contraculturas, tal y como hacían algunos programas de la etapa de la paleotelevisión. *Sputnik* se ocupa sobre todo de los grupos del pop y el rock indie, pero también del folk, el jazz, el rap... También de los grupos catalanas y de los nuevos derroteros que está tomando la música electrónica. Como se asegura en el documental “Sputnik, company de viatge”, que celebraba los 20 años del programa:

⁴³¹ ARCA: Capítulo visionado en el Archivo de RTVE y emitido el 7 de junio de 1992. Ref: CDEPPo24058.

⁴³² YouTube: “Transvision Vamp: Entrevista a Wendy James, Plastic”. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=WkTStgh_yww

⁴³³ La supremacía del entretenimiento es uno de los rasgos que definen la época de la neotelevisión. La información pasa a un segundo plano; el objetivo reside en conquistar a la mayor audiencia posible para triunfar en el recién instaurado zapping.

La historia del Sputnik es también la historia del pop y del rock de Catalunya. A lo largo de dos décadas, Sputnik ha querido hacer de altavoz de la música local. Ha sido testigo de grandes fenómenos. Ha dado voz a artistas poco conocidos. Y ha acompañado en su camino a músicos que se convertirían en figuras de culto⁴³⁴.

El tipo de música de la que se encarga *Plastic* es rock alternativo, pop independiente, rap, punk-rock y dance. Si hay una escena característica de la que se ocupa este programa es la del punk y el rock español representado por grupos como La Polla Records, Extremoduro, Barricada, Siniestro Total o Tijuana in Blue. En el plano internacional destacan artistas como Police, Happy Mondays, Jesus and Mary Chain, My Bloody Valentine o China Crisis. Había tal influencia del formato videoclip, que el playback era utilizado de manera continua (los artistas interpretaban sin micrófono), sobre todo en el caso de los grabados en la fábrica. Algo parecido ocurría en *Ponte las Pilas*, donde el baile del público tenía tanta importancia que el hecho de que se utilizase playback quedaba en un segundo plano.

El caso de *Ponte las Pilas* era diferente y estaba especializado en una etiqueta concreta: la música de baile, aunque en sus diferentes corrientes: desde el pop al rock pasando por el rap. Por *Ponte las Pilas* pasaron (ya fuese en formato videoclip o acudiendo al propio plató del programa) artistas como Chimo Bayo, Living Colour, Jesus Jones, REM, LL Cool J, Vanilla Ice, A S A P, Kraftwerk o Aviador Dro.

En *Rockopop* la música estaba basada en las listas de ventas, por lo tanto, se trataba de artistas con un éxito mayoritario. Entre ellos destacamos: U2, Simply Red, Milli Vanilli, Los Ronaldos, Danza Invisible, Dire Straits, Eurythmics, Scorpions, Tracy Chapman, Janet Jackson, Victor Manuel, Mecano o Julio Iglesias. En este caso, el playback desentona más que en el resto de programas debido al escenario de grandes dimensiones y a un formato de actuaciones en plató que imitaban el formato concierto con público en el programa.

Como efectos sonoros, es muy importante la aparición -en todos ellos- de una música ambiente o sonido de fondo muy diferente en cada uno de ellos, acorde con el tipo de sonido que representaba cada programa. Tanto en *Rockopop* como en *Ponte las Pilas* también tiene gran peso el sonido ambiente del propio narratorio: en *Rockopop* en forma de gritos y aplausos y en

⁴³⁴ TV3: "Sputnik, company de viatge". TV3, 2008.

el caso de *Ponte las Pilas* con silbidos, palmas al compás de la música y gritos más eufóricos que en el caso del anterior.

En *Plastic*, a pesar de que no se contaba con un narratario intradieгético, las voces y el bullicio de los presentadores y los artistas eran continuas. Los diálogos entre Tinet Rubira y David Bagès estaban menos coordinados que en otros programas donde había varios narradores y esto propiciaba conversaciones con varias voces hablando al mismo tiempo.

d) Puesta en escena

En la puesta en escena prototelevisiva de *Plastic* encontramos dos escenarios perfectamente diferenciados (como hemos señalado en el apartado referente al espacio). En escenario ambientado en un piso juvenil ubicado en un garaje vemos elementos de mobiliario como un frigorífico, una mesa, un televisor, un sofá, sillones, estanterías, taquillas, máquinas recreativas... además de las pintadas en las paredes hay otros elementos que le otorgan aún más aire juvenil como el muñeco hinchable de Frankenstein o los pósters en las paredes. A este mismo escenario se podía acceder de dos maneras: o bien bajando unas escaleras ubicadas en un lateral o bien por la puerta del garaje, la cual, al levantarla realizaba un fuerte ruido. En dichas puerta de garaje destaca el graffiti con nombre del programa.

El otro escenario de *Plastic*, la fábrica, no contaba con mobiliario pero sí con una decoración de local abandonado un tanto tétrica: telas de araña, un extractor de aire en una pared, ventanales con cristales rotos o con los cristales opacos por la suciedad... Las paredes eran de ladrillo y había algunas puertas de madera; en concreto, en la ubicada detrás del escenario puede verse una pintada con el símbolo ocupa. Alrededor del espacio, contra las paredes pueden verse algunos bidones, sacos de tela, ruedas, garrafas de plástico o altavoces. Del techo colgaban unas lámparas de metal de las que salía poca luz aunque fuera en tonos blancos. En realidad, en la puesta en escena de la fábrica la luz casi siempre era dura, había focos pero que seguían en esa línea de colores un tanto lúgubre o de estética gótica en muchas de las actuaciones. En el otro espacio, el del piso, la luz era suave y parecía más natural, con mucha importancia del color blanco.

En los últimos capítulos de *Plastic*, como ya hemos aludido anteriormente, el espacio parece ser unitario aunque dinámico puesto que varía en cierta medida en su escenografía y atrezzo dependiendo de las acciones que tengan lugar en él, de las cuales las más importantes son las

actuaciones musicales y las entrevistas. Este escenario unitario presenta un atrezzo más sobrio que los anteriores y también cumplirá la función de escenario principal o secundario (dependiendo del tipo de acción); en ocasiones parece estar dividido en módulos. En él vemos unos ventanales que ocupan la pared del escenario que es rectangular y con una estructura de madera. El escenario preparado para las entrevistas cuenta en esta ocasión con una mesa que recuerda a las propias de las redacciones periodísticas (con un teléfono, papeles y bolígrafos sobre ella) y que es el elemento que más seriedad imprime a la escena. Teniendo en cuenta que en los capítulos anteriores estas entrevistas tenían lugar en el espacio unitario ambientado en un piso de estudiantes y con Tinet Rubira y David Bagés sentados en una misma butaca de frente al entrevistado, el cambio en la puesta en escena prototelevisiva es notable. En el escenario de los últimos capítulos dedicado a las actuaciones ya no aparecen telas de araña, ruedas o bidones sino que el único atrezzo está en una figura pequeña con forma de torre y un reloj colgado en una de las paredes.

El escenario principal de *Rockopop* es de grandes dimensiones y (como ya hemos aludido anteriormente) en los primeros capítulos presenta una escalinata en la parte delantera. La iluminación es sobria, juega con colores fríos sobre todo y en algunas actuaciones pueden verse unas barras de neon a los laterales, de diferentes colores. En los últimos programas el escenario ya no es ovalado sino cuadrado y tiene varias alturas. Además de algunos focos apoyados en el suelo de la parte final del escenario, se proyectan (alumbrando al público y el suelo del escenario) varios gobos con diferentes formas. La escenografía del espacio de presentación en el que aparece casi siempre Beatriz Pécker, una especie de habitación de ladrillos blancos, contiene diferentes elementos como pósters colgados en las paredes (y los cuales van cambiando dependiendo de los artistas que salgan en cada programa) y varios instrumentos musicales. El otro espacio secundario y que cuenta con una puesta en escena prototelevisiva particular es el ambientado en una redacción periodística; en él vemos mobiliario de madera y elementos típicos de una redacción como flexos, una máquina de escribir, folios, carpetas, archivadores o un teléfono.

Sputnik TV tiene un escenario de presentación de pequeñas dimensiones y prácticamente sin ningún elemento de puesta en escena prototelevisiva salvo una mesa alta que aparece en algunos capítulos. El plató, a modo de cubículo, consigue una escenografía propia e identificable gracias a los códigos gráficos y el croma delante del cual se ubica Santi Faro. La iluminación es artificial a base de focos de luces que combinan tonos cálidos y fríos. En el formato magazine de *Sputnik* el espacio central se divide en módulos con diferente escenografía: por un lado, la narradora se

ubicaba en una especie de autobús abandonado y el narrador en lo que parece una nave espacial o torre de control, ambos son de pequeñas dimensiones. Las actuaciones que tenían lugar en el plató dejaban ver un espacio sobrio donde el único elemento de la puesta en escena prototelevisiva eran los focos de iluminación, en consonancia con la escenografía de los espacios prótesis exteriores en los que tenían lugar los conciertos.

Los contenidos grabados en exteriores combinan la luz artificial con la luz natural, dependiendo del lugar en el que se graban y aprovechan la luz de dichos espacios. La puesta en escena individual de los narradores combina el corte especializado del programa con una actitud cercana con la audiencia y un carácter desenfadado, por ejemplo en la entrevista de Txé Arana a Llorenç Santamaría le pregunta la periodista: “¿Para ti el sexo es tan libre como podía ser hace 25 años?”⁴³⁵.

La puesta en escena de los artistas en esta época y en este programa ya se alejaba de la visceralidad de épocas anteriores donde la televisión era la pantalla novedosa; los códigos de la puesta en escena televisiva han cambiado en el escenario. Entre los narradores destaca la puesta en escena de Txé Arana, que desempeña un papel o rol de femme fatale, en ocasiones ataviada con peluca y que adopta un tono de voz sensual y a veces un tanto intimidante durante todo el programa, como vemos en el capítulo emitido el 22 de febrero de 1994⁴³⁶. La distancia entre narrador, narratario y personajes queda marcada por las entrevistas en las que ni se ve ni se escucha al narrador; es decir, desconocemos el nivel de interacción entre narrador y personaje más allá de las respuestas que dan los entrevistados (salvo excepciones en las que el trato es cercano pero siempre marcado por la focalización externa). Algo que marcará las características de la televisión más actual, como veremos más adelante.

En *Ponte las Pilas*, al haber un único espacio orgánico en el que se desarrollan las acciones, hablaremos de diferentes elementos importantes dentro de su puesta en escena prototelevisiva de la cual destacaremos las dos pantallas ubicadas en dos laterales, hechas con varios monitores de televisión y que ocupan dos paredes del plató. Otros elementos novedosos, además de estos, serían los pódiums al más puro estilo macrodiscoteca que pueden verse rodeando la pista de

⁴³⁵ TV3: Capítulo de Sputnik visionado en el Archivo de Televisió de Catalunya y emitido el 22 de febrero de 1994. ID: 2492047

⁴³⁶ TV3: Capítulo de Sputnik visionado en el Archivo de Televisió de Catalunya y emitido el 22 de febrero de 1994. ID: 2492047

baile y en los que casi siempre figuran algunos miembros del público bailando. La cabina del dj está ubicada a una altura superior que el escenario desde el cual suelen llevar a cabo las presentaciones y las despedidas del programa; desde ella, en algunas ocasiones, se presentan contenidos y está conformada por una mesa de mezclas, algunos altavoces y una estantería donde aparece un monitor de televisión. Otros elementos de la decoración del programa son la cabina de teléfono típica londinense y los letreros luminosos que recuerdan a los de las discotecas de la época, los cuales -profundizando aún más en el tema- parecen imitar a los utilizados en las discotecas que formaban parte de la Ruta del Bakalao y que presentaban ese aspecto luminoso por estar ubicados en las carreteras y zonas externas a los núcleos urbanos.

En *Plastic* la puesta en escena de los narradores (sobre todo por ese carácter “gamberro” que les define) marca en cierta medida la de los personajes principales, que al formar parte de un tipo de entrevistas atrevidas y desvergonzadas, y ante la actitud de estos presentadores, no les quedaba otra solución que seguirles el juego. Esto daba pie a momentos delirantes como el paso de las Xoxones por el programa, quienes nada más llegar comienzan a revolucionar el plató. Una de las componentes del grupo entra con una bicicleta, otra con un cepillo, otra con unos guantes de boxeo... Y la entrevista se convierte en una misión imposible; ya antes de comenzar, las artistas, en lugar de sentarse y quedarse quietas empiezan a jugar con el mobiliario del plató y a zarandear a los presentadores, de tal manera que algunas de ellas acaban tiradas en el suelo con el hinchable de Frankenstein. Una vez sentadas, Tinet Rubira pregunta “¿quién ha perdido el pendiente y el micro?” y en ese momento arranca la entrevista.

Tinet Rubira: Ahora que habéis fichado por una multinacional, ¿os van a hacer depilaros?

Xoxones: ¡No! No, por favor...

Cristina Hernández (Xoxonees): Si nos han fichado porque no nos depilamos...

Xoxonees: Ahí, ahí...

Cristina Hernández: Es que es la diferencia.

David Bagès: [tocando las patillas a Blanca Li] oye, hazte trenzas...

Cristina Hernández: ¡Que no le toques a mi amiga! Que me tienes harta ya, hombre...

David Bagès: Vale, vale, vale. Nada, nada...

Tinet Rubira: Oye, a vosotras ¿cómo os gustan los hombres? ¿a la plancha?

Montse Martínez: Como tú de buenos [y lo dice mientras le agarra del cuello y le tira al suelo con ella, detrás del sofá]

Cristina Fernández: Calladitos...

[Acto seguido algunas de ellas se dejan caer detrás del sofá, en el suelo, donde están Tinet Rubira y Montse Martínez]⁴³⁷.

Ante la imposibilidad de que haya cierto orden en el plató, David Bagès se acerca a la cámara dejando al grupo (y teniendo lugar dos acciones de manera simultánea por profundidad de campo) en un segundo plano junto a Tinet Rubira, pero las artistas acuden rápidamente a increparle.

En *Ponte las Pilas* la puesta en escena de narradores, personajes y narratario camina entre el hedonismo y la euforia. Hay un rasgo distintivo de la puesta en escena de los presentadores o narradores y es el tono de voz elevado que tenía que sobreponerse a la música ambiente del programa (algo que le otorgaba continuidad) pero que -en ocasiones- puede resultar un tanto molesto. De la puesta en escena de este programa resaltamos una acción concreta: el baile, tanto por parte de los narradores como de los narratarios. Los personajes principales apenas hablaban aunque fueran los protagonistas de *Ponte las Pilas* y, su puesta en escena estaba marcada por la escasa distancia entre ellos y el público como veremos después.

Rockopop, por su parte, tenía una puesta en escena mucho más sobria que los programas anteriores, por todas las partes (tanto el narratario intradieгético, los narradores y los personajes). Si *Plastic* y *Ponte las Pilas* tenían un carácter espontáneo y divertido, en *Rockopop* todo funciona de una manera distinta, todo está perfectamente calculado. El componente informativo del programa (que marcaba todo el discurso) era la clave de la puesta en escena de los narradores y también de los personajes principales en las entrevistas que protagonizaban.

En cuanto a la interacción entre narrador, narratario y personajes principales, *Ponte las Pilas* destaca por una ínfima distancia entre todos ellos; tanto en el plató como en la manera de los presentadores de referirse al público que está mirando la pantalla (es decir, al narratario extradieгético) tal y como puede verse en este comentario de Dani Martín en un sketch protagonizado por el mismo junto a Nando Dixcontrol, que aparece en pantalla simulando que va en una moto:

Pero Nando, ¿qué te pasa? ¿estás loco? Mira [dirigiéndose al espectador mirando a cámara], este tío está loco porque está pensando en las motos de la Máquina Total. Pues nada. ¿Qué pasa? ¿Qué tú no

⁴³⁷ RTVE: "Plastic: Primer programa". Recuperado de <http://www.rtve.es/alicarta/videos/programas-y-concursos-en-el-archivo-de-rtve/plastic-primer-programa/3440341/>

llamas para ganarte una moto o un... patinete? Pues na', sólo tienes que llamar al 3469064, a nuestro contestador automático. Te lo dijimos la semana pasada, a ver si te enteras ya de una vez. Pues esta semana no te lo vamos a repetir, te vas a ver lo de la semana pasada porque yo ya paso. Venga, Nando, mete la quinta y vámonos⁴³⁸.

Esta relación tan cercana entre narrador y narratario que tiene lugar en *Ponte la Pilas* y que queda patente en la comunicación no verbal que advertimos cuando conversan en los sketches como es el caso de la sección del "Consultorio Alkalino" donde Arantxa de Benito y Alicia Bogo van respondiendo a los mensajes del contestador que dejan algunos espectadores. En esta sección, por las miradas y las sonrisas entre ambas presentadoras, se comprueba que existe una complicidad entre ellas. En *Ponte las Pilas*, además, existe una interacción continua entre el narratario extradiegético y los narradores por vía postal y telefónica, debido a la importancia que tenían en el programa los concursos.

Ese juego de dirigirse o hablar del público con cierto tono chulesco que tiene lugar en *Ponte las Pilas*, se repite en *Plastic*, como podemos comprobar en este párrafo (donde también puede verse la cercanía que había entre los presentadores, que de manera continua bromeaban entre ellos)⁴³⁹:

David Bagès: Oye mira, mientras tanto presentamos un vídeo. Vete sintonizando, vete sintonizando [dirigiéndose a su compañero]... Si no, no nos oirán de nada, hombre.

Tinet Rubira: Es igual, si no se enteran igualmente tampoco

David Bagès: Oye, miraros un vídeo a ver... por aquí, ¿no?

Tinet Rubira: Un vídeo de los Mc Carthy...

David Bagès: Un vídeo de los McCarthy, un quinteto así muy muy muy...

Tinet Rubira: [risas] ¿un quinteto?

David Bagès: ¿no es un quinteto?

Tinet Rubira: Sí, son cinco, claro. Tienen dos LP's, no son muy conocidos aquí en nuestro país pero el tema que os ponemos es larguísimo. Se llama "Keep an open mind or else"

David Bagès: O sea, que vamos pal lío [sic]: Mc Carthy.

En *Rockopop* las distancias están más marcadas -salvo algunas excepciones como los momentos en que Beatriz Pécker aparece junto al público del plató-; de hecho, es muy importante que

⁴³⁸ RTVE: "Una edición de Plastic". Recuperado de <http://www.rtve.es/alcarta/videos/programas-y-concursos-en-el-archivo-de-rtve/edicion-plastic-1989/2805494/>

⁴³⁹ RTVE: "Una edición de Plastic". Recuperado de <http://www.rtve.es/alcarta/videos/programas-y-concursos-en-el-archivo-de-rtve/edicion-plastic-1989/2805494/>

exista esa distancia real de varios metros entre el escenario y la zona donde se ubica el público o narratario diegético (a la que ya hemos aludido anteriormente) durante los primeros programas. La relación entre las presentadoras y los personajes principales suele mantener el tono serio que caracteriza al programa aunque haya excepciones como vemos en este comentario de Pécker a Javier Ojeda (cantante de Danza Invisible)⁴⁴⁰: “Me han preguntado si eras simpático además de ser tan guapo”.

Entre los estereotipos que vemos en esta etapa destacaremos tres: la figura del “bakala”, la “moderna”, el tipo de artista comercial que solía aparecer en la lista de Los 40 principales y el punki antisistema⁴⁴¹. El bakala es el estereotipo que más se repite en *Ponte las Pilas*, en concreto, dentro de su narratario intradiegético pero también en la figura de uno de sus presentadores: Nando Dixcontrol⁴⁴². En apariencia estética suelen llevar pantalones vaqueros y camisetas de manga corta más bien estrechas, chaquetas de chándal, gafas de sol en la cabeza y el pelo corto (uno de sus cortes identitarios era el conocido como “pelo a cenicero”). En el nivel fenomenológico, su vida gira en torno a la música electrónica y su actividad por antonomasia es el clubbing.

En *Sputnik* encontramos el caso de artistas jóvenes, cosmopolitas, vanguardistas y con una apariencia resultante de la mezcla de las nuevas tendencias y elementos vintage. Suelen ser personas cultas (o parecen serlo) con gran confianza en sí mismas y en sus capacidades y que se han formado en alguna disciplina artística concreta pero que están interesados en el arte en general. En *Sputnik* vemos uno de los estereotipos que se verá más tarde en programas como *Mapa Sonoro*: el del cantautor o la banda indie-pop, cuyas canciones versan sobre todo acerca del amor y el desamor.

Otro estereotipo estaría en los personajes principales de *Plastic*; se trata de los artistas punks que pasaban por el programa y quienes, en buena medida, pertenecían a la escena vasca (en

⁴⁴⁰ RTVE: “Primer programa de Rockopop: 15/10/88”. Recuperado de <http://www.rtve.es/alcarta/videos/rockopop/primer-programa-rockopop-15-10-88/2108654/>

⁴⁴¹ El movimiento punk ya conllevaba un lado antisistema, pero especificamos porque en la década de los 80 y adscrito a la Movida madrileña también había punks que sólo copiaban la parte de la imagen del movimiento, sin llegar a adoptar su pensamiento e ideología.

⁴⁴² Cabe tener en cuenta que Nando Dixcontrol ya pertenecía a una parte de la escena musical de la que se ocupaban en el programa porque era uno de los djs de renombre que se movían por el circuito de la música mákina; la cual, por entonces, estaba en pleno apogeo.

ocasiones denominada o conocida como Rock Radikal Vasco⁴⁴³). Son grupos que llevan haciendo música desde finales de los 70' pero que no han tenido tanto apoyo de los medios como los enmarcados dentro de lo que conocemos como la Movida. Se podría decir de ellos que llevaron la influencia de los Sex Pistols de la que presumían grupos como Kaka de Lux, a todos los terrenos posibles y no sólo al de la imagen o el aspecto físico. Grupos como La Polla Records no sólo lucían crestas, pantalones ajustados y arremangados, botas Martins y piercings sino que además aprehendieron el carácter contestatario y revolucionario de sus letras (tales como God Save the Queen). El ejemplo más claro lo encontramos en Evaristo, cantante de La Polla Records.

Y, por último, la figura estereotipada del artista de radiofórmula (como podía ser Los 40 Principales) por el que aboga *Rockopop* (hay que tener en cuenta tanto el programa como la emisora radiofónica se rigen por el éxito monetario del producto del artista en cuestión) pertenece al mainstream y en concreto, a la corriente pop/rock. Se trata de cantantes y grupos cuyas letras no tienen carácter político ni contracultural sino que están hechas para agradar a la mayoría o para hacer empatizar fácilmente. Se trata del artista más utilizado por este programa pero que en ocasiones también aparecía en otros espacios; sería el caso de grupos como Danza Invisible o Mecano.

Los códigos ideológicos y culturales de los programas de esta etapa tienen mucho que ver (tanto en el caso de *Ponte las Pilas* como de *Plastic* y *Sputnik*) con el fenómeno del clubbing, que se unía a la llegada de los primeros festivales de música electrónica en España. A excepción de *Rockopop*, en el resto de programas se ve una defensa del espacio de diversión donde aparece la música de baile (en sus diferentes vertientes)⁴⁴⁴:

Dani Martín: no permitas que fusilen de manera de bailar

Arantxa de Benito: no permitas que fusilen tu manera de pensar

⁴⁴³ La etiqueta "Rock Radikal Vasco", a la que muchos artistas y periodistas de la época se oponen, engloba un movimiento musical que toma sus raíces del punk inglés. Se podría decir que representaba una manera muy local de canalizar la influencia de grupos como Sex Pistols y adaptarla a su contexto geográfico, político y social. Algunos ejemplos de artistas enmarcados dentro de esta etiqueta son Kortatu, Cicatriz o Eskorbuto, quienes pusieron en práctica la filosofía más explícita que emanaba del No Future de los Sex Pistols. En palabras de Aurora Beltrán, de Tahúres Zurdos (Atutxa, DVD, 2011): «Nosotros intuíamos que, por las chupas que llevaban, los grupos de la Movida madrileña eran niños de papá. Nosotros éramos más viscerales, Eskorbuto eran viscerales, crudos».

⁴⁴⁴ YouTube: "Dos programas de Ponte las Pilas con Wonder". Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=MnKJiScQ3ts>

Arantxa de Benito: no permitas que fusilen tu forma de vestir

Benji: pero tranquilo porque aquí nadie va a fusilar a nadie...

Alicia Bogo: solo queremos que salte la chispa para que esta tarde la podáis montar bien gorda en vuestras discotecas

Dani Martín: así que revolucionate y ponte las pilas

Ponte las Pilas tiene cierto acercamiento a la cultura del clubbing donde convergían música y drogas. De hecho, se pueden extraer varias referencias implícitas a las drogas dentro del discurso del programa; no se trataba de una defensa de las drogas, sino de una doble lectura de determinadas frases como la última pronunciada por Dani Martín en el anterior párrafo: “así que revolucionate y ponte las pilas”. De hecho, la construcción “ponte las pilas” ya deja intuir una alusión a la droga sintética que, por entonces, estaba muy de moda en pastillas. Como símbolo de este tipo de ideología, pondremos como ejemplo la actuación de Chimo Bayo, cuyas letras contenían frases como: “exta sí, exta no”, perteneciente a su canción Extasi Extano- que se convirtió en uno de los himnos de la época.

En *Sputnik*, sobre esa unión entre drogas y música electrónica, cabe señalar que los códigos y el tratamiento han cambiado; su visión es más madura y se habla del tema con seriedad y sin tapujos ni dobles sentidos, como puede verse en unas declaraciones de Patrick B (de Front 242) sobre este asunto:

Patrick B: Front 242: són per tot arreu. Hi ha drogues als grans festivals, a la festes *rave* hi ha gent que pren drogues, conec gent que treballa als ministeris que pren drogues. Si hi ha drogues a les festes *raves* i en molts casos ajuda la gent a arribar a una mena de estat d'èxtasi, però també hi ha gent que balla tota la nit sinsa prendre drogues⁴⁵.

En *Plastic* los códigos culturales tenían que ver con la ideología de algunos de los grupos que pasaban por el programa como La Polla Records, Extremoduro o Tijuana in Blue, cuya música contenía letras antisistema y revolucionarias. En la entrevista a Tijuana in Blue, por ejemplo, puede verse esa parte política de estos grupos gracias a las declaraciones de Eskroto:

Al Bono [refiriéndose al cantante de U2] le parece muy bien que los negros del Mandela [Nelson Mandela] pongan bombazos pero no le parece bien que los irlandeses de su pueblo pongan bombas en

⁴⁵ Corporació Catalana de Mitjans Audiovisuals: “Sónar experience: Sputnik. Sónar 1994: Què és el tecno”. Recuperado de <http://www.ccma.cat/catradiio/alacarta/sonar-experience-sputnik/sonar-1994-que-es-el-tecno/video/5115496/>

su pueblo, pues es un hijo de puta [la última palabra no llega a escucharse por un efecto de sonido que la tapa]⁴⁴⁶.

En otra entrevista realizada en el programa, en este caso a Evaristo, el cantante de La Polla Records, el artista aparece en el plató con una pegatina en la camiseta donde puede leerse “Boikot Olimpiades” –haciendo referencia a las Olimpiadas que se celebrarían en Barcelona en el año 1992-, toda una declaración de intenciones de lo más provocadora en un programa que se emitía únicamente en el circuito catalán de TVE. Pero no fue lo único provocador del encuentro, en el que Evaristo hizo alarde de su ideología a lo largo de toda la entrevista, lanzando críticas incluso a la televisión⁴⁴⁷:

David Bagès: Hace mogollón de tiempo que estás rulando como he dicho antes, y no te había visto nunca por la tele tío. ¿Cómo es que no salías por la tele? Porque seguro que te habían dicho algo, ¿no?

Evaristo: Porque no pagan un duro, tío, no pagan bien...

David Bagès: No pagan bien...

Carlos Azagra: Venga, dilo... No te dejan, hombre, no te dejan venir por aquí.

Evaristo: No, aparte que no me suelen dejar venir a decir las cosas que yo quiero decir, ¿no?

(...)

David Bagès: Y lo que dices en tus canciones... ¿No te gustaría decirlo también? O sea, seguramente lo que debes decir a la gente es lo que dices en tus canciones o lo que intentas comunicar a la peña, ¿no?

Evaristo: Sí, bueno, nosotros... Porque no soy yo sólo, que estamos más, estamos unos cuantos en el grupo. Pues nosotros lo único que intentamos decir a la gente es que hay gente que está reprimida, pisoteada, mamones que les controlan...

Carlos Azagra: Sé más duro, coño. Sé más duro.

Evaristo: Mamones que les controlan, que viven del trabajo de los pobres... Aquí tienes la tele esta también, por ejemplo... [sonríe con cara de pícaro]

David Bagès: ¿qué pasa con la tele?

Evaristo: Pues la tele es un sitio donde más dinero se mamonea a la gente.

David Bagès: ¿Si?

Evaristo: Me parece a mí, por eso no veníamos tampoco.

⁴⁴⁶ YouTube: “Tijuana in Blue entrevista en TVE, Plastic (1989)”. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=HHj7p4-5RMY>

⁴⁴⁷ YouTube: “Entrevista a Evaristo de La Polla Records – Plastic (TVE 2) 1989”. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=fwCog7QPb4Q>

Tanto en *Plastic* como en *Ponte las Pilas* se daba mucha importancia al flirteo y a esa parte de la vida juvenil referente al descubrimiento de la sexualidad. Un ejemplo lo encontramos en la entrevista de *Plastic* a Wendy James, de Transvission Vamp, en la que los presentadores aluden continuamente a la belleza y sensualidad de la artista, o en el concurso “Pipopops”, de *Ponte las Pilas* (aunque buena parte del programa adquiriría ese tono sexual juvenil o infantil):

Arantxa de Benito: (...) tú coges, te inventas tu pipopop y llamas al 346 9064 y dices...

Benji: Hola me llamo Pepito Pérez, soy de Madrid y este es mi pipopop máquina total. Ven Lola, ven [Lola se acerca a él sonriente] un momento por favor... hmm ¡Atentos! Estás tan buena que te comería hasta los poros de la pila⁴⁴⁸.

Por tanto, en el sentido de los códigos culturales si hay dos aspectos que caracterizan esta etapa es el cambio en la actitud y la manera de hablar sobre las drogas⁴⁴⁹ así como el enfoque de la sexualidad (aunque siempre sea en un tono juvenil, más bien inocente).

3.2.2.2 La influencia del videoclip en los programas musicales

En esta etapa analizaremos cuatro programas: *Zona Franca* (La 2, 1995-1996), *Música Sí* (TVEI, 1997-2004) y *Séptimo de Caballería* (TVEI, 1998-1999); de los cuales, el único que se emitía por La 2 de TVE era *Zona Franca*.

a) Elementos de la narración

El espacio histórico-social en el que se enmarcan estos programas, es decir, la segunda mitad de los años 90, se caracteriza -en lo político- por comprender las dos legislaturas de José María Aznar al frente del gobierno del Partido Popular. En su primer mandato la economía creció y el

⁴⁴⁸ RTVE: “Una edición de Ponte las Pilas (1991)”. Recuperado de <http://www.rtve.es/alacarta/videos/programas-y-concursos-en-el-archivo-de-rtve/edicion-ponte-pilas-1991/2587994/>

⁴⁴⁹ En esta etapa se normaliza, en cierto modo, el hecho de que exista un consumo de drogas en las diferentes escenas musicales. Ya no se habla de drogas para provocar (como podía hacerse en los años 80') sino de una forma más cercana.

paro experimentó un notable descenso; en estas condiciones económicas favorables España consigue formar parte de los once países que adoptarán el euro como nueva moneda.

En el terreno de las telecomunicaciones, la dirección de RTVE estará a las órdenes de varias personas durante la segunda mitad de los años 90: entre mayo de 1996 y febrero de 1997 la encargada de dirigir el ente será Mónica Ridruejo, licenciada en Ciencias Económicas y artista plástica; tras su dimisión, el encargado de estar al frente de la dirección de RTVE será Fernando López Amor, a quien sucederá Pío Cabanillas Alonso que permanecerá al cargo desde 1998 hasta 2000.

En los contenidos musicales de televisión esta etapa se caracteriza por la aparición de los modelos de televisión temática, que llegarán a partir de 1997 con la creación de Canal Satélite Digital y Vía Digital, los cuales contenían canales como MTV Europe, VH1, Sol Música, 40TV, MTV España y 40 Latino (Viñuela, 2009: 78). En la televisión pública, y aunque no forme parte de este análisis por su carácter alejado del periodismo, es muy importante ubicar en este período la primera edición del programa *Operación Triunfo*, que tiene lugar en 2001. Televisión Española crea una serie de canales temáticos para “Vía”: Teledeporte, Canal Nostalgia, Canal Clásico, Alucine, Cine Paraíso, Grandes Documentales, Hispavisión y Canal 24 de los cuales, en la actualidad, solo perduran Teledeporte y Canal 24.

El director de Televisió de Catalunya durante la etapa que nos atañe será Lluís Oliva, que permanecerá en el cargo entre 1995 y 2001. La llegada de las privadas también afecta a TV3, aunque en 1997 se convierte en líder de audiencia en Cataluña por primera vez en la historia:

Entre 1997 y 2003, TV3 es líder de audiencia en Cataluña con un share que alcanza sus picos máximos en 1998 con el 23,6%. En esta etapa TVE1 reduce significativamente su cuota de pantalla alcanzando su cifra máxima en 2002 (19,6%). Los principales rivales pasan a ser dos cadenas privadas: Antena 3 y Telecinco (Miguel de Bustos y Casado del Río, 2012: 65).

Será en esta época cuando internet experimente su momento de mayor expansión con su llegada a la mayoría de hogares; en 1996 se crea Hotmail, que será adquirido por Microsoft en 1997; en 1998 nace Google y en 2004 Google lanza Gmail (suponiendo una fuerte competencia para servicios de correo como Hotmail). En estos años (de 1997 a 2001) también tiene lugar la crisis de las empresas denominadas puntocom, es decir, empresas cuyos negocios tenían lugar desde

el contexto de internet y que tuvo en Terra su paradigma español (“El día que la burbuja ‘punto.com’ pinchó”, 2010).

El espacio central de *Zona Franca* es orgánico; es decir, se trata de un plató unitario en el que también se desarrollan la mayor parte de las actuaciones y entrevistas. Este plató está ambientado en una discoteca y tan sólo en algunas ocasiones se utilizan los pasillos aledaños como espacio de presentación; algo que ocurre en el capítulo por el que pasa El Último de la Fila⁴⁵⁰, en el que el programa arranca en estos pasillos que parecen venir de los backstage y por el cual, los presentadores junto al grupo van caminando hacia la puerta de entrada mientras la cámara los sigue a través de un travelling manual de acompañamiento. Dentro de ese espacio unitario que era el plató, los presentadores solían ubicarse en tres coordenadas diferentes: encima de la pasarela que unía los dos escenarios, en alguno de esos dos escenarios o entre el público. Otro de los lugares elegidos, aunque en menor medida, era la parte superior del plató, una especie de segundo piso con forma de pasillo estrecho a modo de palco, que bordeaba el área de la nave y que contaba con una barandilla.

Como escenario principal de *Zona Franca*, por tanto, hablaremos de los dos escenarios unidos por esa especie de pasarela y en los que tenían lugar las actuaciones. Como secundario en el programa aparecen varios espacios satélites y que pueden ser cerrados o abiertos: por un lado estarían algunos clubs o salas de concierto desde los cuales se graban algunas actuaciones, y por otro la calle, desde donde Arantxa de Benito (una de las narradoras) realiza entrevistas a los transeúntes. Dentro del plató, a modo de módulo y en función de escenario secundario o terciario (depende de las acciones que tengan lugar en él) está la pista, es decir, el lugar dentro del plató donde se ubica el público o narratorio intradieгético. Dentro del plató, por tanto, hablaremos de cuatro módulos diferentes: dos escenarios para las actuaciones, una pista de baile y una especie de grada superior.

⁴⁵⁰ YouTube (2015): “Zona Franca TVE 6”. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=l6UwiwSYpj8>



Fig. 43: Arantxa de Benito y Toni Aguilar presentando *Zona Franca*

En *Música Sí* el espacio es orgánico, aunque su fragmentación en este sentido queda definida por el eje entre espacio presente y espacio ausente. Es decir, el programa juega con los encuadres de tal manera que crea diferentes espacios dentro del central, que es el plató. Un ejemplo de esto, precisamente, lo encontramos en el espacio de presentación, una especie de cubículo de colores vivos que parece estar situado en algún punto dentro del plató, aunque en ocasiones parezca un espacio paralelo. Será en este lugar donde los presentadores aparecerán de manera habitual al comienzo de los capítulos. Este mismo espacio (que catalogaremos como módulo) funcionará como espacio secundario cuando se utilice para las noticias, la lista de éxitos o el encuentro con algunos artistas como Raúl o Kylie Minogue previamente a su salida al escenario. Otro escenario satélite y secundario aparecerá en exteriores, normalmente en espacios cerrados como las salas de conciertos; un ejemplo de esto lo encontramos en la entrevista realizada a Spice Girls a su paso por España⁴⁵¹. Otros ejemplos de contenidos en exteriores serían la cobertura del festival Espárrago Rock 1999⁴⁵² o la entrevista a Alejandro Sanz emitida en 2003 desde Miami⁴⁵³. Como escenarios terciarios encontramos el espacio del plató donde se ubica el público (organizado en una mitad de pista de baile y una parte posterior de gradas) y

⁴⁵¹ YouTube (2011): "Spice Girls: Reportaje Spice World Tour (1998). *Música Sí*". Recuperado de://www.youtube.com/watch?v=nqUeoVnp_Yc

⁴⁵² ARCA: Capítulo de *Música Sí* visionado en el Archivo de RTVE y emitido el 10 de abril de 1999. Ref: CDEPP059493

⁴⁵³ ARCA: Capítulo de *Música Sí* visionado en el Archivo de RTVE y emitido el 30 de agosto de 2003. Ref: CDEPP079603

una especie de redacción de noticias que -en este caso- catalogaremos como espacio prótesis⁴⁵⁴. En el programa emitido el 10 de abril de 1999 podemos ver a los narradores ubicados delante del público presentando el programa, algo que no solía o no suele ocurrir de manera habitual⁴⁵⁵.



Fig. 44: Actuación de Dj. Neil -en su papel de narrador-protagonista- en *Música Sí*

En *Séptimo de Caballería* resulta muy evidente que el espacio es orgánico puesto que todas las acciones tienen lugar en un mismo plató y en cada encuadre se tiene una percepción del espacio total (que se muestra en numerosas ocasiones gracias al uso de travellings). No ocurrirá lo mismo con *Séptimo* (el formato en que se convierte el programa en sus últimas ediciones), en el cual, el espacio para las entrevistas, el espacio de presentación y el escenario principal estaban separados; por lo que también hablaremos de espacios prótesis. Dentro del espacio orgánico de *Séptimo de Caballería*, el espacio reservado para las entrevistas es el mismo que vale para las presentaciones del cantante Miguel Bosé (narrador del programa). Las gradas en las que se ubica el público funcionarán como escenario terciario la mayor parte de las ocasiones (salvo alguna excepción que veremos más adelante). En ocasiones las acciones propias de un escenario pasan a realizarse en el otro, es decir, las entrevistas también se llegaban a realizar en el escenario dedicado normalmente a las actuaciones, como ocurre con Triana Pura, a quienes Bosé entrevista en dicho espacio sentado en una silla⁴⁵⁶. Y por el contrario, en capítulos como el que

⁴⁵⁴ Recordamos que el “espacio prótesis” se refiere a aquellos escenarios ubicados fuera del espacio central pero de naturaleza similar a este. Consideramos espacios prótesis a las salas de concierto o estudios de grabación.

⁴⁵⁵ ARCA: Capítulo de *Música Sí* visionado en el Archivo de RTVE y emitido el 10 de abril de 1999. Ref: CDEPP059493

⁴⁵⁶ ARCA: Capítulo de *Séptimo de Caballería* visionado en el Archivo de RTVE y emitido el 1 de febrero de 1999. Ref: CDEPA023604.

protagoniza Alejandro Sanz, vemos a Malú o a la Niña Pastori cantando en el espacio reservado habitualmente para las entrevistas⁴⁵⁷. De esta forma hablaremos de un escenario unitario que cuenta con diferentes módulos o escenografías.



Fig. 45 y 46: Enrique Morente en el capítulo dedicado al artista en Séptimo de Caballería

En cuanto a la relación entre el movimiento de la cámara y el de los personajes, hablaremos de espacio dinámico descriptivo⁴⁵⁸ como el más utilizado; pero también, en estos programas, se utilizará el dinámico expresivo⁴⁵⁹, sobre todo en puestas en escena como las de *Séptimo de Caballería*. En *Música Sí* es muy importante la coordenada del espacio in y el espacio off, sobre todo en algunas presentaciones como la del artista italiano Neck, en la cual podemos escuchar gritos que llegan del espacio off definido y hasta que el encuadre no incluye la imagen del cantante desconocemos cuál es el motivo de los gritos. Esto era algo habitual en este programa donde tenía tal relevancia el fenómeno fan; se trataba de aumentar el nerviosismo del público y desencadenar la euforia repentina. De los tres programas, los que cuentan con una noción del espacio más desconectada serían *Música Sí* y *Séptimo* puesto que tanto en *Séptimo de*

⁴⁵⁷ YouTube: “Y si fuera ella’ – Malú (Séptimo de Caballería) TVE 1998”. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=Xo9Qgkfabig>

⁴⁵⁸ Recordamos, como ya dijimos en el punto 3.1, que el espacio dinámico descriptivo alude a una relación directa entre la cámara y el personaje.

⁴⁵⁹ El espacio dinámico expresivo hace referencia a una relación creativa de la cámara con respecto al personaje; es decir, es la cámara la encargada de elegir qué se muestra.

Caballería como en *Zona Franca*, todas las acciones tienen lugar en un espacio unitario marcado por el espacio off definido⁴⁶⁰.

El tiempo del discurso de los programas de esta etapa está entre los sesenta minutos (en el caso de *Zona Franca*) y los noventa minutos (en el caso de *Música Sí* y *Séptimo de Caballería*, -que podían llegar a los cien minutos, como ocurre con el especial dedicado a Enrique Morente⁴⁶¹- o a los 120 minutos -en el caso del programa *Música Sí* emitido el 30 de agosto de 2003⁴⁶²).

El tiempo de la historia se ubica en el contexto musical que rodea la grabación/emisión de cada programa. Todos ellos se nutren del momento presente en que se inscriben, haciéndolo de especial manera *Zona Franca* y *Música Sí* (donde el peso de las noticias era muy importante) y en menor medida *Séptimo de Caballería*, que no se rige en su totalidad por la actualidad. En el caso de *Zona Franca*, el programa se emite entre junio de 1995 y 1996; *Música Sí* lo hará de 1997 a 2004 y *Séptimo de Caballería* (con sus últimos capítulos en los que su nombre pasó a ser *Séptimo* incluidos) de septiembre de 1998 a abril de 1999. Precisamente este último no cuenta con sección de noticias ni con agenda (como ocurría en *Zona Franca*) sino que resulta un tanto más atemporal dentro de unos parámetros de momento presente que vienen dados por los últimos trabajos que presentan los artistas.

Todos los programas son grabados previamente a su emisión, por lo tanto utilizan un dispositivo in absentia y en ellos el tiempo discontinuo y no contemporáneo. En el caso de *Séptimo de Caballería*, a pesar de que sea pregrabado hay una emulación del formato directo bastante rigurosa, sin apenas cortes o elipsis. En el caso de *Música Sí* y *Zona Franca* se notan más los cortes.

Los tres programas están estructurados en bloques (salvo los capítulos especiales de *Séptimo de Caballería* que son dedicados a un único artista y que presentan un formato menos fragmentado). En *Música Sí* su estructura presenta tres grandes bloques que son las

⁴⁶⁰ Recordamos que el espacio off definido es un espacio que resulta invisible en algún momento pero que ya se ha mostrado o se mostrará.

⁴⁶¹ RTVE: "Enrique Morente con Miguel Bosé en Séptimo de Caballería". Recuperado de <http://www.rtve.es/alacarta/videos/programa/enrique-morente-miguel-bose-septimo-caballeria-1999/962357/>

⁴⁶² ARCA: Capítulo de Música Sí visionado en el Archivo de RTVE y emitido el 30 de agosto de 2003. Ref: CDEPP079603

actuaciones en plató (que en muchas ocasiones incluyen entrevistas), el repaso a la lista de éxitos y las noticias. A esto habría que sumar los concursos, en los que normalmente sortean un objeto perteneciente a algún artista que haya pasado por el programa y que se llevan a cabo a través de una pregunta a la cual se debe responder por correo postal. En este sentido, cabe recordar el fenómeno fan de finales de los años 90' y comienzos de los 00' que tenía como punto clave a las *boys bands* y que encontraba en publicaciones en papel como *Bravo* y *Super Pop* su máxima representación; de hecho, en estas revistas era habitual encontrar como regalo el collar con el símbolo de Take That (por ejemplo), lo cual posee similitudes con este programa de televisión.

En *Zona Franca*, los concursos no estaban tan orientados al fenómeno fan sino que seguían la estela de *Plastic*, sorteando objetos como un ciclomotor. En este programa no había grandes bloques sino que todo el conjunto se divide en diferentes actuaciones en plató, las cuales, en muy pocas ocasiones contaban con entrevistas y que tan sólo se veían alteradas por el bloque de entrevistas a pie de calle realizado por Arantxa de Benito para configurar la lista de éxitos del programa.

En *Séptimo de Caballería* no se daban secciones de ningún tipo sino que se trataba de una especie de formato concierto con entrevistas intercaladas. En algunos capítulos todo el programa se dedicaba a un único artista (aunque suelen acompañarlo otros que tuvieran una estrecha relación con él o con los que ya hubiese actuado, como es el caso de Enrique Morente y Lagartija Nick en el especial dedicado a Morente⁴⁶³) y en otros eran varios los protagonistas.

En todos los programas de esta etapa hay una ordenación acrónica, basada en una lógica temática y discursiva. En *Música Sí* pueden verse varias analepsis o flashbacks, especialmente en su lista de éxitos, donde utiliza imágenes de actuaciones que ya han tenido lugar en capítulos anteriores del programa; por este motivo hablaremos de una frecuencia repetitiva de dichas acciones puesto que las actuaciones han sucedido una sólo vez y se repiten en varias ocasiones.

En el caso de *Zona Franca*, las prolepsis o flashforwards se dan en algunas de las presentaciones que tienen lugar a comienzo del capítulo donde pueden verse extractos de las puestas en escena que se emitirán completas más tarde como es el caso del programa en el que actúan Mission

⁴⁶³ RTVE: "Enrique Morente con Miguel Bosé en Séptimo de Caballería". Recuperado de <http://www.rtve.es/alacarta/videos/programa/enrique-morente-miguel-bose-septimo-caballeria-1999/962357/>

Hispana⁴⁶⁴. De los tres programas que nos ocupan en este apartado, y guardando similitudes con un programa en directo, *Séptimo de Caballería* presenta la ordenación cronológica lineal más destacada de la etapa.

La duración normal o isocronía tan sólo se da en la primera temporada de *Séptimo de Caballería*, aunque sí hay algunas elipsis (como hemos señalado antes) que son muy breves, que podrían catalogarse de hipotéticas y en el programa se suele respetar la duración escénica a lo largo de todo un capítulo. En los últimos capítulos, cuando pasa a llamarse *Séptimo*, ocurre prácticamente lo contrario, el programa está plagado de elipsis implícitas que vemos, por ejemplo, en el diferente vestuario que presentan los personajes. Es el caso del programa dedicado a Ana Torroja, en el que Miguel Bosé dice mientras entrevista a la artista: “hay una persona que no está hoy con nosotros, que es Marta Sánchez, que va a estar cantando Mujer contra Mujer”⁴⁶⁵. Por tanto es el propio presentador quien alude a que entrevistas y actuaciones han sido grabadas en diferentes espacios de tiempo.

En *Música Sí* tan sólo se respeta la duración escénica de lo que ellos denominan “conciertos”⁴⁶⁶ y que incluyen la puesta en escena de varias canciones por un mismo artista o banda. En esos minutos los presentadores no aparecen en el escenario y son los artistas quienes van presentando sus propias canciones, como es el caso de Estopa⁴⁶⁷:

David Muñoz (Estopa): Muchísimas gracias. Vamos a dedicarnos a cantar, que nos han dicho que no nos extendamos mucho. Que ya sabéis que es lo nuestro los que nos conocen...

Jose Muñoz (Estopa): Con todos ustedes... ‘Tu calorro’.

En el resto de actuaciones, *Música Sí* está plagado de elipsis implícitas; lo habitual es que cada artista sólo interprete una canción respetando la duración escénica y acto seguido aparezcan los presentadores o se pase a otro contenido. Por lo tanto diremos que tanto *Música*

⁴⁶⁴ YouTube: “Zona Franca, TVE 2”. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=FaZ2NqMNV98>

⁴⁶⁵ YouTube: “Ana Torroja en Séptimo (programa completo)”. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=nQH4mJKoeU8>

⁴⁶⁶ A pesar de que lo denominen “concierto” la realidad es que se trata de un playback en el que el único sonido diegético que hay es el de la voz de los artistas entre canción y canción.

⁴⁶⁷ YouTube: “Estopa – TVE: Música Sí”. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=PzJciJquPoc>

Sí como *Zona Franca* poseen una duración anormal o anisocronía; lo mismo que ocurre con *Séptimo*.

La frecuencia en todos los programas es de singularidad o frecuencia simple, es decir, se da una representación de un acontecimiento único; exceptuando cuando se trata de videoclips o de vídeos grabados en el programa que se repiten, puesto que en ellos la frecuencia será repetitiva. En este punto tendremos en cuenta que las actuaciones de *Música Sí* y de *Zona Franca* (en un mismo escenario, siempre con un formato playback) presentan muchas similitudes entre ellas, es decir, aunque varíen los artistas hay cierta frecuencia repetitiva en la acción de interpretar una canción en el mismo escenario). Esta frecuencia simple cobra especial relevancia al hablar de acontecimiento "único" en el caso de *Séptimo de Caballería* porque sus puestas en escena contenían un nivel de singularidad mayor no sólo por ser en directo sino también por el tipo de colaboraciones entre artistas que se formulan en el escenario, en algunos casos inéditas como la actuación de Concha Velasco, Ana Belén y Noa cantando juntas para Joan Manuel Serrat⁴⁶⁸.

Según el criterio de periodicidad, todos los programas eran semanales. *Séptimo de Caballería* era emitido los lunes y *Música Sí* los sábados por la mañana. *Zona Franca* era emitido los viernes -siendo el primer capítulo emitido el primer viernes de junio de 1995-, pero en el programa no se hace referencia al día que volverán en su despedida o a lo largo de cada capítulo como ocurre en el caso de los otros dos.

En esta etapa abundan narradores que están alejados del oficio periodístico o que al menos no se han formado para ello. En *Música Sí* se presentan varios narradores a lo largo de sus años de emisión. Como narradores principales aparecen: Hugo de Campos, Mar Regueras, Alonso Caparrós, Jennifer Rope, Leticia Solórzano, Sandra Morey, Neil Solé y Natalie Robress. Xael Pamos y Xenia Sevillano actúan como narradores secundarios porque el mayor peso siempre lo llevaron los nombres anteriores. Todos ellos cumplen la función de narradores homodiegéticos e intradiegéticos, el papel más especial de narrador-protagonista lo sustenta Neil Solé más conocido como Dj Neil, quien actuaba en el programa en la parte dedicada a las sesiones dance. La focalización de estos narradores es interna variable; las palabras todos ellos suelen tener cierto carácter subjetivo, aunque no siempre pasa. Este ejemplo tiene más que ver con la subjetividad y la narración en primera persona por parte de Hugo de Campos:

⁴⁶⁸ YouTube: "Séptimo de Caballería: Bosé con Serrat". Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=3Xr_Hh6bvY

Es para mí un gran honor y una satisfacción el poder presentar hoy a un grupo que viene desde Barcelona, que es mi ciudad natal, ellos son viejos amigos y además grandes artistas. Un aplauso para Elefantes. Shuarma, bienvenido. Shuarma es un viejo amigo y hace tiempo hablábamos y decíamos: “un día vendrás a Música Sí a presentar tu disco. Y finalmente ese día ha llegado. Hoy es el gran día, eso está... está de maravilla⁴⁶⁹.”

Al narrador de *Séptimo de Caballería* (Miguel Bosé) le ocurría algo similar a lo que pasaba con Dj Neil, es decir, el papel de narrador-protagonista tomaba mucha más fuerza en estos casos, y de manera mucho más especial con Miguel Bosé, que solía actuar en casi todos los programas aprovechando el paso de otros artistas (con los que casi siempre guardaba una relación estrecha como veremos más adelante) para cantar con ellos. En este programa la focalización es interna fija puesto que sólo hay un narrador y hay mucha presencia del punto de vista subjetivo y la primera persona por parte del narrador, como puede verse en la entrevista a Joan Manuel Serrat:

Miguel Bosé: A mí me gustaría preguntarte una cosa. ¿Cómo quieres que te llame? ¿Juan, Juan Manuel, Joan Manuel, Nano, Nanu, Juanito...? a lo largo de todos estos años...

Joan Manuel Serrat: Cani... también... en el barrio era el Cani. En el pueblo Tordo, o sea tengo un montón de acepciones...

Miguel Bosé: Bueno, a mí... A veces te llamaré Joan Manuel, a veces te llamaré Juan, a veces te llamaré Juan Manuel... Tus amigos de todas maneras utilizan...

Joan Manuel Serrat: Seguramente la manera que más me... más le gusta a mi corazón ¿no? Es que me llamen Juanito, porque Juanito me llamaba mi madre.

Miguel Bosé: Juanito es como... como te solemos llamar nosotros, vamos. Los que estamos más cerca de ti, pero vamos te lo quería pedir y te quería pedir permiso porque uno nunca sabe y yo esas cosas las respeto⁴⁷⁰.

En *Zona Franca* los narradores eran Arantxa de Benito y Toni Aguilar, quienes ofrecían una focalización interna pero con poca importancia de su punto de vista. En las presentaciones de los artistas, por ejemplo, llevaban a cabo un tipo de perfil biográfico muy similar al de *Ponte las Pilas*, es decir, poco especializado, con escasos juicios de valor y en tono bromista o utilizando juegos de palabras en muchas ocasiones, como vemos en la presentación de Los Secretos (por lo

⁴⁶⁹ RTVE: “Un Música Sí de 2001”. Recuperado de <http://www.rtve.es/alcarta/videos/programas-y-concursos-en-el-archivo-de-rtve/musica-si-2001/3005003/>

⁴⁷⁰ YouTube: ”Séptimo de Caballería: Bosé con Serrat”. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=3Xr_Hh6bvY

tanto diremos que su conocimiento sobre los artistas no es muy vasto o al menos no lo demuestran):

Para un músico es muy difícil llegar a triunfar. Pero más difícil todavía es mantenerse en la cresta de la ola. Pues bien, vamos a presentaros ahora a un par de músicos que han conseguido hacer todo eso. Estar durante muchos años con buenas buenas canciones y en todo lo alto. Y, ¿cómo lo han conseguido? Bueno, la verdad es que tienen un... un secreto del éxito porque son... ¡Los Secretos!⁴⁷¹

En esta etapa tampoco aparece un narrador extradiegético representado a través de una voz en off salvo algunas excepciones en *Zona Franca*, como el reportaje sobre Pretenders⁴⁷² o la crónica sobre el festival B.A.M⁴⁷³.

Desde el nivel fenomenológico, por tanto, vemos que en esta etapa abunda un tipo de narrador o presentador que no tiene nada que ver con el periodismo pero sí con el mundo del cine, la televisión y (en algunos casos muy concretos) la música. Toni Aguilar, a pesar de no ser periodista, era uno de los locutores de Los 40 Principales donde –por aquella época– presentaba programas dedicados al fenómeno fan como “Fan Club” o de rap como “La Ruta del Aguilar”. Solamente Dj Neil y Miguel Bosé pertenecen a la escena musical que ocupa sus programas y el tipo de periodismo no suele ser especializado (aunque cabe decir que Toni Aguilar sí estaba especializado en música mainstream).

El único programa de esta etapa de cuyo narrador puede desprenderse que posee un conocimiento casi ilimitado es Miguel Bosé en *Séptimo de Caballería*. Tanto en *Música Sí* como en *Zona Franca* el narrador no muestra conocer tanta información acerca de la historia. Siguiendo con el nivel fenomenológico de estos narradores cabe resaltar la manera de locutar de Toni Aguilar, utilizando el ritmo y las cadencias de una forma marcadamente radiofónica. En el caso de Bosé, es necesario tener muy presente que él era un personaje más de los hechos de una manera que no había ocurrido en ningún programa hasta entonces. El tono íntimo del programa

⁴⁷¹ YouTube: “Zona Franca TVE 000”. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=js3EMroQoL8>

⁴⁷² YouTube: “Zona Franca TVE 6”. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=l6UwiwSYpj8>

⁴⁷³ YouTube: “Zona Franca TVE 3”. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=QVldbEtfoKI>

también lo convertía en protagonista en algunas ocasiones como ocurre en su actuación junto a Antonio Vega donde el presentador acaba llorando emocionado⁴⁷⁴.

En los tres espacios que nos conciernen en esta etapa existe un narratario homodiegético e intradiegético, aunque con diferentes niveles de relación con la historia. En el caso de *Zona Franca* este narratario-personaje siempre aparece detrás de los presentadores o también se le puede ver en algunos travellings de la cámara, pero en este caso no realiza comentarios ni tiene excesivo protagonismo en las imágenes como ocurría en *Ponte las Pilas* (o como ocurre en algunas partes de *Música Sí*). Tan sólo, a modo de sonido off, pueden escucharse sus gritos o aplausos como sonido ambiente, y en algunas ocasiones corean el nombre de algún artista mientras los narradores los animan a ello; es el caso de UB40⁴⁷⁵.

En *Música Sí* el narratario también se manifiesta, además de en el campo visual, a través de gritos y aplausos. Esta figura resulta importante de una manera más especial en las sesiones realizadas por diferentes Dj's en el programa, donde pasa a desempeñar el papel de personaje secundario de una forma muy similar a lo que ocurría en *Ponte las Pilas*. En este narratario encontramos una diferencia con respecto al resto de programas de esta etapa y es que en muchas ocasiones están sentados en sillas en la pista, como es el caso de la actuación de Los Rabanes interpretando "My Commanding Wife"⁴⁷⁶. También podían aparecer rodeando el plató de una manera muy similar a lo que ocurría *Ponte las Pilas*, tal y como puede verse en la actuación de Camela⁴⁷⁷. Como excepción, en el capítulo en que actúa la cantante Natalia Oreiro⁴⁷⁸ vemos de nuevo el rol activo del narratario, esta vez no está materializado en el baile sino en preguntas que se realizan como sonido off mientras la artista está sentada en el escenario en uno de los ensayos (según apunta Hugo de Campos); no se trata de una escena guionizada sino que parece espontánea y en ella las preguntas se lanzan sin orden y sin micrófono.

⁴⁷⁴ YouTube: "Antonio Vega con Miguel Bosé". Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=GfTR1lXqgQ>

⁴⁷⁵ YouTube: "Zona Franca TVE, oooo". Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=cfl54FvGqD8>

⁴⁷⁶ RTVE: "Un Música Sí de 2001". Recuperado de <http://www.rtve.es/alcarta/videos/programas-y-concursos-en-el-archivo-de-rtve/musica-si-2001/3005003/>

⁴⁷⁷ YouTube (2010): "Camela: 'Sólo Por Ti' en Música Sí". Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=F-j63miaacU>

⁴⁷⁸ RTVE: "Un Música Sí de 2001". Recuperado de <http://www.rtve.es/alcarta/videos/programas-y-concursos-en-el-archivo-de-rtve/musica-si-2001/3005003/>

En *Séptimo de Caballería* el narratario, de manera muy significativa, aparece prácticamente sin iluminación y no se le suele dar voz, por lo que hablaremos de que su rol, en esta etapa, es el más pasivo dentro de todos los narratarios intradiegticos. Este hecho se ve claramente en la entrevista a Enrique Morente, donde Miguel Bosé dice al artista⁴⁷⁹:

Enrique, yo te quiero pedir una cosa. Ahora que estamos así, tú y yo. Vamos a hacer como si estuviéramos en una habitación y esta gente estuviese aquí, en la penumbra, y vamos a hacerles... a mí me gustaría hacerles partícipes a todos ellos y a toda la gente que nos está viendo de esas cosas que yo te he visto hacer de silla a silla. ¿Por qué no me cantas algo pero aquí, cara a cara?

Como bien dice el presentador, esos espectadores que aparecen en el plató están “en la penumbra” aunque son partícipes de lo que allí ocurre y forman parte de la historia. Algo diferente ocurre en la entrevista a Mónica Naranjo donde vemos como el narratario participa haciéndole preguntas a la cantante después de que Miguel Bosé les pida que participen:

Ahora que me das la oportunidad de hablar, porque llevo yo aquí callao... llevo yo callao to' [sic] la noche, ¿o no? Más callao que en misa... Mónica, yo te quería hacer una pregunta, porque no puede ser normal que estés tan buena, que cantes tan bien, que seas tan guapa, que seas tan simpática... Algún piropo te habrán tenido que echar de estos de que te dé el pellejo la vuelta directamente, vamos... que te quedas muerta...⁴⁸⁰

Desde el nivel fenomenológico en esta etapa vemos un narratario de gustos mainstream ligados a las listas de ventas. Su rol activo en las sesiones de música electrónica de *Música Sí* dará pie a la construcción de uno de los estereotipos de esta etapa (como veremos más adelante).

Los personajes principales tanto en *Zona Franca* como en *Música Sí* no tienen un rol tan activo en cuanto a entrevistas como ocurre en *Séptimo de Caballería* o en programas de etapas anteriores. En el caso de *Zona Franca*, en concreto, apenas se dan entrevistas; por lo que en la mayoría de las ocasiones estos personajes principales acuden al plató del programa únicamente para realizar una interpretación de una canción (en playback). Tanto este programa como *Música Sí* coinciden en cierto tipo de artista comercial, vinculado a las grandes discográficas

⁴⁷⁹ RTVE: “Enrique Morente con Miguel Bosé en Séptimo de Caballería”. Recuperado de <http://www.rtve.es/alicarta/videos/programa/enrique-morente-miguel-bose-septimo-caballeria-1999/962357/>

⁴⁸⁰ YouTube: “Mónica Naranjo: Entrevista Séptimo de Caballería, parte 2”. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=4V_6n8kjDjk

tanto nacionales como internacionales. Algunos ejemplos de personajes principales de Zona Franca serían: Kiko Veneno, Tennessee, Peter Murphy, Alejandro Sanz, Los Secretos, Els Pets, The Corrs, El Último de la Fila o Laura Pausini. En *Música Sí* encontramos muchas coincidencias entre artistas con el anterior programa, otros de ellos serían Enrique Iglesias, Pastis & Buenri, Keny G, Hamlet, Amistades Peligrosas, Francisco Céspedes, Los Pecos, Sweetbox, Spice Girls, Backstreet Boys, N'sync, Neck, Janet Jackson, Dj Nano, Dj Marta, Britney Spears, Cristina Aguilera, La Luna, Camela, Dover, Mago de Oz...

En *Séptimo de Caballería* (así como en *Séptimo*), la característica común de todos los artistas o personajes principales es que pertenecen a grandes discográficas como Warner (muy presente a lo largo de todo el programa). Entre los artistas que aparecen figuran: Joan Manuel Serrat, Madonna, Enrique Morente... Como personajes secundarios, en *Séptimo de Caballería* aparecen otros artistas que no cumplen la función de protagonistas de un capítulo concreto sino de invitados para acompañar al personaje principal; algunos de estos son Estrella Morente (que acompaña a su padre Enrique Morente, al igual que Lagartija Nick); Ana Belén, Concha Velasco y Noa (que actúan para Joan Manuel Serrat en su programa especial), Malú (que aparece en el programa de Alejandro Sanz) o Paco Clavel (que acompaña a Nacho Cano). Además, en la segunda etapa del programa, con *Séptimo*, se da un narrador secundario (o en ocasiones principal) que es la persona encargada de realizar las entrevistas puesto que en esta etapa Miguel Bosé se limita a presentar el programa hablando del artista que llevará el protagonismo a través del perfil (en esto profundizaremos más tarde, cuando hablemos de los géneros periodísticos). Como personajes terciarios de este programa entrarían los músicos que acompañan a los artistas en las actuaciones, que suelen ser bandas numerosos.



Fig. 47: Miguel Bosé entrevista a Madonna en *Séptimo de Caballería*

En *Música Sí*, como personajes secundarios –tal y como hemos señalado con anterioridad– aparece el público o narratario cuando tienen lugar las sesiones de música electrónica. Como personaje terciario estarían los músicos o los bailarines que aparecen en determinadas actuaciones y como personaje colectivo la gente que aparece en los reportajes de calle sin intervenir (cuando intervienen se trata de personajes secundarios o terciarios). Algo similar ocurre en *Zona Franca* con las encuestas a pie de calle realizadas por Arantxa de Benito para confeccionar la lista del programa; consideraremos personajes secundarios a las personas que responden a las preguntas de la presentadora.

Al hablar del nivel fenomenológico de estos artistas, es muy importante tener en cuenta que se trata de artistas bien situados en la industria musical, que llevan años en el mercado o bien que a pesar de no llevar mucho tiempo, sus canciones han tenido un gran éxito. Si hay un elemento que diferencia a *Música Sí* del resto de programas es su inclusión de la puesta en escena del Dj como una actuación más. Por lo tanto, dentro de los personajes principales de esta etapa, la novedad es el discjockey.

Sobre el narratario, solo podemos establecer un perfil fenomenológico en el caso de *Música Sí*, que posee un gusto por la música comercial, las boys bands y la música dance/trance.

b) Recursos visuales

En todos los programas de esta etapa se utiliza un tipo de plano que ya vimos en la etapa anterior –a través de *Ponte las Pilas*– y que en esta ocasión se usa en los tres programas analizados: el plano holandés, utilizado sobre todo por *Séptimo de Caballería* aunque, en este caso, dentro de un ritmo mucho más lento que en *Ponte las Pilas* y de una forma mucho más sobria.

En *Séptimo de Caballería*, sobre todo en las entrevistas, se repiten los planos medios largos o planos generales donde puede verse una composición de la imagen cargada de simetría, con el presentador a un lado y el artista al otro; se trata de un plano que se repite continuamente y en el que el presentador siempre está sentado en el mismo lado, excepto en la entrevista con Madonna, donde le vemos al lado contrario. La angulación de estos planos estaba ligeramente contrapicada.

En general, el ritmo de *Séptimo de Caballería* es rápido pero nunca frenético. En este programa -que a diferencia de los demás, no está dirigido al público más juvenil sino a otro tipo de lector adulto- la manera de utilizar los recursos visuales es sobria; pesar de que los planos son de corta duración y se repite el holandés. En *Séptimo* hay otro recurso que se utiliza muy a menudo y es la cámara temblorosa o *shaky* cámara (algo que ya vimos que ponía en práctica *Sputnik* en la etapa anterior). Los planos estáticos y de angulación normal solamente se utilizaban en las entrevistas mientras que en las actuaciones apenas aparecían.

Tanto en *Séptimo de Caballería* como en *Música Sí* y *Zona Franca* son habituales los *travellings* y, en el caso de *Zona Franca* pueden verse los *dollys* sobre raíles. El ritmo de *Zona Franca* es frenético en la mayoría de los casos y, al igual que ocurría en *Ponte las Pilas*, se repiten los planos cenitales generales del público, los planos de escasa duración y los *travellings* un tanto acelerados. Durante las presentaciones de Arantxa de Benito y Toni Aguilar la cámara pocas veces está estática, utilizando en algunas ocasiones la *shaky* cámara. Del mismo modo son habituales los planos en ligero contrapicado durante dichas presentaciones.

Música Sí también presenta varias similitudes con *Ponte las Pilas*, sobre todo en los tramos en los que el baile se convertía en protagonista. En las presentaciones por parte de los narradores la cámara juega con los personajes acercándose y alejándose de ellos, también utilizando casi continuamente el plano holandés y sin permanecer estática. En este programa también es habitual el plano máster, el cenital general del público y los *travellings*.

En los tres programas la composición en la práctica se lleva a cabo por selección en la mayor parte de los casos.

En *Zona Franca* la fragmentación viene dada sobre todo por los artistas. Debido a ese espacio unitario en el que tienen lugar las actuaciones, la fragmentación sólo será espacial cuando se da paso a los reportajes realizados en el exterior como las entrevistas de Arantxa de Benito en la calle. La inclusión de contenidos llevados a cabo en exteriores no resulta algo habitual del programa, por ese motivo el plató cobra más relevancia. Cada artista suele interpretar una única canción lo cual otorga un ritmo mucho mayor. Esta velocidad en las puestas en escena a veces se logra con una continuidad conseguida gracias a los dos escenarios que alberga el plató; sirva como ejemplo la actuación de Hermanos Dalton⁴⁸ⁱ, que aparecen en escena nada más finalizar la

⁴⁸ⁱ YouTube: “Zona Franca TVE 5”. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=6XHEYcyPwW8>

actuación de Fangoria (en el escenario ubicado unos metros por delante del otro, en medio del plató) y lo hacen gracias a una apertura de plano conseguida con un travelling en modo retroceso que descubre -también gracias a la iluminación- a Hermanos Dalton y deja en un segundo plano a Fangoria, que desaparece en la oscuridad provocada por la iluminación del plató.

En *Música Sí*, además de tener lugar una fragmentación formal a base de cortinillas de animación diferentes que marcan el final de una actuación, el paso a otro contenido o las pausas publicitarias, el programa se divide en dos grandes bloques -como hemos apuntado al comienzo- por un lado estarían las actuaciones y entrevistas en el plató y por otro la lista de éxitos. Además de esto, *Música Sí* cuenta con reportajes realizados en exteriores, lo cual otorga al programa una fragmentación espacial. Esa fragmentación en el espacio dentro del plató a la que ya hemos aludido previamente quedaba resuelta gracias a algunas frases de interpelación entre los diferentes narradores como la siguiente, de Jennifer Rope a Hugo de Campos:

Espero que en esta pausa de publicidad hayas llamado a todos tus amigos y hayáis quedado todos juntos para ver el concierto. [Dirigiéndose al narratorio extradiegético a través de la cámara] ¿Cómo que qué concierto? Pues el concierto de Raúl, que está a punto de comenzar aquí, en Música Sí. Bueno, tranquilo que todavía te queda por ver una entrevista con Ronan Keating y, y... y estoy muy preocupada, porque Hugo me ha dicho que se iba al escenario a cazar elefantes. ¡No entiendo nada! ¡Hugo! ¡Hugo! ¿Qué estás haciendo? Ahí va mi ánimo corazón, que los elefantes no puedan contigo⁴⁸².

En estas palabras, además, vemos cómo a lo largo del programa iban avanzando los próximos contenidos, algo que sumaba continuidad a una narración que rozaba las dos horas de duración: “Bueno, vas a cantar la canción ahora mismo pero luego no te vayas que volvemos y seguimos charlando”, dice Jennifer Rope a Sergio Dalma en uno de los capítulos⁴⁸³. Ellos mismos, a través de sus palabras, marcaban las divisiones del programa: “Bienvenidos al segundo bloque de noticias” dice Hugo en uno de los capítulos⁴⁸⁴.

⁴⁸² RTVE: “Un Música Sí de 2001”. Recuperado de <http://www.rtve.es/alacarta/videos/programas-y-concursos-en-el-archivo-de-rtve/musica-si-2001/3005003/>

⁴⁸³ ARCA: Capítulo de *Música Sí* visionado en el Archivo de RTVE y emitido el 10 de abril de 1999. Ref: CDEPP059493

⁴⁸⁴ RTVE: “Un Música Sí de 1997”. Recuperado de <http://www.rtve.es/alacarta/videos/programas-y-concursos-en-el-archivo-de-rtve/musica-si-1997/3185328/>

En *Séptimo de Caballería*, la fragmentación no es tan evidente, y mucho menos en los programas dedicados a un único artista, donde prima la continuidad puesto que se trata de un único protagonista de toda la narración. Se utiliza una fragmentación sin cambio de escenario puesto que todo ocurre en el mismo plató y son habituales los planos máster y los travellings cenitales que muestran todo el espacio unitario en el que entran en juego las tres zonas diferenciadas (la del público o narratorio intradiagético, el espacio de las entrevistas y el espacio de las actuaciones). En este programa las elipsis apenas aparecen a pesar de que el ritmo reside en la combinación entre entrevista y puesta en escena; en este sentido diremos que se trata de una fragmentación por géneros. Resulta muy significativo que el final de una parte de la entrevista y el comienzo de una actuación no se utilicen elipsis sino que el presentador suele levantarse para acompañar durante unos pasos al artista hasta el escenario. Esta acción guarda cierto parecido con la puesta en escena de *La Edad de Oro* y esa continuidad entre las entrevistas y las actuaciones aunque, en ese caso, Paloma Chamorro no solía acompañar a los artistas durante un tramo hasta el escenario. Algo que podemos interpretar como una señal de caballerismo o galantería y que se relaciona directamente con el tipo de público al que iba dirigido, de una edad adulta y gustos un tanto clásicos.

La característica que diferenciaba por completo a *Séptimo de Caballería* de *Séptimo* residía en la fragmentación. Mientras el primero tenía una de las claves de sus recursos visuales en la continuidad espacial, el segundo cambiaba de escenario continuamente pasando del plató de las presentaciones al espacio de las actuaciones, que funciona como espacio externo a las presentaciones o espacio prótesis. En este caso, al contrario de lo que pasaba en *Séptimo de Caballería* el cambio de formato (de actuación a entrevista) suponía un cambio de escenario. Además, la presentación del narrador se hacía en otro espacio distinto a los otros dos; por lo que hablaremos de un espacio fragmentado. En esta presentación podían verse transiciones por corte abrupto donde cada frase suponía un cambio en el encuadre y las elipsis eran evidentes, como ocurre en la presentación de Nacho Cano:

Buenas noches señoras y señores. Nacho Cano. Nacho Cano, Mecano. ¿Historia? Historia. Ahora en solitario. Amor Humor. Amor. Humor. Título de su último álbum. Y esta noche nos lo presenta, se lo presenta a todos ustedes. Nacho Cano. Increíble. Genial. Lúcido. Talentoso. Genial. Imprevisible. Excéntrico. Cuerpo y espíritu. Carne y alma. Nacho Cano. Productor, autor, músico... Pero Nacho

ha volado siempre libre por encima de todos los clichés. A éste nadie le pone riendas. Menudo programa el que vamos a tener esta noche. Probablemente el más poblado de toda la serie⁴⁸⁵.

En *Séptimo* se utilizaba en mayor medida una continuidad por temática, como en el capítulo dedicado a Ana Torroja en el que aluden al tema titulado “Mujer contra mujer” y acto seguido, sin presentación alguna, pueden verse las imágenes de Ana Torroja comenzando a interpretar ese mismo tema junto a Marta Sánchez en el plató del programa⁴⁸⁶.

Todos los programas de esta etapa cuentan con un montaje por composición tradicional en cuanto a que los tres programas presentan un arranque con forma de resumen (casi siempre a través de la palabra), un nudo o bloque de actuaciones y entrevistas, y –para terminar- una despedida. Un ejemplo de resumen de *Zona Franca* sería el siguiente, a modo de diálogo entre los dos presentadores:

Arantxa de Benito: bueno, vamos con lo nuestro Toni... Hoy tendremos a... ¿A quién tendremos hoy?

Toni Aguilar: Prepárate por ejemplo para escuchar la música de Pulgar

Arantxa de Benito: Gary Moore...

Toni Aguilar: Dani y la Q. del Baño Band...

Arantxa de Benito: Los Esclarecidos...

Toni Aguilar: y All For One.

Arantxa de Benito: ah, ah, ah, ah, ah y también tendremos una sorpresa, pero como las sorpresas no se revelan... ¡A disfrutar del Zona Franca!⁴⁸⁷

Como composición diegética, en *Séptimo de Caballería* hablaremos de un modelo de historias atómicas relacionadas en torno a un eje o historias atómicas relacionadas por subordinación (en el caso de que el programa esté dedicado a un artista en torno al cual se organicen algunas colaboraciones en forma de actuaciones). En el caso de *Zona Franca* y *Música Sí*, hablaremos de historias atómicas independientes. Por la composición temporal todos los programas de esta etapa se rigen por una composición cronológica lineal.

⁴⁸⁵ YouTube: “Nacho Cano en ‘Séptimo’, programa completo”. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=BgCZ2HI2zOo>

⁴⁸⁶ YouTube: “Ana Torroja en Séptimo (programa completo)”. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=nQH4mJKoeU8>

⁴⁸⁷ YouTube: “Zona Franca, TVE 1”. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=UfMuy3klWwM>

En todos estos programas existe un uso equilibrado de los códigos gráficos. En *Zona Franca*, los rótulos con la información sobre la puesta en escena (nombre de la canción e intérpretes) aparecían dos veces en pantalla durante algunos segundos (al comienzo y al final de la actuación) y con el logo del programa, formado por una Z y una F. Este hecho nos da pie a interpretarlo como una consecuencia lógica de la aparición de las cadenas privadas y el zapping. En el caso de *Música Sí*, los rótulos también solían aparecer con el logo del programa pero sólo una vez por cada actuación, al comienzo. En este programa, además, vemos un uso del grafismo digital en la sección dedicada a la lista de ventas, al igual que ocurría en *Rockopop*. En *Séptimo de Caballería*, los rótulos son menos utilizados y no siempre aparece la información sobre la canción y el intérprete sino que en algunas ocasiones se limita a dar los datos a través de la palabra de Miguel Bosé. Esto cambiaba en *Séptimo*, donde ni los narradores ni los personajes principales daban paso a las canciones y, por tanto, era más necesario el uso de rótulos.

Como códigos sintácticos de la etapa destaca esa utilización de los recursos visuales de *Séptimo de Caballería* que recuerda a los late nights de televisiones internacionales como *Later... with Jools Holland* de la cadena inglesa BBC. Tanto su montaje como los planos, ángulos y ritmo utilizados no tenían nada que ver con los otros dos programas analizados en esta etapa (*Música Sí* y *Zona Franca*) ambos muy influidos por el videoclip y destinados a un público más juvenil.

c) Banda sonora

A pesar de que ninguno de los narradores de esta etapa tenía formación como periodista, en todos los programas se ponían en práctica una serie de géneros periodísticos como la entrevista, el perfil, el reportaje y -en menor medida- la crónica de conciertos. En el caso de *Séptimo de Caballería*, los géneros utilizados de manera habitual eran la entrevista y el perfil biográfico. Las entrevistas tenían un tono intimista que acabó siendo uno de los rasgos más propios del programa y que, además, dejaba patente la buena relación que solía tener el presentador con los personajes principales. Un ejemplo de estas entrevistas lo encontramos en la realizada a Enrique Morente, que está acompañado de su hija, Estrella Morente:

Miguel Bosé: ¿Tú recuerdas los primeros pasos de Estrella en la música? ¿Tú recuerdas cuando era niña... qué pasó? ¿Algún día en casa de repente dijiste: “Uy, uy ésta... que ha cargao [sic] con toda mi genética...”

Enrique Morente: Pues sí, se la veía ya *espabilaila* de chiquitita... Más peligro que una caja bombas...

[Risas y aplausos del público]

Estrella Morente: De tal palo tal astilla, ¿no? (risas)

Enrique Morente: Vaya, hombre, vaya...

Estrella Morente: De tal palo tal astilla, de casta le viene al galgo...

Enrique Morente: Vamos a hacer las paces aquí delante de Miguel y delante del público...

Miguel Bosé: Si te está echando piropos, Enrique. Te está echando piropos...

Enrique Morente: Sí, ya lo sé...

Miguel Bosé: Estrella, ¿qué es lo que aprendes de tu padre?

Estrella Morente: Bueno, yo de mi padre la verdad es que no es porque esté delante, ni porque esta noche me dé mil duros ni *na* de eso...

Enrique Morente: Larga, larga, larga...

Estrella Morente: No es *pa* que me avale el piso ni *na* de eso...

Miguel Bosé: Te va a salir cara esta entrevista, Enrique... [risas]

Estrella Morente: No, la verdad es que mi padre es una persona... que es una enciclopedia humana, una enciclopedia viva...

Enrique Morente: me ha *llamao* persona y humana, las dos cosas.

Miguel Bosé: Y enciclopedia.

Enrique Morente: Sí, bueno eso es más grave...

Miguel Bosé: ...que es lo que menos te gusta... [risas]

Enrique Morente: Bueno eso es lo más grave

Estrella Morente: [risas] No, no, no... Espera un momento. Lo que quiero explicar es que es una persona, hablando ya en serio, de la que se puede aprender muchísimo. Y teniéndolo al *lao* *to* los días pues a lo mejor no lo... no me lo dosifica y quizá... lo... lo aprecie menos... No apreciarlo menos, te das menos cuenta, porque bueno te levantas con él, te acuestas con él, estás todo el santo día con él, comes con él...

Enrique Morente: hasta los pelos de él quiere decir...

Estrella Morente: No, entonces pues bueno... te das menos cuenta de lo que tienes al *lao*, pero bueno yo estoy segura de que no me equivoco dejándole que dirija mi carrera un poco digamos, y bueno... Cuando la mayoría de la gente... la juventud... está deseando que Enrique Morente le dirija o le dé algún consejo en su carrera, yo que lo tengo a mi *lao* pues imagínate, ¿no?

Enrique Morente: yo creo que a esta no la dirige ni Fujimori ese... de Perú... Pero bueno, vamos a dejar el cumplido [risas]⁴⁸⁸.

⁴⁸⁸ RTVE (2010): "Enrique Morente con Miguel Bosé en Séptimo de Caballería". Recuperado de <http://www.rtve.es/alcanta/videos/programa/enrique-morente-miguel-bose-septimo-caballeria-1999/962357/>

El lenguaje empleado por el narrador en este programa es divulgativo y utilizaba de forma habitual expresiones coloquiales que combinaba –en escasas ocasiones– con algunos tecnicismos. Ese carácter íntimo y –por momentos– de carga emocional que tenían las entrevistas quedaba reflejado en algunos casos como la entrevista a Madonna:

Miguel Bosé: Imagínate que un día abres el diccionario, buscas la palabra amor y la definición es un espacio en blanco.

Madonna: Es muy difícil describir lo que es el amor.

Miguel Bosé: ¿No tienes una definición personal para el amor?⁴⁸⁹

Las preguntas realizadas por dicho narrador, en muchas ocasiones no resultaban claras ni concisas, algo que probablemente encuentre su causa en esa confianza existente entre ambos elementos (presentador y artista). Por tanto, no encontraremos en su palabra un tono crítico sino de alabanza y admiración a prácticamente todos los artistas que pasan por el programa.

En cuanto al idioma utilizado, Miguel Bosé realizaba las entrevistas en inglés cuando se trataba de artistas de habla inglesa, por ejemplo Madonna, en cuya entrevista vemos que el programa ha sido pregrabado a través de los subtítulos en castellano que aparecen en la parte inferior de la pantalla a lo largo de toda la entrevista. Algo diferente ocurre en la entrevista con The Corrs⁴⁹⁰, en la que no hay subtítulos y es el propio presentador quien realiza sus preguntas en inglés y castellano y traduce las respuestas de la banda irlandesa.

En *Zona Franca* el género que más se repetía era la entrevista (sobre todo las realizadas en plató y de carácter breve, que hacían hincapié en la actualidad del artista), las cuales los narradores realizaban juntos, como en el caso del Último de la Fila:

Toni Aguilar: Ha sido una larga espera para todos los que nos consideramos fanes vuestros. ¿Qué tal? ¿Cómo ha sido toda esta historia? ¿Cómo habéis pasado este tiempo? ¿Qué ha sido de vosotros? Contadme un poquito...

⁴⁸⁹ RTVE (1998): “Séptimo de Caballería: Miguel Bosé entrevista a Madonna”. Recuperado de <http://www.rtve.es/alcarta/videos/programas-y-concursos-en-el-archivo-de-rtve/madonna-miguel-bose-23-noviembre-1998/298302/>

⁴⁹⁰ YouTube (2010): “The Corrs: Séptimo de Caballería interview, 1998”. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=Ui8VFYN-MNI>

Manolo García: Bueno, pues hemos estado trabajando durante el año 94 preparando el nuevo disco. Disco que empezamos a grabar ya en serio a partir de enero de este año 95 y bueno, ahora mismo estamos presentándolo en gira por todo... todo el territorio.

Arantxa de Benito: Quimi, el último de la fila tiene su propia discográfica y además tú eres el productor del disco, o sea, todo queda en casa. ¿Eso os da mucha libertad para hacer lo que queréis dentro del estudio?

Quimi Portet: Bueno, en nuestro caso ha surgido de una forma familiar, o sea, nos acostumbramos cuando nadie creía en nosotros a trabajar solos. Pues ahora que creemos un poquito en nosotros trabajamos solos. Ha surgido de forma natural o sea nunca cuando empezamos a trabajar en el mundo de la música pensamos en que teníamos que ser productores y discográfica, queríamos ser músicos. Pero la vida ha sido así, son exigencias del guión y lo aceptamos.

Arantxa de Benito: Muy bien

Toni Aguilar: Los que nos hemos pasado los últimos años de nuestra vida escuchando vuestra música, los que conocemos bien vuestro estilo hemos notado tal vez una vuelta a lo que ha sido siempre vuestra línea. ¿Es esto que buscáis...? ¿La continuidad en vuestro estilo tal vez? ¿O sois personas de cambiar mucho entre álbum y álbum?

Manolo García: Bueno, lógicamente el músico siempre busca divertirse y divertir y pasarlo bien cuando trabaja. También quizá después de 4 o 5 años de vorágine musical a nivel de viajes, de discos etcétera, este disco hemos estado un poquito más tranquilos en casa y ha salido un disco muy concreto y yo creo que muy... muy interior, muy *relajao*⁴⁹¹.

El perfil como género periodístico dentro del programa se llevaba a cabo con un lenguaje sencillo, poco especializado, breve y -en ocasiones- con algunos tecnicismos:

Estáis viendo imágenes de la película *Yo, Mutante*, del realizador Álex de la Iglesia. Ellos son tan originales que estuvieron dentro de la banda sonora de esa película. Ellos mezclan un poquito de rap, hardcore, punk... Están aquí invitadísimos con su nuevo álbum y se llaman Def Con Dos⁴⁹²

El lenguaje empleado por los presentadores de *Zona Franca* contiene la jerga juvenil del momento; aunque no llegaran a utilizarla de una manera tan continua como ocurre en *Ponte las Pilas*. Se trataba de alguna referencia concreta como tratar al público de “tío” (de esto hablaremos más adelante) por parte de Toni Aguilar o algunas coletillas como “estar al loro”, tal

⁴⁹¹ YouTube: “Zona Franca TVE 6”. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=l6UwiwSYpj8>

⁴⁹² YouTube: “Zona Franca 9 TVE 2”. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=owrMT7ZcF8A>

y como se ve en un comentario de Arantxa de Benito dirigido a los espectadores⁴⁹³: “Y tú... Tú vigila, ándate al lorito. Que cualquier día estás por ahí paseando por la calle y voy yo y te pillo. Al loro, ¿eh?”. En este mismo capítulo, cuando Arantxa de Benito conversa con algunos transeúntes por sus artistas favoritos, le pregunta a una chica por el grupo “que más le enrolla”. Dentro del lenguaje de los presentadores también había expresiones propias de la edad juvenil como podemos ver en otra pregunta de Arantxa de Benito a otra joven que va por la calle⁴⁹⁴: “¡Ayyy! Pero ¿por qué te gusta Bon Jovi? ¿Porque está muy bueno o porque te gusta su música?”.

En *Música Sí* el género periodístico que más se pone en práctica es la entrevista, aunque tampoco se trata de entrevistas extensas, como ocurre en el caso de la entrevista de Hugo de Campos y Jennifer Rope a Kylie Minogue, a quien formulan las preguntas de la siguiente manera:

Hugo de Campos: Kylie, supongo que lo sabéis [dirige la mirada al público en plató], ella fue la encargada de cerrar los juegos olímpicos; la ceremonia, en Sydney. Os acordáis, ¿verdad? How did you feel about the closing of the olympic games in sydney?

Jennifer Rope: La última noticia que hemos tenido de la Carrera de kylie que nos ha impactado muchísimo ha sido ese clip, ese single, esa canción que ha hecho con Robbie Williams. Queremos saber cómo ha sido trabajar con él. How has been working with Robbie Williams? ⁴⁹⁵

Este ejemplo además sirve para ver cómo los propios presentadores traducían las preguntas al inglés; después, serán ellos mismos quien hagan la traducción de las respuestas al castellano. Pero las entrevistas en inglés presentan variaciones; por ejemplo, en una de las realizadas a Backstreet Boys⁴⁹⁶ los presentadores preguntan directamente en inglés mientras unas voces en off traducen las preguntas y las respuestas al castellano mientras se están llevando a cabo, de manera simultánea.

⁴⁹³ YouTube: “Zona Franca 9 TVE 2”. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=owrMT7ZcF8A>

⁴⁹⁴ YouTube: “Zona Franca 9 TVE 2”. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=owrMT7ZcF8A>

⁴⁹⁵ RTVE: “Un Música Sí de 2001”. Recuperado de <http://www.rtve.es/alacarta/videos/programas-y-concursos-en-el-archivo-de-rtve/musica-si-2001/3005003/>

⁴⁹⁶ YouTube: “BSB Música Sí: ‘Black and blue’”. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=FGrTJz7Yo-M>

En este programa había una sección dedicada a la actualidad del mundo musical, pero desde un enfoque un tanto amarillista, como ellos mismos confiesan en uno de los capítulos: “Empezamos con nuestras noticias de actualidad musical, es decir, la sección de cotilleos que tanto os gusta”⁴⁹⁷.

El tipo de lenguaje utilizado en *Música Sí* es simple y directo, con algunos tecnicismos que se utilizaban sobre todo en las sesiones de djs donde se catalogaba antes la música que se iba a poner. Sirva como ejemplo la pregunta de Dj Neil a Xavi Metralla y Marc Escudero:

Xavi, Marc, vosotros ya sois habituales de aquí. Explicadme una cosa, hace años se decía que la máquina no se llevaba y este año esto se está reviviendo con una fuerza tremenda. ¿Qué está pasando con la máquina y el hardcore? ⁴⁹⁸

Era precisamente en este tipo de contenido musical donde se utilizaban expresiones propias del contexto clubbing como “¡Venga, familia!” o “Que no pare la fiesta”, que solían pronunciar los propios Djs que estaban actuando.

Música Sí también utiliza el perfil biográfico de manera habitual, sirva como ejemplo el de Amistades Peligrosas realizado por Alonso Caparrós y Mar Reguero:

Mar Reguero: Tan solo cuatro discos grandes han bastado a amistades peligrosas para situarse como uno de los grupos españoles con más éxito en la última década.

Alonso Caparrós: Sí y es que Cristina y Alberto han conseguido formar una de las parejas musicales con más personalidad. Te voy a contar dónde está el truco. ¿Sabes qué es lo que hacen? Bueno, ellos mezclan textos de actualidad con formas y ritmos de todo el mundo. Es lo que se llama World Music. Y su nuevo álbum se llama “Nueva Era”, como queriendo marcar un cambio de rumbo hacia el futuro. Pero es que el futuro empieza ahora, aquí, en Música Sí, con la canción que nos van a cantar. Nada que perder. Y yo creo que es uno de los indiscutibles éxitos de estas navidades. Escuchémoslo⁴⁹⁹.

⁴⁹⁷ RTVE: “Un Música Sí de 2001”. Recuperado de <http://www.rtve.es/alacarta/videos/programas-y-concursos-en-el-archivo-de-rtve/musica-si-2001/3005003/>

⁴⁹⁸ YouTube: “Professional djs Musica Si TVE-I. Gerard Requena in sesión”. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=QWRqT2EIgtU>

⁴⁹⁹ RTVE: “Un Música Sí de 1997”. Recuperado de <http://www.rtve.es/alacarta/videos/programas-y-concursos-en-el-archivo-de-rtve/musica-si-1997/3185328/>

El único programa de los analizados donde la música siempre es en directo es *Séptimo de Caballería*. Tanto en *Música Sí* como en *Zona Franca* se utiliza el playback, con alguna excepción en *Música Sí* como la de Backstreet Boys, que cantan en directo en el plató. Pero en la mayor parte de los casos, en ambos programas la única música diegética es la que se graba en los directos que tienen lugar en salas o discotecas externas al plató y a las que acuden para realizar algún reportaje o crónica como es el caso del concierto de Revólver en *Zona Franca*⁵⁰⁰ o el concierto de Glutamato Ye-yé con Patotxo en *Música Sí*. En este último programa era curioso ver cómo lo que ellos denominaban “concierto” en realidad era un playback de varias canciones de un mismo artista o una misma banda.



Fig. 48: La agrupación Voces Búlgaras en su actuación junto a Enrique Morente en *Séptimo de Caballería*

En *Música Sí* encontramos una gran lista de estilos musicales de la época: pop, punk-rock, rap, dance, flamenco pop, techno o hardcore. El más nuevo en cuanto a la visualización en televisión es el estilo mákina, muy en boga en aquella época. En *Zona Franca* había algunas incursiones en la música dance y el rap, pero por lo general se trataba de música pop y rock; aunque la sintonía del programa era dance y la música que solía aparecer como sonido ambiente o música de fondo también era progressive y mákina. Estos dos programas también coincidían en su gusto por el fenómeno fan de las boys bands de la época como Take That, N'Sync o Backstreet Boys. En el caso de *Séptimo de Caballería* se daba cabida sobre todo al pop, al flamenco y al rock.

En todos los programas de esta etapa era muy importante el ruido ambiente provocado por el narratario intradiegético, sobre todo en *Música Sí* y en *Zona Franca*, donde el público era más joven y tenía un papel más activo dentro de la narración. Al dar cabida a artistas que aglutinaban

⁵⁰⁰ YouTube: “Zona Franca TVE 9 part 2”. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=owrMT7ZcF8A>

un gran número de fans (sobre todo en el caso de *Música Sí*), los gritos provenientes del público del plató eran continuos y normalmente se escuchaban como sonido off, aunque el espacio desde el cual llegaban era un espacio definido. En *Música Sí*, de hecho, a veces se escuchaba alguna voz espontánea desde fuera del encuadre que era recogida por los narradores, como en el caso de la presentación de Dj Nano de la mano de Hugo de Campos, quien añade: “he oído por ahí [señala al público] como tú a mí, me vuelves loco”⁵⁰¹. En *Séptimo de Caballería* esto también ocurre en la entrevista a Madonna, donde alguien del público le pide que le mire y es el propio Miguel Bosé quien se lo transmite a la cantante en mitad de la entrevista⁵⁰².

Séptimo de Caballería (también en su edición como *Séptimo*) sería el único espacio de los tres analizados que no contiene una música de fondo continua a modo de hilo musical; también por eso es el único en el que los silencios son importantes, sobre todo en las entrevistas, cuando se producen entre la pregunta y la respuesta, o al comienzo de alguna actuación. En la entrevista a Mónica Naranjo, por ejemplo, se dan muchos silencios que otorgan cierto carácter emocionante a la escena.

En *Música Sí* esa música de fondo que podía escucharse como sonido ambiente mientras tenía lugar la sección de noticias o la lista, tenía mucho que ver con el programa; de hecho, solían sonar artistas afines, de los que hablaran o que directamente hubieran pasado por el plató. En *Zona Franca*, en cambio, era algo más concreto: dance y progressive.

Otro ruido que aparece en los tres programas es el aplauso del público, otro de los elementos que otorgan continuidad en los tres casos y de manera especial en *Música Sí*, debido a la fragmentación espacial y también a la larga duración de sus capítulos.

d) Puesta en escena

⁵⁰¹RTVE: “Un Música Sí de 2001”. Recuperado de <http://www.rtve.es/alcarta/videos/programas-y-concursos-en-el-archivo-de-rtve/musica-si-2001/3005003/>

⁵⁰² RTVE: “Séptimo de Caballería: Miguel Bosé entrevista a Madonna”. Recuperado de <http://www.rtve.es/alcarta/videos/programas-y-concursos-en-el-archivo-de-rtve/madonna-miguel-bose-23-noviembre-1998/298302/>

Para hablar de la puesta en escena prototelevisiva de *Música Sí*, nos fijaremos en los diferentes espacios a los que hemos aludido anteriormente en este análisis. El espacio de las actuaciones cuenta con un escenario rectangular y con algunas alturas alrededor; en algunos capítulos pueden verse pódiums al estilo de *Ponte las Pilas* aunque de menores dimensiones pero en los cuales se puede ver al narratorio diegético bailando durante las sesiones de música electrónica. En buena parte de las actuaciones el público también aparece rodeando el centro del escenario donde se ubican los artistas, otra imagen que nos recuerda a *Ponte las Pilas*. En esta escenografía aparecen varios carteles y pantallas con el nombre del programa y, en algunos casos, como en la actuación de Espen Lind vemos que el círculo central del escenario donde puede leerse *Música Sí* es giratorio⁵⁰³. En otros programas ese círculo no existe y simplemente se puede leer el nombre del programa en el suelo del escenario. En un lateral del escenario se puede ver una especie de escalera y en la parte de atrás aparecen unas formas geométricas a modo de líneas curvas de estilo minimalista. En algunos momentos como en la actuación de Natalie Imbruglia esta escenografía se completa con la utilización de humo artificial en forma de capa de niebla que cubre a la artista hasta la altura de las rodillas⁵⁰⁴. Otra escenografía es la que aparece en la actuación de Andy y Lucas interpretando “Y en tu ventana”, donde vemos varios paneles rectangulares con dibujos de formas geométricas en ellos: sobre todo cuadrículas en blanco y negro y espirales de colores⁵⁰⁵. En el capítulo emitido en agosto de 2003 vemos que el escenario unitario puede ser dinámico dependiendo del encuadre: en esta última etapa de *Música Sí* una parte del escenario contiene una especie de pasarela con forma de escalera de varios círculos que puede tener dos funciones (y que da lugar a dos encuadres): por un lado, puede funcionar como escenario para los artistas y por otro como espacio ocupado por el narratorio⁵⁰⁶ con los artistas en el centro del escenario, por tanto podríamos hablar de dos módulos de escenarios dentro de un mismo espacio unitario.

⁵⁰³ RTVE: “Un ‘Música Sí’ de 1998”. Recuperado de <http://www.rtve.es/alcarta/videos/musica-en-el-archivo-de-rtve/musica-si-1998/1908390/>

⁵⁰⁴ RTVE: “Un ‘Música Sí’ de 1998”. Recuperado de <http://www.rtve.es/alcarta/videos/musica-en-el-archivo-de-rtve/musica-si-1998/1908390/>

⁵⁰⁵ YouTube: “Andy y Lucas: ‘Y en tu ventana’ (en directo desde Música Sí)”. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=X4WAbWjvtcg>

⁵⁰⁶ ARCA: Capítulo de Música Sí visionado en el Archivo de RTVE y emitido el 30 de agosto de 2003. Ref: CDEPP079603



Fig. 49 y 50: Camela (izquierda) y Chayanne (derecha) en el escenario principal de *Música Sí*

En el caso de las actuaciones de los Dj's, el público invadía todo el escenario acortando la distancia entre personaje principal y narratario hasta convertir a éste en personaje secundario. En estos casos el plató pasaba a ser una macro discoteca televisada como bien explica Hugo de Campos en una de las presentaciones de este bloque: “Bien, ya veo que todo el público está preparado, están todos de pies y eso quiere decir que el plató de *Música Sí* se ha convertido en una discoteca para disfrutar con nuestra ración semanal de música de baile. Y tengo a mi lado a DJ Abel Ramos”⁵⁰⁷.

Como módulo dentro del plató de *Música Sí* estaría el cubículo donde se dan las noticias y que sirve como espacio de presentación y, en muchos casos, como espacio para las entrevistas (como ocurre con Backstreet Boys en la entrevista realizada por Jennifer Rope y Hugo de Campos con motivo de su nuevo álbum “Black and Blue”⁵⁰⁸). En este espacio había un sofá con cojines y una mesa alta y pequeña donde podían verse los discos de los que hablaban. En esta mesa, además, había una cámara web que enfocaba las portadas de los discos, algo que desde el plano sintáctico ya alude a la influencia que comenzaban a tener las nuevas tecnologías en televisión.

⁵⁰⁷ RTVE: “Un Música Sí de 2001”. Recuperado de <http://www.rtve.es/alacarta/videos/programas-y-concursos-en-el-archivo-de-rtve/musica-si-2001/3005003/>

⁵⁰⁸ YouTube: “BSB Música Sí: ‘Black and blue’”. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=FGrTJz7Yo-M>

Como espacio prótesis está la redacción de noticias desde la cual interviene Sandra Morey, en ella encontramos varios posters de artistas en las paredes y varios elementos digitales propios de la época como CD's, un ordenador fijo, otro portátil o una impresora. Es muy significativo comparar este escenario con la redacción de noticias de *Rockopop* desde la que intervenía Quique Supermix porque refleja el cambio del analógico al digital; mientras en *Rockopop* veíamos archivadores y una máquina de escribir, en este programa lo que encontramos son sólo referencias a los nuevos formatos. En la cabecera del programa ya encontramos guiños a los medios digitales, no sólo en su estética 3D sino también en la utilización elementos como la arroba o el propio nombre que aparece en la cabecera como "música.si" en referencia a la estructura de las direcciones de los portales en internet.

En *Zona Franca*, el plató -como hemos dicho antes- estaba ambientado en una macrodiscoteca que contaba con elementos industriales en su escenografía como las estructuras a modo de pilar cuadrado que había en la parte del escenario grande. Dentro de este escenario encontrábamos una pantalla trasera donde, en ocasiones, podían verse algunos visuales. En las paredes laterales aparecía el nombre del programa a través de un proyector. El hecho de no contar con más elementos en su escenografía reforzaba su imagen de discoteca ubicada a las afueras de la ciudad, en lo que parecía ser una nave industrial.

Séptimo de Caballería cuenta con una escena prototelevisiva sobria: bastan dos sillas (o más en el caso de que haya más invitados) en el módulo donde tenían lugar las entrevistas y presentaciones; a veces hay un televisor entre medias de ambas sillas, y también contaban con unas pequeñas mesas al lado de la silla donde apoyan botellas o vasos de agua. El único atrezzo con el que cuenta el escenario son los focos de iluminación, algo que -precisamente- caracterizaba al programa era una elaborada puesta en escena de iluminación en las actuaciones que cambiaba dependiendo del lugar donde tenía la acción dejando prácticamente en la penumbra algunos de los espacios durante la narración. Destacan algunas puestas en escena de este programa como la realizada para la exhibición caballista que tuvo lugar durante una de las actuaciones del programa especial de Enrique Morente⁵⁰⁹ en la cual el escenario contaba con un cuadrado de arena preparado especialmente para la ocasión y que además, dejaba a un lateral de dicho escenario al artista y sus músicos acompañantes, que pasaban -en cierta medida- a un

⁵⁰⁹ RTVE: "Enrique Morente con Miguel Bosé en Séptimo de Caballería". Recuperado de <http://www.rtve.es/alcarta/videos/programa/enrique-morente-miguel-bose-septimo-caballeria-1999/962357/>

segundo plano. En este mismo programa, en la actuación de Morente junto a La Yerbabuena vemos que se ha preparado un pequeño tablao de madera para que la bailaora actúe, en medio del escenario, y con el artista a un lateral de éste.

La iluminación, como decíamos, juega un papel muy importante en *Séptimo de Caballería*, de hecho, se podría decir que es la encargada de dividir los tres módulos que alberga el plató. En el escenario, los focos (que son numerosos) están ubicados tanto en el suelo como en el techo y los colores que prevalecen en cada actuación suelen reforzar ese tono intimista que caracteriza el programa. En ocasiones se trata de colores cálidos (sobre todo el rosa y el morado) y otras de colores fríos como el azul oscuro. La iluminación de este programa casi siempre es suave exceptuando algunos casos como la actuación de Enrique Morente con Lagartija Nick donde se vuelve dura a base de flashes, y mucho más frenética cuando aumenta el ritmo de la música que de costumbre. La iluminación del espacio de las entrevistas es más dura, lo cual también otorga una fuerza mayor al corte intimista. El espacio donde se ubica el público suele aparecer en penumbra y en la iluminación del escenario se utilizan casi siempre gobos de diferentes formas: circulares, de mosaico... Esta iluminación tan cuidada, en ocasiones -como la de la actuación de Morente- puede recordar más a la de un teatro o espectáculo de artes escénicas que a la de un plató de televisión.

En *Música Sí* (que también cuenta con un amplio sistema de focos y luces) la iluminación no está tan elaborada como en el anterior programa y prevalecen los colores cálidos como el amarillo o el púrpura tanto en las entrevistas como en las actuaciones. Al igual que ocurría en *Séptimo de Caballería*, en este programa también se utilizan gobos para crear formas en el suelo del escenario como estrellas o espirales. En su última etapa, en *Música Sí* destaca la utilización de colores en tonos marrones y dorados, que otorgaban más seriedad a la puesta en escena.

En *Zona Franca*, por su parte, hay más importancia de la luz dura, algo que aumenta esa caracterización de macrodiscoteca del plató. En la pasarela que une ambos escenarios vemos que debajo de las baldosas transparentes hay una serie de focos en tonos blancos que la iluminan. En este caso prevalecen los colores fríos como el azul oscuro y también se juega con la iluminación para marcar los módulos que aparecen dentro del plató; algo que se observa cuando las actuaciones están teniendo lugar en el escenario pequeño ubicado en el centro del plató mientras el escenario grande (ubicado detrás de este) permanece a oscuras convirtiéndose en invisible.



Fig. 51: Actuación del grupo Elástica en *Zona Franca*

De la puesta en escena individual de los elementos de la enunciación (de los que ya hemos hablado anteriormente) destacaremos algunas características propias de cada programa como por ejemplo, la función de Arantxa de Benito y Toni Aguilar en *Zona Franca*, en su papel de personajes-protagonistas o personajes secundarios, bailando en el escenario pequeño del programa durante algunas actuaciones que se desarrollaban en el otro escenario. Aunque los planos de ambos suelen ser a contraluz (puesto que están de espaldas a la cámara y de frente al escenario) su silueta es perfectamente distinguible. La puesta en escena conjunta de ambos estaba basada en una interacción continua como puede comprobarse en este perfil biográfico de Meat Loaf que realizan a dos bandas:

Toni Aguilar: “Bienvenidos al vecindario, “Welcome to the neighborhood” es el título del nuevo álbum de este gran divo del rock que tenemos aquí invitado.

Arantxa de Benito: ¡Uy! pues fijate por donde, tengo yo alguna curiosidad que contarte acerca de él.

Toni Aguilar: Ah ¿sí? Pues explique, explique

Arantxa de Benito: Como por ejemplo, ¿sabías tú que en sus giras tiene que llevar tres tallas distintas de pantalones porque el chico pues... pierde mucho peso?

[Risas de Toni Aguilar]

Arantxa de Benito: ...y que además de eso pues es un chico travieso, porque cuando musicalmente las cosas no le iban del todo bien se dedicaba a entrar en las tiendas de discos a romper sus propios álbumes.

Toni Aguilar: ¡Qué fuerte macho! Me parece una faena para el tendero desde luego.

[Risas de Arantxa de Benito] Ahora vente conmigo [le hace un gesto a la cámara para que le siga]. Vente conmigo porque atención con “Bat Out of Hell” consiguió el record de permanencia en las principales listas del mundo.

Arantxa de Benito: Además ha hecho musicales en Brodway y ha actuado en películas.

Toni Aguilar: Y con canciones como “I do anything for love” llegó a estar número uno en 25 países de nuestro planeta. ¿qué te parece?

Arantxa de Benito: Bueno, pues venga, ya sin más os dejamos con Meat Loaf⁵¹⁰.

También en su lenguaje no verbal puede verse una gran interacción. Suelen tener contacto físico a través de pasarse la mano por la espalda el uno al otro, algo que no vemos en otros programas como *Música Sí*, donde también hay varios narradores y que era impensable en anteriores como *Aplauso*. En los códigos no verbales de Toni Aguilar vemos una interacción continua de él mismo con la cámara, mirándola, guiñándole un ojo o haciéndole gestos de complicidad mientras Arantxa de Benito va hablando. Por parte de la Arantxa de Benito, mientras Toni Aguilar habla mirando a cámara, ella suele estar bailando a su lado y también sin perder el contacto visual con la cámara.

De la puesta en escena de Miguel Bosé destacamos su aparición como narrador-protagonista en la mayoría de los programas, algo que no se había visto hasta ahora, al cantar junto a los invitados. Y de las puestas en escena por parte de los artistas destaca el elemento de lo inédito puesto que solía apostarse por ofrecer al público un tipo de actuaciones que no solían darse de forma habitual, sobre todo a través de las colaboraciones. Por lo tanto, en este programa, a la música en directo se le añadía el plus de las actuaciones -en algunos casos- con carácter inédito.

En *Música Sí* la puesta en escena más característica era la del público bailando en el escenario y en la pista durante las sesiones de los dj's y la de los dj's propiamente dicha (detrás de la mesa de mezclas y pinchando con vinilos) puesto que nunca antes se había visto a un discjockey actuar en televisión como si fuera un cantante o un músico, es decir, en el mismo rango de protagonismo. La puesta en escena del narratorio en *Música Sí* no sólo era importante por sus bailes durante estas actuaciones sino también por los gritos durante la aparición de algunos artistas enmarcados dentro del fenómeno fan.

⁵¹⁰ YouTube (2013): “Zona Franca TVE, oooo”. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=cfl54FvGqD8>

La interacción en *Música Sí* entre narratario y personajes principales es importante en cuanto a la escasa distancia entre ambos elementos. En el caso de actuaciones como la de Backstreet Boys⁵¹¹, por ejemplo, en el momento en que la banda se acerca un poco al comienzo del escenario se desatan los gritos sobre todo femeninos que provienen del espacio off donde está ubicado el público. En la actuación de Sergio Dalma, por ejemplo, el artista invita a una chica del público a bailar con él en el escenario⁵¹² y en una de las actuaciones de Enrique Iglesias éste se acerca hasta ese narratario para acabar sentado sobre las rodillas de una de las fans⁵¹³. Los narradores, además, solían interactuar con el narratario extradiegético a través de referencias en segunda persona mirando a cámara. Es decir, que jugaban a tener una cercanía con el público que permanecía en casa al otro lado de la pantalla: “Te queremos, ¡hasta el sábado!” decía Jennifer Rope al despedirse hasta el próximo programa en uno de los capítulos⁵¹⁴.

Los presentadores de *Música Sí* también mostraban señales de su admiración hacia los personajes principales que aparecían en el plató. Y lo mismo (pero más notable) ocurría con *Séptimo de Caballería*, donde Miguel Bosé no reparaba en mostrar su afecto hacia ellos como ocurre en el programa de Joan Manuel Serrat en el que el cantante, al responder a una de las preguntas del presentador dice “A mí no me molestan los besos”, lo cual provoca que Miguel Bosé se levante y le dé un beso en la mejilla. En la entrevista a Madonna, como otro ejemplo, el narrador no duda en tirarse al suelo como señal de fascinación hacia la cantante tras una de sus respuestas sobre el juego de la seducción. También vemos la buena relación entre narrador y personajes principales en el capítulo en que aparecen Triana Pura, en el que puede escucharse a Bosé diciéndole a una de las integrantes del grupo: “Hay una historia de su marido, que era muy amigo de Yul Brynner...”, a lo que la mujer responde contando la anécdota: “Iba mi marido, tu padre... Tu padre también iba en el lote”⁵¹⁵; poco antes, la artista le cuenta al presentador que su marido era “mozo de espada” con el padre de Bosé. En algunas ocasiones, el narrador del

⁵¹¹ YouTube: “BSB en Música Sí: Shape of my heart 2”. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=U9CwyLe_ezo

⁵¹² ARCA: Capítulo de *Música Sí* visionado en el Archivo de RTVE y emitido el 10 de abril de 1999. Ref: CDEPP059493

⁵¹³ YouTube: “Enrique Iglesias: ‘Contigo’ (Música Sí). Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=9A2iHcU-R8M>

⁵¹⁴ RTVE: “Un Música Sí de 2001”. Recuperado de <http://www.rtve.es/alacarta/videos/programas-y-concursos-en-el-archivo-de-rtve/musica-si-2001/3005003/>

⁵¹⁵ ARCA: Capítulo de *Séptimo de Caballería* visionado en el Archivo de RTVE y emitido el 1 de febrero de 1999. Ref: CDEPA023604.

programa también se dirigía al narratario extradiegético, como ocurre en la presentación de este mismo programa en que aparece Triana Pura:

[Séptimo de Caballería] El programa de música en vivo con buenas entrevistas, buenos momentos y muchas sorpresas. Bien, quiero ante todo agradecer a la gente que nos escribe cartas, que nos da consejos, etc, etc... Vamos a intentar llegar a hacerlo todo. Daniel, tú sabes de qué te estoy hablando, vamos a intentar traer el artista que tu quieres, también el tuyo Macarena (...)⁵¹⁶

En *Zona Franca*, de una forma muy parecida a *Música Sí*, los narradores jugaban a tener escasa distancia con otros personajes como las personas que Arantxa de Benito entrevistaba por la calle, por ejemplo, bromeando con ellos. En uno de los capítulos en los que la presentadora pregunta a los transeúntes cuál es su grupo favorito, la respuesta es “U2”, a lo que Arantxa de Benito responde: “U2, u 3, u 4...”, algo que acrecentaba el tono desenfadado del programa.

Por parte de los personajes principales de esta etapa, mientras en *Zona Franca* o *Música Sí* se limitaban a actuar a través del playback, en *Séptimo de Caballería* destaca una manera de mostrarse en escena más personal, dejando al descubierto su parte menos conocida. Sirva como ejemplo la actuación de Madonna, en la que no sólo la cantante da a conocer su lado más íntimo en la entrevista sino también en la actuación donde hay un momento en que aparece en cuclillas sumándole un plus de emotividad a su puesta en escena.

Como estereotipos de esta etapa destacamos tres: por un lado el del clubber de la época, que bien podría ser una evolución lógica del narratario que aparecía en *Ponte las Pilas*: joven, entre 15 y 20 años, ellas ataviadas con pantalones de campana ajustados y camisetas o jerseys de cuello alto ajustados, botas de plataforma y coletas altas o moños en el pelo; ellos con camisetas de manga corta ajustadas, pantalones vaqueros y cadenas plateadas. Por otro lado estaría el estereotipo del presentador-cantante/músico, que posee un conocimiento muy vasto de la escena musical de la que habla pero que no se ha formado en periodismo. Por último entraría aquí el tipo de presentador que está relacionado con el mundo de la televisión, el cine, la moda o la publicidad pero que no es experto ni se ha formado ni en el mundo del periodismo ni en el mundo de la música.

⁵¹⁶ ARCA: Capítulo de Séptimo de Caballería visionado en el Archivo de RTVE y emitido el 1 de febrero de 1999. Ref: CDEPA023604.

Dentro de esta etapa también hay una serie de códigos ideológicos y culturales muy ligados al momento socio-cultural al que pertenece cada programa. En ellos se tratan algunos puntos de conflicto social de la época como el servicio militar, el aborto o la homosexualidad. En *Música Sí*, por ejemplo, en un reportaje sobre los cantautores españoles en el que aparece Irma Serrano, escuchamos decir a la artista:

La mili no debe ser mixta, debería desaparecer. Los masoquistas a la mili. Los demás, a disfrutar, bueno, lo que nos dejen, porque la verdad es que esto tampoco es un jardín de rosas. Pero la mili nunca mixta, no tiene que haber mili. Fuera la mili⁵¹⁷.

En *Zona Franca*, en una entrevista a Héroes del Silencio, ocurre la siguiente conversación entre Toni Aguilar y Enrique Bunbury (cantante del grupo):

Toni Aguilar: Vamos a ver, Enrique... Con esas letras tan comprometidas como las tuyas. ¿Crees que puedes llegar a cambiar la mente de un fan o una persona que te escuche?

Enrique Bunbury: Yo creo que a los chavales de este país y a los de todo el mundo les interesa bastante más una canción o les llega bastante más una canción o una película que un discurso de Felipe González⁵¹⁸.

En este mismo programa es importante decir que vuelve a escucharse cantar en catalán (algo que solía ocurrir en programas como *Popgrama*) a través de la actuación de grupos como Els Pets⁵¹⁹. Una actuación que tiene connotaciones políticas no sólo por el hecho de volver a incluir la lengua catalana sino también porque se trata de un grupo independentista que sale ataviado con ropa que lleva estampada la bandera catalana o senyera. En esto, quizá tuviera algo que ver el hecho de que el programa se grababa en Sant Cugat, en Barcelona.

En *Música Sí*, además de su apoyo a un estilo musical como la electrónica (lo cual ya poseía connotaciones sociales al dar cobertura a un tipo de sonido criticado por su vinculación con el mundo de las drogas), también encontramos otros puntos a destacar en este sentido como la actuación de t.a.t.u donde las dos componentes del grupo se besan en mitad del escenario durante unos minutos⁵²⁰; algo que dejaba claro una defensa en cuanto a la libertad sexual.

⁵¹⁷ YouTube: "Zona Franca 9 part 1". Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=4gJRssurvcQ>

⁵¹⁸ YouTube: "Zona Franca TVE 3". Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=QVldbEtfokI>

⁵¹⁹ YouTube: "Zona Franca TVE 6". Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=l6UwiwSYpj8>

⁵²⁰ YouTube: "T.A.T.U: All the things she said live Música Sí". Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=u6_6aEnJolk

Sobre homosexualidad precisamente habla Miguel Bosé con Mónica Naranjo, que acaba realizando un discurso en defensa de la comunidad gay. En este mismo programa, en la entrevista con Madonna, el propio narrador acaba implicándose en la defensa de la libertad de la mujer sobre un asunto como el aborto⁵²¹:

Miguel Bosé: ¿Justificas el aborto?

Madonna: Creo que cada una debe tomar su propia decisión. Yo no puedo juzgar eso. Existen situaciones en las que es lo correcto.

Miguel Bosé: a veces oímos a hombres opinando demasiado sobre el tema. Cuando deberían ser sólo las mujeres las que lo hicieran.

Madonna: Como ya he dicho, creo que cada mujer debe tomar su decisión. No creo que le corresponda a ningún gobierno decidir por ella.

Miguel Bosé: Fantástico. Deberíamos tomar nota.

La defensa desde el programa de los derechos de la comunidad gay y lesbiana también queda patente en el programa en que aparece Gloria Gaynor, que interpreta en este capítulo su tema "I Will Survive", canción convertida ya en himno de la homosexualidad, a quien le pregunta por su punto de vista sobre dicho tema y a lo que la artista responde con una defensa a ultranza de la comunidad gay y lesbiana⁵²².

Como vemos, en esta etapa ya se ha superado aquella fase de los años 80' donde se buscaba introducir el tema de la homosexualidad de una manera más provocadora (como era el caso de *La Edad Oro*) para convertirlo en un debate más maduro⁵²³.

⁵²¹ RTVE: "Séptimo de Caballería: Miguel Bosé entrevista a Madonna". Recuperado de <http://www.rtve.es/alacarta/videos/programas-y-concursos-en-el-archivo-de-rtve/madonna-miguel-bose-23-noviembre-1998/298302/>

⁵²² ARCA: Capítulo visionado en el Archivo de RTVE y emitido el 1 de febrero de 1999. Ref: CDEPA023604.

⁵²³ Con esto no se quiere decir que en programas anteriores estos temas no se trataran de una forma madura, sino que en muy buena medida gracias a ellos, en este tipo de espacios se podía hablar o hacer referencias a dichos temas con mayor normalidad.

3.2.3 La hipertelevisión: de *Loops* a *Ritmo Urbano*

Una vez establecida la distinción de Umberto Eco entre paleotelevisión y neotelevisión, han sido varios autores los que han hablado de una siguiente etapa, que comprendería el periodo de tiempo que va desde finales de la década de los 90 – comienzo de los 00’ hasta la actualidad. Esta etapa asiste al nacimiento de un formato que empapará la mayor parte de los contenidos televisivos de este tiempo: el reality.

La televisión espejo se convierte en televisión ranura, pues ya no es el espacio de lo cotidiano, sino de lo ordinario: aparecen asuntos por debajo de lo considerado normal, violando la intimidad de los personajes y exhibiendo sin pudor las intimidades de otros que hacen alarde de ellas voluntariamente (Gordillo, 2009: 24).

Este concepto, que Inmaculada Gordillo toma de Gilles Lipovetsky, hace referencia a los tiempos “hipermodernos”, es decir: la sociedad del “hiperconsumo”, el “hipernarcisismo” o la “preocupación excesiva” y el “miedo”.

Muchas de las mutaciones neotelevisivas se agudizaron y aceleraron a fines de los años 90. Los géneros se confundieron aún más, lo informativo se terminó de diluir en lo ficcional y el mundo real acabó convertido en reality show (Scolari, 2008: 4).

En este contexto, dice Scolari, la pantalla de televisión “debe simular lo que no es: un medio interactivo” (Scolari, 2008: 7). En el caso del formato que nos atañe en este análisis, el de los programas musicales, esta afirmación se cumple en cuanto a que será en esta etapa -en concreto a partir de mediados de la década de los 00’- cuando aparezcan los canales de interacción más instantáneos como el correo electrónico o las redes sociales. También será en este momento cuando los programas intenten adaptarse o aprovecharse de las nuevas posibilidades de internet, creando y utilizando sus propias páginas web para dejar a disposición del público sus propios programas.

En su narrativa, tal y como comprobaremos en las siguientes páginas, los programas de esta etapa se caracterizan por una hibridación en los géneros y una fragmentación en el discurso (Gordillo, Guarinos, Checa et al., 2011: 94).

3.2.3.1 La decadencia del plató de televisión como escenario

En esta primera etapa incluida dentro de la hipertelevisión nos ocuparemos del análisis narrativo de tres programas: *Loops* (2005-2008), *iPop* (2006) y *No Disparen al Pianista* (2007-2009), siendo el primero el único emitido por el Canal 33 de la televisión pública catalana mientras los otros formaban parte de la parrilla de la segunda cadena de TVE.

a) Recursos visuales

A pesar de que hemos situado la etapa de la hipertelevisión a finales de los años 90, es importante puntualizar que en este momento hay un programa –*Música Sí*– que se emitirá entre el final de la etapa anterior y los primeros años de esta (de 1997 a 2004) y que, hemos analizado en la anterior porque su nacimiento pertenece a los años propios de la neotelevisión y también porque sus características aún no tienen tanto que ver con la hipertelevisión. Dicho esto, cabría tener en cuenta que es este programa el que carga todo el protagonismo de la programación musical hasta su desaparición y conversión a *Música Uno* (2004-2006), en el cual no entraremos.

En el marco político esta etapa se caracteriza por una serie de acontecimientos que ocurren durante la legislatura del Partido Popular (con José María Aznar como presidente del gobierno). El 1 de enero de 2002 tiene lugar la entrada en vigor del euro y unos años más tarde llegarán dos de los hechos más amargos y que más marcaron la legislatura popular: la tragedia del Prestige y la invasión de Irak. La información procedente de la televisión pública referente a estos dos asuntos provocó las quejas de los propios trabajadores del ente:

(...) trabajadores de la empresa que critican la manipulación, como el elegido Consejo Provisional de Informativos que pide la elaboración de un Estatuto de Informativos, apoyando la protesta previa de medio centenar de profesionales de la casa en Galicia que habían denunciado la manipulación sobre el Prestige. Todavía en vísperas de las elecciones de marzo de 2002, los partidos de la oposición presentan una denuncia ante la Junta Electoral Central “por el tratamiento informativo de RTVE a los actos de los partidos, claramente favorable al PP”. Y cerca de las elecciones de 2004 se elige en RTVE un Comité Antimanipulación, al tiempo que cineastas de prestigio realizan una película con 32 cortometrajes de otros tantos autores, con el título genérico de *Hay motivo*, y se produce la entrega en la sede de los informativos, Torrespaña, de un escrito de protesta de 300 intelectuales el 10 de marzo (Bustamante, 2013: 177).

La tragedia del 11M en 2004⁵²⁴ acabará por debilitar al gobierno del PP, que pierde las elecciones de ese mismo año; si bien es cierto que los resultados en las elecciones autonómicas de 2003 no lo dejaban tan claro. Fue en esas elecciones donde se eligió a Pasqual Maragall (al frente del Partido Socialista Catalán) como presidente de la Generalitat, que tomaba el relevo de Jordi Pujol.

(...) las elecciones autonómicas y municipales de 25 de mayo de 2003 no reflejaron, en general, ese malestar ante el PP y su gobierno. La crisis de la Comunidad de Madrid con repetición de elecciones en octubre de 2003 y su efecto negativo sobre la aceptación del PSOE en España quedó amainada por la presidencia de Maragall en la Generalitat de Catalunya tras las elecciones de finales de ese mismo año. Aunque, ya metidos en enero de 2004, a dos meses de los comicios generales, el caso Carod-Rovira (su entrevista con ETA) fue agitado hasta la saciedad por el PP y su corte mediática. Es decir que, a pesar de la mentada política y del modelo de comunicación/relaciones públicas sin escuchar del Gobierno del PP en la legislatura, este partido aparecía en las diversas encuestas, a dos meses de la votación, como ganador. (Arceo Vacas, 2005: 20).

En 2001 José Antonio Sánchez, periodista, subdirector de *La Razón* en el equipo de Luis María Ansón y ex-presidente de Radio España, es nombrado director de RTVE (tomando el relevo de Javier González Ferrari, que ejercerá como tal entre 2000 y 2002). El mandato de Sánchez "se verá permanentemente afectado por los acontecimientos políticos candentes de esta etapa y su reflejo informativo en RTVE, atacado por las cada vez más virulentas críticas de la oposición y la prensa" (Bustamante, 2013: 175). Entre 2004 y 2007 la encargada de sustentar el cargo de directora del ente será Carmen Caffarel.

En Televisió de Catalunya, los directores durante esta etapa serán Miquel Puig (2000-2002) y Francese Escribano i Royo (2004-2008). Y será en esta etapa, concretamente en abril de 2001, cuando el Canal 33 pase a denominarse El 33.

Dentro de este ambiente en el que se sitúan estos programas, en el marco de la información hay que hablar de internet como el nuevo paradigma de la comunicación, y la convergencia mediática como el nuevo reto de los medios.

Internet proporciona una amplia capacidad de actuación al usuario, no sólo porque le permite seleccionar las informaciones o servicios, sino también alterar y manipular los contenidos. Ello supone un cambio total del modelo mediático convencional: la conversión de una economía de oferta con una

⁵²⁴ El 11 de marzo de 2004 tienen lugar una serie de atentados terroristas en varios trenes de Madrid que se saldaron con 192 muertos y cuya autoría es reivindicada por el grupo yihadista Al Qaeda.

regida por la demanda, la cercanía entre emisor y receptor, el conocimiento certero de los deseos y exigencias de los usuarios o la cesión al público de la tarea de “programación”, tradicionalmente en manos de una reducida élite. En definitiva, Internet rompe la relación unidireccional entre los proveedores de contenidos y la audiencia.

En este marco, en el año 2008, TVE presenta su nueva página web en la que ya comenzaba a incluir capítulos de series de éxito del pasado como *La Bola de Cristal* o *Verano Azul* (Europa Press en *El Confidencial*, 2008); si bien es cierto que *La Edad de Oro*, por ejemplo, llevaba disponible en la web desde el año 2005.

Si hay algo que caracteriza esta etapa es la búsqueda de nuevos espacios como escenario principal más allá del plató de televisión. El espacio de presentación en el caso de *No Disparen al Pianista* y de *iPop* sigue estando en el plató como espacio central; no así en *Loops*, que apuesta por el espacio inorgánico.

En *Loops* tanto el escenario de presentación como el escenario principal no están en ningún plató televisivo sino que la narradora aparece en diferentes espacios variables presentando el programa. *Loops* es el primer programa musical de televisión (atendiendo a las características a las que se atañen los espacios analizados) en hacer desaparecer el plató como espacio central. En algunas presentaciones, de hecho, los códigos gráficos nos remiten al lugar en el que se encuentra ubicada dicha narradora, como en el programa dedicado a la música máquina, en cuyo comienzo puede leerse “Presentacions realitzades a l’Hotel Eurostars Angli”⁵²⁵; en otros casos es la propia Sara Loscos (presentadora) quien hace referencia al lugar en el que está realizado, como en el caso del programa dedicado a la celebración de la Red Bull Music Academy en Barcelona, que tuvo lugar en la fábrica Fabra i Coats⁵²⁶.

⁵²⁵ YouTube (2006): “Chimo Bayo Vs Nando Dixcontrol en Loops (C33)”. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=kFXOn8bhD44>

⁵²⁶ YouTube (2008): “Red Bull Music Academy seguiment Loops Barcelona, Canal 33”. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=Sgy-NcPxXOQ>

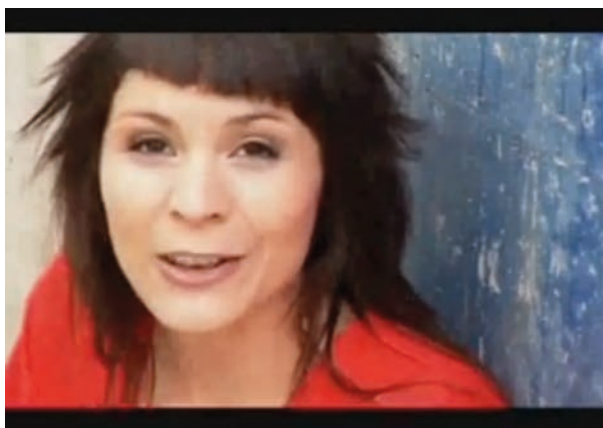


Fig. 52: Captura de pantalla de Sara Loscos presentando *Loops*

Los escenarios principales de *Loops* varían con respecto al escenario de presentación, que en cada capítulo suele ser el mismo y desde él la presentadora da paso a los tres reportajes que conforman el programa. En *Loops* es muy importante el punto de vista semántico de estos espacios puesto que solían tener un significado más allá de buscar una escenografía diferente y original. En la entrevista a Pastora⁵²⁷, por ejemplo, la presentadora se reúne con los integrantes del grupo en un yate de lujo buscando la unión entre el espacio y el contenido/motivo de dicha entrevista puesto que la banda acaba de publicar un disco titulado “Circuitos de lujo”: “Nosaltres ens hem agafat el títol del disc per fer el nostre particular circuit de luxe amb els Pastora”, dice la presentadora antes de dar paso a la entrevista.

Otro ejemplo lo encontramos en el reportaje sobre la música electrónica catalana⁵²⁸ en el que se entrevista a los grupos Electrotoylets, Els Herois de la Catalunya Interior y Electroputes en la montaña de Montserrat⁵²⁹; o en el capítulo dedicado al grupo Animic, en el que el programa se traslada hasta su casa del Bruc:

Com que en *Loops* sempre viatjem allà on ens duu la musica, avui toca fer quilòmetres cap al Bruc, a la comarca de l’Anoia. Borajant Montserrat arribem al poble dels Animic, un grup format per sis amics

⁵²⁷ YouTube (2008): “Sara Loscos entrevista a Pastora (Circuitos de Lujo), Loops 33”. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=7cTSsdo_sMY

⁵²⁸ YouTube (2008): “Electrònica catalana a Loops de Sara Loscos”. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=fTTkxHAZdtw>

⁵²⁹ La Montaña de Montserrat es uno de los grandes símbolos de Cataluña y punto de peregrinaje. También es conocida como La Moreneta.

que un bon dia van decidir instal·lar-se en una de les cases de la vila per viure i crear música sota el mateix sostre⁵³⁰.

En *Loops*, por tanto, hablaremos de un espacio inorgánico y fragmentado, y que según el eje estático/dinámico será dinámico sobre todo teniendo en cuenta los planos grabados desde el vehículo en el que viajan a muchos de sus destinos, el cual otorga al programa esa estética de road movie de algunos de sus capítulos. Dentro de este eje, hablaremos de un espacio dinámico descriptivo. En este programa vemos un tratamiento especial del espacio, con una dimensión connotativa, algo que comienza a tenerse en cuenta en *iPop* y *No Disparen al Pianista*, aunque no en la misma escala que el programa del 33 puesto que ambos programas de TVE cuentan con un espacio de presentación y unas actuaciones ubicadas en un plató que funciona como espacio central.



Fig. 53 y 54: Sara Loscos y Sara Loscos entrevistando a Electroputes en *Loops*

En *No Disparen al Pianista* esta importancia del espacio exterior con un significado o una historia detrás de su elección, la vemos en la sección “Musical Geographic” en la que los artistas llevan a cabo sus puestas en escena en lugares que, a priori, no tienen mucha relación con la música. Sirva como ejemplo el capítulo en el que Coque Malla actúa en la cocina del restaurante del cocinero Sergi Arola:

Ruth: Pero yo me he quedado pensando, Fran, en la relación que existe entre música y gastronomía.

Fran: ¿Fueron dos cocos el primer instrumento de percusión? ¿Qué come Elton John justo antes de sentarse a componer? Para profundizar en estas cuestiones os traemos un documento revelador.

Ruth...

⁵³⁰ YouTube (2008): “Animic al programa Loops del Canal 33”. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=qkBJrBWnQCQ>

Ruth: Pues sí, hemos aislado a Coque Malla en la cocina del chef Sergi Arola para ver cómo reacciona un músico en un entorno objetivamente culinario

Fran: los resultados del experimento han sido asombrosos. Musical Geographic⁵³¹.

Pero estas actuaciones en lugares especiales no son algo habitual, es decir, estos escenarios serían secundarios. Como escenario principal, en *No Disparen al Pianista* se sigue utilizando el plató, que es orgánico con tres módulos diferenciados: el espacio donde se ubica el público, el escenario de las entrevistas y el escenario de las actuaciones musicales. En el caso de las presentaciones, estas tenían lugar en un tratamiento dinámico del espacio, con los dos presentadores caminando por la pasarela por la que llegaban al plató y con la cámara realizando un travelling manual de acompañamiento con los presentadores que hablan dirigiéndose al ojo de la cámara.



Fig. 55 y 56: Ruth Jiménez y la actuación de Christina Rosenvinge en *No Disparen al Pianista*

Esa pasarela por la que aparecen los presentadores se ubica entre medias del escenario de las entrevistas y el de las actuaciones, donde tienen lugar la mayor parte de puestas en escena musicales a pesar de que en este programa tengan importancia los espacios exteriores, los cuales funcionarán como escenarios secundarios. En ellos no sólo se realizan entrevistas sino reportajes y crónicas; y suelen combinarse espacios interiores con exteriores en un mismo reportaje o entrevista. Algunos de estos escenarios secundarios ubicados en exteriores son los utilizados por Fran Rodríguez para la puesta en escena de sus crónicas, como por ejemplo la realizada con motivo del concierto de Juan Perro en la sala El Sol de Madrid⁵³² o, en este mismo

⁵³¹ RTVE (2009): “No Disparen al Pianista – Fangoria y Franz Ferdinand”. Recuperado de <http://www.rtve.es/alcarta/videos/no-disparen-al-pianista/no-disparen-pianista-fangoria-franz-ferdinand/481709/>

⁵³² RTVE (2009): “No Disparen al Pianista: “Christina Rosenvinge y Ximena Sariñena”. Recuperado de <http://www.rtve.es/alcarta/videos/no-disparen-al-pianista/no-disparen-pianista-christina-rosenvinge-ximena-sarinana/452912/>

capítulo, la entrevista de Ruth Jiménez a Christina Rosenvinge por distintas localizaciones de Madrid como una librería o una terraza. Todos estos escenarios funcionarían como espacios satélites mientras otros como los estudios de Radio Nacional de España serían espacios prótesis que aparecen regularmente, es decir, invariables. Este espacio, protagonizado por Virginia Díaz y Arturo Paniagua (de Radio 3) se denomina “La Ventana de Radio 3” y será una de las secciones del programa. Otro espacio satélite sería el utilizado por Guillermo Raya para llevar a cabo su sección “El Radar”, un lugar ambientado en un plató de telediario (y en cuya puesta en escena prototelevisiva entraremos más adelante).

En *iPop* el escenario de presentación apenas puede reconocerse más allá de los planos cortos de la narradora, por lo que se intuye que es el propio plató donde tienen lugar las actuaciones musicales, aunque el encuadre no nos proporcione más información. *iPop* continúa esa tendencia a utilizar lugares externos como escenario secundario para buena parte de sus contenidos. En el primer capítulo emitido por el programa, su presentadora, la China Patino, presentaba así el reportaje de Los Planetas grabado en Granada:

En *iPop* nos hemos propuesto viajar más que los de Lonely Planet, ¿Y cuál tenía que ser nuestro primer destino? Sin lugar a dudas Granada, tierra soñada; donde viven, componen, ensayan y sacan todo lo que llevan dentro Los Planetas⁵³³.



Fig. 57: La China Patino presentando *iPop*

En estos escenarios exteriores además de actuaciones en directo, también se dan entrevistas y reportajes, como el realizado sobre la sala madrileña Ocho y Medio⁵³⁴. En el caso del espacio

⁵³³ YouTube (2006): “Los Planetas en iPop”. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=nmZWg5lFFGo>

unitario donde podemos ver tanto las actuaciones como al público, en él encontramos dos módulos diferentes: por un lado el espacio donde se ubica el público o narratario intradieгético, en la pista, y por otro el escenario propiamente dicho (donde, en ocasiones, también se puede ver a parte de ese personaje que en este programa actuará como personaje terciario o personaje colectivo y no como narratario). La China Patino también llegaba a utilizar este espacio destinado al público como espacio de presentación, como ocurre en el capítulo número 100 del programa⁵³⁵. Por tanto, diremos que en *iPop* el espacio es inorgánico por esa fragmentación entre los diferentes escenarios. Acerca del eje estático/dinámico hablaremos también de espacio dinámico descriptivo.

El tiempo de la historia en todos estos programas está marcado por la actualidad, es decir, el momento presente en que se enmarcan. En el caso de *Loops*, del 15 de febrero de 2005 al 17 de diciembre de 2008, *iPop* se emitirá del 23 de enero de 2006 al 9 de septiembre de 2006 (es importante tener en cuenta en este sentido que la periodicidad de *iPop* es diaria). Por último, *No Disparen al Pianista* arranca el 7 de diciembre de 2007 y permanecerá en antena hasta agosto de 2009 (aunque en 2010 TVE emitirá algunas actuaciones ya grabadas o emitidas por el programa durante su permanencia en la parrilla de televisión). En los tres programas hay presencia de noticias musicales, de manera especial en *iPop*, que por ser de periodicidad diaria necesitaba dotar al programa de ese componente de actualidad.

Por su parte, *No Disparen al Pianista*, también –como hemos dicho anteriormente– cuenta con una sección propia de noticias llamada “El Radar”:

Hola, bienvenidos de nuevo a Radar, nuestro espacio de noticias musicales. Hoy comenzamos hablando de calles. Los Beatles tenían Penny Lane, Elvis vivía en Beale Street, ACDC y Rosendo tienen calle en Leganés... y U2 no iban a ser menos. ¿Os imagináis la U2 street? En Manhattan, bueno lástima que sólo fue durante una semana coincidiendo con la actuación del grupo irlandés en el late show de David Letterman. Uno, dos... un dos tres catorce⁵³⁶.

⁵³⁴ ARCA: Capítulo visionado en el Archivo de RTVE y emitido el 22 de febrero de 2006. Ref: CDEPP106078.

⁵³⁵ ARCA: Capítulo de *iPop* visionado en el Archivo de RTVE y emitido el 19 de julio de 2016. Ref: CDEPP109241.

⁵³⁶ RTVE: “No Disparen al Pianista: “Christina Rosenvinge y Ximena Sariñena”. Recuperado de <http://www.rtve.es/alacarta/videos/no-disparen-al-pianista/no-disparen-pianista-christina-rosenvinge-ximena-sarinana/452912/>

En *No Disparen al Pianista*, además, existe una sección que se ocupa del pasado denominada “Retrozoom” y donde se emiten actuaciones que representan saltos hacia atrás en el tiempo o flashbacks puesto que en ella se recogen imágenes de archivo de TVE de algunos artistas en concreto. Es el caso del “Retrozoom” dedicado al artista Carlos Berlanga (miembro de Kaka de Luxe) en el programa en que actuaba Fangoria⁵³⁷.

El tiempo del discurso de *iPop* suele estar entre los 25 y los 30 minutos, mientras en *No Disparen al Pianista* suele ser de unos 60 minutos. En el caso de *Loops*, su duración media estaba en 30 minutos; en este programa es importante resaltar que en ocasiones se informaba (a través de códigos gráficos o de la palabra) de las coordenadas temporales en las que se enmarcaba un contenido (un fin de semana, una tarde, una jornada completa...), es decir, que de esta manera sabemos que el tiempo del discurso es mayor del de la media hora de emisión.

La ordenación en los tres programas es acrónica puesto que en todos ellos se basa en principios de organización relacionados con la lógica discursiva. Aunque haya excepciones como el capítulo de *No Disparen al Pianista* dedicado a los festivales Azkena Rock y Cultura Urbana⁵³⁸ donde vemos una ordenación simultánea marcada por los dos eventos como dos líneas argumentales y con los dos presentadores principales en cada una de las citas musicales. En este caso el tipo de simultaneidad es por polivisión y por montaje alternado.

La forma de emisión es en diferido, es decir, utilizan el dispositivo in absentia. En todo ellos abundan las elipsis, por tanto diremos que el tiempo es discontinuo y no contemporáneo. Aunque en todos ellos se dan duraciones escénicas de las puestas en escena de una canción. Incluso en las transmisiones de conciertos, como el de Coldplay⁵³⁹ en *No Disparen al Pianista* se dan elipsis entre las canciones. El caso de *Loops* es bien distinto, en este programa la fragmentación es mayor y es menos habitual la emisión de interpretación de canciones enteras

⁵³⁷ RTVE: “No Disparen al Pianista – Fangoria y Franz Ferdinand”. Recuperado de <http://www.rtve.es/alacarta/videos/no-disparen-al-pianista/no-disparen-pianista-fangoria-franz-ferdinand/481709/>

⁵³⁸ RTVE: “No disparen al pianista – Cultura Urbana de Madrid y Azkena Rock de Vitoria”. Recuperado de <http://www.rtve.es/alacarta/videos/no-disparen-al-pianista/no-disparen-pianista-cultura-urbana-madrid-azkena-rock-vitoria/511300/>

⁵³⁹ RTVE: “No Disparen al Pianista – en concierto, Coldplay”. Recuperado de <http://www.rtve.es/alacarta/videos/no-disparen-al-pianista/no-disparen-pianista-concierto-coldplay/373147/>

sino que a la hora de poner imágenes a sus entrevistas se utiliza más el videoclip como imágenes externas.

Debido a esa utilización de saltos en el tiempo diremos que la duración es anormal o anisocronía. Y dichas elipsis suelen ser implícitas o hipotéticas. Al comienzo de *No Disparen al Pianista* vemos la elipsis de tipo resumen puesto que el programa suele arrancar con imágenes que se verán en el capítulo de ese día (y por tanto, también tienen forma de prolepsis). Vemos algunas elipsis explícitas y determinadas en *Loops* cuando vienen marcadas por coordenadas temporales en forma de rótulos; por ejemplo, en la entrevista a Nikol Kollars⁵⁴⁰ donde a lo largo de los cerca de ocho minutos que dura el contenido centrado en la artista, aparecen algunos códigos gráficos como “14.35 h. restaurant Las Cuatro Encinas” o “18.40 h. estudi de gravació”. Esta misma técnica era utilizada en algunas ocasiones por *No Disparen al Pianista*, como por ejemplo en la entrevista con Christina Rosenvinge⁵⁴¹. En este tipo de contenidos se dan, por tanto, elipsis explícitas que van marcando los diferentes bloques del reportaje dedicado a un artista determinado.

La frecuencia en estos programas es de carácter simple, sobre todo teniendo en cuenta ese afán por las puestas en escena que tienen lugar en espacios satélites poco convencionales. Por ejemplo, en el caso de *iPop* podemos comprobarlo en la actuación de la China Patino junto a Iván Ferreiro y Amaro Ferreiro en el plató del programa interpretando “Tristeza” (no es una actuación que se haya visto en muchas ocasiones)⁵⁴². O, en el caso de *No Disparen al Pianista*, en la actuación de Iván Ferreiro dentro de una piscina vacía⁵⁴³. A esto hay que añadir que todas las actuaciones eran en directo (como veremos más adelante). En cuanto al criterio de periodicidad, tanto *No Disparen al Pianista* como *Loops* tenían una periodicidad semanal; en el caso de *iPop* era diaria.

⁵⁴⁰ YouTube: “Sara Loscos entrevista a Nikole Kollars”. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=SfG9eZslkcw>

⁵⁴¹ RTVE: “No Disparen al Pianista: “Christina Rosenvinge y Ximena Sariñena”. Recuperado de <http://www.rtve.es/alcarta/videos/no-disparen-al-pianista/no-disparen-pianista-christina-rosenvinge-ximena-sarinana/452912/>

⁵⁴² YouTube: “Iván Ferreiro con la China Patino: Tristeza”. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=H-cAgnZPago>

⁵⁴³ RTVE: “No Disparen al Pianista: “Christina Rosenvinge y Ximena Sariñena”. Recuperado de <http://www.rtve.es/alcarta/videos/no-disparen-al-pianista/no-disparen-pianista-christina-rosenvinge-ximena-sarinana/452912/>



Fig. 58: La China Patino actuando junto a Iván y Amaro Ferreiro en *iPop*

Entrando ya en la enunciación de esta etapa hablaremos, como tendencia, de una combinación entre el narrador diegético y el extradiegético a través de una voz en off. En *Loops* este hecho se ve claramente puesto que cada reportaje se basa en esta mezcla. Por tanto, aunque Sara Loscos es la narradora principal (homodiegética e intradiegética) el programa también cuenta con un narrador con forma de voz en off (homodiegético y extradiegético que en ocasiones es la propia Sara Loscos y otras es una voz masculina). Algunos reportajes cuentan con la narradora dentro de la historia y otros se limitan a presentar un narrador extradiegético. En los casos en que Sara Loscos aparece dentro de la diégesis, su relación con la historia es cercana y su conocimiento de la escena musical de la que se ocupa es amplio, algo que queda claro (como veremos más adelante) no sólo en su lenguaje sino también en su manera de llevar a cabo las entrevistas, sin ningún guión en la mano (como podía ocurrir en otros programas anteriores como *Séptimo de Caballería* donde las entrevistas eran también de larga duración y Miguel Bosé llevaba una carpeta con las preguntas consigo). Loscos es periodista y aporta una focalización interna al relato. Suele incluir la primera persona del singular y la primera del plural en su discurso, pero combina la objetividad con algunos juicios de valor:

Per conèixer de prop que passa dins la escena electrònica catalana hem decidit deixar enrere la gran ciutat. Llull de la cultura de clubs, en plena natura ens esperan tres dels grups més divertits, irreverents e interessants del panorama electro català⁵⁴⁴.

iPop también cuenta con una figura femenina en la presentación del programa, en este caso alguien perteneciente a la escena musical de la que se ocupa: La China Patino, cantante del

⁵⁴⁴ YouTube: “Electrònica catalana a Loops de Sara Loscos”. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=fTTkxHAZdtw>

grupo de electro pop Cycle. En este caso no es habitual encontrar a la narradora ejerciendo un papel de narradora-protagonista, a quien sólo hemos visto en esa figura en la actuación anteriormente señalada junto a los hermanos Ferreiro. Por tanto hablaremos de una narradora principal heterodiegética e intradiegética que se combina con otros narradores secundarios como Mariano F. Sánchez, José Manuel Sebastián y Jesús Ordovás, que aparecen de manera extradiegética. La focalización, por tanto, será variable. La China tiene una relación cercana con los artistas de los que habla y un conocimiento amplio de sus carreras artísticas, por eso su interacción en las entrevistas (como veremos más adelante) muestra su relación personal y de cercanía con dichos personajes principales.

En *No Disparen al Pianista* hay una primera etapa en la cual la narradora principal es Ruth Jiménez, que cuenta con dos narradores secundarios: Tania Llasera y Johan Wald e Ícaro Moyano. Al cabo de algunos capítulos serán tres narradores de los cuales la única que se mantiene es Ruth Jiménez; por este motivo, el capítulo en que comienza esta segunda etapa arranca de la siguiente manera:

Ruth Jiménez: Bueno Fran, pues este es el plató de no disparen al pianista. ¿Qué te parece?

Fran Rodríguez: Pues muy bonito y espacioso, la verdad. Y me dices que está amueblado y por estrenar, ¿no?

Ruth Jiménez: Claro que sí. Nuevo plató, nuevas caras, el público aquí cerquita... ¿Qué tal? [Se dirige al público]

Fran Rodríguez: Hola...

Público: Hola

Fran Rodríguez: Oye, hablando de nuevas caras, ¿dónde se ha metido... este chaval...?

Ruth Jiménez: Sí, sí, sí... ¿Cómo...? ¿Cómo era su nombre?

Guillermo Rayo: Es Guillermo. Guillermo Rayo, que lo pone aquí bien claro y alto, ¿eh? [Se señala una pegatina con su nombre que lleva en la solapa de la chaqueta]. Con mayúsculas y sin acento, bueno sin acento... con acento, que soy del sur.

Ruth Jiménez: Claro que sí, con acento. Como todos los artistas que han tocado aquí en directo. Para arrancar, ¿qué os parece si vemos de lo mejor que ha pasado por este escenario? Señoras, señores, esto es...

Los tres narradores al unísono: ¡No disparen al pianista!⁵⁴⁵

⁵⁴⁵ RTVE: “No Disparen al Pianista – Los Secretos, Miguel Ríos y Oasis”. Recuperado de <http://www.rtve.es/alcarta/videos/no-disparen-al-pianista/no-disparen-pianista-secretos-miguel-rios-oasis/418632/>

En este caso, por tanto, hablaremos de una focalización interna variable construida a través de tres narradores homodiegéticos e intradiegéticos, que en ocasiones desempeñan la función de narrador extradiegético a través de una voz en off. Desde el lado fenomenológico destacaremos que Ruth Jiménez es licenciada en Comunicación Audiovisual mientras Fran Rodríguez y Guillermo Rayo también estaban familiarizados con el medio televisivo y el de la cultura (Fran Rodríguez ya había trabajado en contenidos musicales y Guillermo Rayo, además de colaborador del programa *Caiga Quien Caiga* era músico). La relación de los tres narradores con respecto a la historia es cercana y, como veremos más adelante, tiene un punto humorístico tanto en sus relaciones con los personajes principales como entre ellos mismos.

La figura del narratario como elemento homodiegético e intradiegético aparece en dos de los tres programas: *No Disparen al Pianista* y *iPop*, siendo en este último donde su rol es menos activo; el programa presentado por la China Patino este narratario aparece únicamente en las actuaciones musicales y su actitud es pasiva, no tiene voz y se limita a observar y a aplaudir; desde el nivel fenomenológico hay que resaltar su estatismo frente a la cámara y su falta de emociones, que contrastan con programas de la etapa anterior como *Zona Franca* o *Ponte las Pilas*. Algo para lo que encontramos explicación en la entrevista mantenida con Jesús Ordovás (director del programa) en la que argumenta que el público que aparecía en el plató del programa solían ser alumnos de colegios madrileños.

En este programa apenas se escucha el ruido del narratario como sonido ambiente aunque sí aparece subido al escenario (bordeando la parte central donde están los artistas) en algunas actuaciones como la del dúo Amaral, donde vemos que la edad de una parte de ese narratario es juvenil-infantil. Esa falta de ruido se observa, sobre todo, en las actuaciones acústicas.

El narratario de *No Disparen al Pianista* tiene un rol un tanto más activo puesto que en algunas ocasiones los narradores se dirigen a él, como en el diálogo que hemos destacado previamente. En algunas presentaciones, como la realizada por Ruth Jiménez para introducir el concierto de Oasis vemos que el narratario está junto a la presentadora y que se trata, desde el nivel fenomenológico, de un narratario entre juvenil y adulto. Los sonidos que provienen de dicho público como sonidos off tampoco son muy habituales durante las actuaciones. En ambos casos se puede extraer como conclusión que, debido a la puesta en escena en directo, se primaba el

sonido de los artistas sin ruido ambiente (salvo alguna excepción en la que los artistas acercan el micrófono al público como es el caso de Amaral⁵⁴⁶).

Como personajes principales en los tres programas hay una escena musical común y es el pop alternativo en diversas variantes más electrónicas o unidas a otros estilos como flamenco o a la rumba (en el caso de los artistas españoles). Bandas como Oasis, los Planetas, Pastora, Amaral u Ojos de Brujo coincidían sobre todo en el caso de *iPop* y *No Disparen al Pianista*; por lo tanto, en este caso podríamos hablar de una fragmentación transversal o de contenidos. Ambos programas se ocupan en buena medida del fenómeno del brit pop y de sus influencias en la escena indie nacional. En el caso de *Loops*, si había una escena característica de la que se ocupaban era la catalana en diferentes estilos (siempre en su vertiente alternativa) como el pop, el rock, el folk o la electrónica. Por *No Disparen al Pianista* pasan artistas como Fangoria, Los Delinquentes, Violadores del Verso, Kiko Veneno, Nach, Ismael Serrano, Juanes, Oasis, Iván Ferreiro, Christina Rosenvinge, Russian Red, Lori Meyers o Vetusta Morla. En el caso de *iPop*, algunos de estos serían Amaral, Goldfrapp, Sexy Sadie, Estopa, Snow Patrol, Cat People, Muchachito Bombo Infierno, Marlango, Amparanoia o Pastora. Y por último, en *Loops*, entre sus personajes principales encontramos a Standstill, Ladytron, Katy Perry, Rihanna, Chimo Bayo, Nando Dixcontrol, Sidonie, Antonia Font, Refree, Mishima, Nikol Kollars, New Order o Prodigy.

Desde el lado fenomenológico de estos personajes, además de destacar ese carácter reservado o tímido tanto en las entrevistas como en las puestas en escena como fenómeno común, desde el lado de la imagen destacaremos una en concreto: la estética vinculada a una tribu conocida con el nombre de “popi” y que tomaba como referentes a los mods ingleses: corbatas, chapas en la solapa de una chaqueta, blusas de estampados o la melena corta con flequillo para las chicas. Esa influencia de la moda indie-pop de finales de los 90 también se ve reflejada en los presentadores, sobre todo en el caso de *No Disparen al Pianista*. También en *Loops*, donde Sara Loscos solía lucir camisas y corbatas; y lo mismo en el caso de *iPop* aunque, en este caso, el estilo propio de La China Patino lo mezclaba con elementos pin-up como los estampados de leopardo o los pañuelos de lunares.

Como personajes secundarios en *No Disparen al Pianista* encontramos a algunos entrevistados como los asistentes a los conciertos grabados en exteriores como el de Oasis (donde se entrevista

⁵⁴⁶ RTVE: “No Disparen al Pianista – Amaral”. Recuperado de <http://www.rtve.es/alcarta/videos/no-disparen-al-pianista/no-disparen-pianista-amaral/529416/>

a las personas que hacen cola a las puertas del recinto) o el de Juan Perro (donde, entre otros, se entrevista al periodista musical Jesús Ordovás).

En *Loops*, como personajes secundarios también estarían algunos entrevistados vinculados a los artistas protagonistas de cada capítulo como por ejemplo ocurre en el dedicado a Standstill en el que el programa conversa con la escenógrafa Maria de la Cámara (del colectivo Cube y que se encarga de la puesta en escena de la banda catalana que será emitida en dicho programa). Y, por último, en el caso de *iPop*, como personaje secundario hablaremos de los asistentes a festivales musicales que ocupan reportajes como el de Benicassim. Como personajes terciarios o personaje colectivo aparece el público que asiste a conciertos grabados en exteriores.

e) Recursos visuales

En esta etapa dentro de los recursos visuales, la característica que más se repite y que es utilizada por todos ellos es la fragmentación desde varias formas.

El plano holandés, que ya veíamos en la etapa anterior, sigue siendo clave en los programas de este momento, en los cuales ya vemos un cambio en cuanto a estos códigos con nuevos recursos como la estética de road movie de *Loops*. Si hay un programa de la etapa caracterizado por la fragmentación espacial es el de la televisión catalana; la búsqueda por parte del programa de escenarios con diferentes significados se traduce, en los recursos visuales no sólo en esa fragmentación del espacio sino también en recursos como la cámara al hombro o los planos tomados desde la ventanilla del vehículo en el que viajan.

Un plano muy utilizado era el de Sara Loscos apoyada en la ventanilla del coche o el tomado desde el asiento del copiloto desde el cual se ve el transcurso del coche por la carretera. Es decir, el uso del espacio estático-móvil. *Loops* es el programa que marca una distancia entre lo que consideramos narrativas tradicionales y nuevas narrativas en cuanto a programas musicales de televisión; algunos años más tarde será *Mapa Sonoro* el que utilice muchos de los elementos que se utilizaban en el programa del 33 como esa estética de road movie o, de igual manera, los planos detalle de los espacios en los que tenían lugar las entrevistas, los cuales añadían un nivel semántico. Sirvan como ejemplo los planos detalle de la casa en la que vive el grupo Animic⁵⁴⁷,

⁵⁴⁷ YouTube: “Animic al programa Loops del Canal 33”. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=qkBJrBWnQCQ>

entre los cuales destaca el del calendario pegado en la pared de la cocina donde puede verse su planning de la semana en la cual es grabada la entrevista y el día en el que habían quedado con el programa, donde pone: “Entrevista con Loops”. Otros planos de este tipo los vemos en el reportaje sobre la Red Bull Music Academy en Barcelona en los que se observan los elementos arquitectónicos del lugar, de carácter industrial, como las chimeneas de Fabra i Coats o sus grandes ventanales. En las presentaciones de Sara Loscos vemos un efecto producido por edición digital como es el duplicado de la imagen de la presentadora.

En *Loops* también se utiliza a menudo la cámara al hombro, por esa elección de apostar por el movimiento y los espacios variables frente a la esteticidad del plató como escenario principal. En entrevistas así como en las presentaciones de Loscos o las puestas en escena musicales vemos un uso habitual de los planos cortos, los primeros planos y los primerísimos primeros planos. Otro de los recursos visuales que caracterizan al programa del 33 es la utilización de las fotografías y las imágenes de recurso para ilustrar los reportajes y las entrevistas que realizan sin tener que utilizar continuamente los planos de los artistas en el ambiente de la entrevista. En la grabación de dichos contenidos en exteriores vemos, en el caso de la entrevista con Sidonie⁵⁴⁸, que hay dos cámaras operando puesto que hay un momento, al entrar en la tienda de sombreros donde desde una de ellas se ve al otro operador con su cámara al hombro entrando por la puerta.

Los planos en todos estos programas son de corta duración. En el caso de los programas que cuentan con el plató como espacio central, es decir *iPop* y *No Disparen al Pianista*, siguen utilizándose (al igual que ocurría en la etapa anterior) los planos cenitales generales a través del travelling, que sigue siendo el movimiento más utilizado. La importancia de la música acústica en ambos programas marca en cierta medida los recursos visuales que, en las puestas en escena en el plató cuando se trata de canciones de ritmo lento, los movimientos de cámara se adaptan al sonido; los cambios de plano dejan de ser bruscos y los travellings ya no son tan rápidos. Los primeros planos de la presentadora, al igual que ocurría en *Loops*, son una de las características que posee *iPop*; en estas presentaciones la cámara juega con la imagen de la China Patino, utilizando la *shaky camera*, vemos su rostro en diferentes posiciones dentro del encuadre, con la cámara abriendo y cerrando el plano y moviéndose en vertical y horizontal, siempre en planos cortos, cambiando la ubicación de la narradora con respecto a la cámara sin que ésta se mueva. En el caso de *No Disparen al Pianista*, puesto que el plató era de mayor tamaño y albergaba diferentes módulos son más utilizados los planos generales y los planos máster.

⁵⁴⁸ YouTube: “Entrevista Sara Loscos a Sidonie para Loops del 33 (TV3)”. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=ZviyZmaxz5A>

La fragmentación afecta a todos los campos posibles: desde la fragmentación de espacios a la de géneros y formatos o la fragmentación transversal (señalada anteriormente). En los tres programas se da una fragmentación formal a través de pausas publicitarias que son marcadas con signos de puntuación como las ráfagas y las cabeceras, los mismos elementos que, dentro de cada uno de los tres programas van marcando los diferentes bloques narrativos, los cuales, en el caso de *Loops* son tres por cada programa (cada uno de ellos es un reportaje distinto). Esta fragmentación por artista es aún más compleja en el caso de *No Disparen al Pianista*, donde un mismo artista aparece en varios bloques o formatos diferentes a lo largo del programa. Por ejemplo, en el programa en que aparece Fangoria⁵⁴⁹, después de su actuación (con la que arranca el programa) vemos una entrevista entre la cual se van mezclando otros contenidos como reportajes en exteriores. En este ejemplo vemos que a la vez que la entrevista se fragmenta, los propios entrevistados sirven como elemento de continuidad puesto que están presentes a lo largo de todo el capítulo. Desde el espacio en que tiene lugar la entrevista (el módulo de los sofás) se da paso a otros contenidos y se retoma la entrevista una vez que estos han terminado. Para dar aún más continuidad al capítulo, los narradores suelen unir los bloques de otras temáticas ajenas a Fangoria preguntando al dúo, por ejemplo, por los artistas que aparecerán a continuación (como Franz Ferdinand). Otra estrategia del programa para lograr la continuidad consistía en unir a varios artistas en una misma entrevista, algo que ocurre en el primer capítulo de *No Disparen al Pianista*, en el que aparecían Mala Rodríguez, Diana Navarro y Leonor Watling (de Marlango)⁵⁵⁰. Antes de cada corte publicitario, de una manera muy parecida a lo que hacía *Música Sí*, los narradores de *No Disparen al Pianista* avanzaban algunos de los contenidos que habría tras la pausa: En unos minutos: No Disparen en Concierto con Oasis; Madonna en Televisión Española y también Miguel Ríos y sus memorias en la carretera. Aquí, en *No Disparen al Pianista*⁵⁵¹.

Este programa, además, contaba con diferentes secciones como “El Radar”, “La Ventana de Radio 3”, “Retrozoom”, “No Disparen en Concierto” o “Musical Geographic”. La emisión de

⁵⁴⁹ RTVE: “No Disparen al Pianista – Fangoria y Franz Ferdinand”. Recuperado de <http://www.rtve.es/alcarta/videos/no-disparen-al-pianista/no-disparen-pianista-fangoria-franz-ferdinand/481709/>

⁵⁵⁰ ARCA: Capítulo de *No Disparen al Pianista* visionado en el Archivo de RTVE y emitido el 6 de diciembre de 2007. Ref: CDEPP119855

⁵⁵¹ RTVE: “No Disparen al Pianista – Los Secretos, Miguel Ríos y Oasis”. Recuperado de <http://www.rtve.es/alcarta/videos/no-disparen-al-pianista/no-disparen-pianista-secretos-miguel-rios-oasis/418632/>

conciertos grabados en exteriores también estaba fragmentada; por ejemplo, en el capítulo del concierto de Oasis (al que nos hemos referido en la declaración anterior), entre la interpretación de un tema y otro se incluyen trozos de la entrevista con el cantante del grupo, Noel Gallagher, o las partes de la crónica realizadas en la cola del concierto junto a los asistentes.

El diálogo entre los diferentes narradores es otro de los elementos que otorga continuidad al programa; serán ellos mismos con sus conversaciones los que unan un bloque narrativo con otro a través de sus palabras. Un ejemplo de esto lo encontramos en el capítulo dedicado a los festivales Azkena Rock y Cultura Urbana, en el que dice Fran Martínez.

Después de ver a Dizzy Rascal les damos paso a nuestros compañeros de Radio 3, que como nosotros van de festival en festival, cual peregrinos en busca de música. Adelante Virginia y Arturo⁵⁵².

En el caso de *Loops* es Sara Loscos la encargada de otorgar continuidad a todo el programa. Y lo mismo ocurría en *iPop*, aunque en este caso, al igual que en *No Disparen al Pianista*, el plató como espacio central también contribuye a lograr esa continuidad. En *Loops*, al haber varios escenarios, las palabras de Loscos narrando en primera persona resultaban claves para la continuidad:

Acompanyo a Leonardo a la sala on es fan las charrades d'artistes de renom a l'academia. Avui el professor, si s'en pot deixar, és un dels artistes emergents de la escena musical de Barcelona que més a fet parlar als darres mesos: El Guincho⁵⁵³.

iPop, a pesar de su escasa duración, contenía diferentes bloques en cada capítulo, en los que se daba una fragmentación tanto en espacio como en temáticas. Esa diferenciación entre temáticas era más notable en *Loops*, donde cada uno de los reportajes tenía su propio título: “Un día a l'academia” para el reportaje dedicado a la Red Bull Music Academy que hemos señalado unas líneas antes, “Pastora de luxe” para la entrevista con el grupo Pastora⁵⁵⁴ o “Trio de dandis” para la entrevista realizada al grupo Sidonie⁵⁵⁵.

⁵⁵² RTVE: “No disparen al pianista – Cultura Urbana de Madrid y Azkena Rock de Vitoria”. Recuperado de <http://www.rtve.es/alacarta/videos/no-disparen-al-pianista/no-disparen-pianista-cultura-urbana-madrid-azkena-rock-vitoria/511300/>

⁵⁵³ YouTube: “Red Bull Music Academy seguiment Loops Barcelona, Canal 33”. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=Sgy-NcPxXOQ>

⁵⁵⁴ YouTube: “Sara Loscos entrevista a Pastora (Circuitos de Lujo), Loops 33”. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=7cTSsdo_sMY

En los tres programas se da una composición tradicional, marcada por un arranque, un núcleo de contenidos y una despedida, que en algunas ocasiones llegaba con forma de avance, como en el caso de *iPop*: “Mañana, entre otras joyitas: Goldfrapp” dice la China Patino en uno de los capítulos⁵⁵⁶. En el caso de *No Disparen al Pianista*, la despedida era hasta la próxima semana (y lo mismo en *Loops*).

Según la composición diegética, *iPop* se ajusta al modelo de historias atómicas independientes o relacionadas por subordinación, *No Disparen al Pianista* aparecen los modelos de historias atómicas relacionadas por coordinación y también historias atómicas relacionadas por subordinación, mientras en *Loops* se trata de historias atómicas independientes. La composición temporal en todos ellos es cronológica lineal. En cuanto a la composición en la práctica, los tres programas la llevan a cabo por selección y en algunos momentos por disposición (como en las presentaciones o las partes de ficción/interpretación).

En algunos casos, *Loops* utiliza la composición diegética de historias atómicas relacionadas por subordinación, es decir, tras la presentación por parte de la narradora diegética se da un consecuente desarrollo del reportaje a través de una voz en off y otros recursos como imágenes de videoclips o entrevistas:

Sara Loscos: Per a molts músics poder passar uns dies en una ciutat d'un país estranger envoltant d'altres músics vinguts de arreu del món i amb artistes consagrats fent conferències, classes magistrals i tallers seria tot un somni. Però aquest somni és ben real i aquests dies ha pres la forma de la Red Bull Music Academy a Barcelona. A *Loops* vam passar tot un dia. Un dia a l'acadèmia.

Narrador en off: des del 1998 la Red Bull Music Academy és el punt de trobada per als nous talents de l'electrònica. Per als futurs djs, músics i productors. Però en uns quants dies gent vinguda de tot el món participa en xerrades, tallers, instal·lacions artístiques, concerts, actuacions de grups i programes de ràdio. És a dir, la Red Bull Music Academy, que és molt més que una acadèmia normal i corrent, a més és itinerant. Cada any, l'acadèmia s'estableix en una altra ciutat i el 2008 ha celebrat el dècim [sic] aniversari a Barcelona⁵⁵⁷.

⁵⁵⁵ YouTube: “Entrevista Sara Loscos a Sidonie para Loops del 33 (TV3)”. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=ZviyZmaxz5A>

⁵⁵⁶ ARCA: Capítulo de *iPop* visionado en el Archivo de RTVE y emitido el 23 de enero de 2006. Ref: CDEPP119855

⁵⁵⁷ YouTube: “Red Bull Music Academy seguimiento Loops Barcelona, Canal 33”. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=Sgy-NcPxXOQ>

En todos los programas de esta etapa los códigos gráficos más utilizados son los identificadores personales; en ellos aparece el nombre de los presentadores y también de los artistas. De igual manera aparecen los títulos de las canciones interpretadas y como elemento novedoso con respecto a programas anteriores, aparecen –como hemos visto en ejemplos anteriormente citados- identificadores de fecha y de lugar (como ocurre en la entrevista a Nikol Kollars⁵⁵⁸). En la pantalla de *iPop* solían aparecer unos rótulos identificadores de secciones a modo de menú de cualquier página web, como si se tratase de pestañitas en las que *clickar*. Los rótulos identificadores en todos ellos comparten el gusto por las formas circulares con dibujos, algo que hace referencia a uno de los elementos estéticos clave de aquella época: las chapas, un complemento muy vinculado a la música pop y en concreto al brit pop.

Otro tipo de códigos gráficos eran los de los sumarios y resúmenes de noticias. Algunos también servían para dar continuidad a la narración: “Un aperitivo de Oasis. En unos minutos más”, podía leerse en el capítulo en que se emite el concierto de la banda inglesa⁵⁵⁹. En *Loops* había un código gráfico con forma de identificador en el que podía leerse su dirección de Myspace.

Una vez analizados los recursos visuales diremos que, como códigos sintácticos de estos programas, hay una ruptura con los códigos anteriores. El ritmo es rápido, los videoclips ya no se emiten completos (sólo se utilizan extractos de ellos) y además de la influencia de la estética ligada al mundo digital en muchos de estos programas (sólo hay que fijarse en el título de *iPop*), los programas intentan competir con internet realizando contenidos que no sean fáciles de encontrar en la red, por eso se buscan nuevos escenarios tanto para las entrevistas como para las actuaciones; y quizá por eso se deja a un lado el playback.

c) Banda Sonora

En esta etapa los géneros periodísticos presentan nuevas connotaciones marcadas por el hibridismo entre géneros. En los tres programas, los más utilizados son la entrevista, el perfil y el

⁵⁵⁸ YouTube: “Sara Loscos entrevista a Nikole Kollars”. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=SfG9eZslkcw>

⁵⁵⁹ RTVE: “No Disparen al Pianista – Los Secretos, Miguel Ríos y Oasis”. Recuperado de <http://www.rtve.es/alacarta/videos/no-disparen-al-pianista/no-disparen-pianista-secretos-miguel-rios-oasis/418632/>

reportaje; y en todos ellos encontramos esa mezcla de géneros propia del periodismo musical de la época y probablemente atenuada por la fuerza de las pantallas digitales frente al resto de medios. Por ejemplo, en la entrevista a Ximena Sariñana realizada por *No Disparen al Pianista* vemos características propias del perfil biográfico en formato diálogo:

Narradora (voz en off): Nombre y edad

Ximena Sariñana: Ximena Sariñana, mi edad es 23 años

Narradora en off: ¿Cuál es tu grupo favorito

Ximena Sariñana: Mi grupo favorito es Radiohead

Narradora en off: ¿Cuál fue el primer disco que compraste?

Ximena Sariñana: Fue uno de Michael Jackson, me parece que era el "Dangerous"

Narradora en off: ¿Cuál fue el primer concierto al que asististe? Fue como cuando tenía 4 años mis papás me llevaron a ver a Pink Floyd

Narradora en off: ¿Qué canción te gustaría haber compuesto?

Ximena Sariñana: El Love de John Lennon

Narradora en off: ¿Qué canción odiarías haber compuesto?

Ximena Sariñana: ¡Hijole! Ay, el Aserejé, será la peor canción que pude haber escuchado en mi vida [risas]

Narradora en off: ¿Qué cantas en la ducha?

Ximena Sariñana: En la ducha normalmente trato de componer, entonces me pongo ahí a improvisar melodías (...)⁵⁶⁰

El perfil biográfico se utiliza en los tres programas, sobre todo en *Loops*, donde puede ser realizado en las presentaciones o dentro del reportaje:

Ramone, un cognom llegendari per una banda que va marcar un abans i un després a la història del punk rock. Avui a *Loops* repassem la trajectòria de los Ramones i l'ho fem al costat de l'únic membre de la banda que encara continua en actiu, el bateria Marky Ramone⁵⁶¹.

Precisamente en *Loops* las entrevistas, además de tener un carácter más bien intimista, van muy unidas al espacio en el que se realizan. Si en el concierto de Antonia Font en el Gran Teatre del

⁵⁶⁰ RTVE: "No Disparen al Pianista: "Christina Rosenvinge y Ximena Sariñana". Recuperado de <http://www.rtve.es/alcarta/videos/no-disparen-al-pianista/no-disparen-pianista-christina-rosenvinge-ximena-sarinana/452912/>

⁵⁶¹ YouTube: "Sara Loscos (Loops) entrevista a Marky Ramone (Ramones)". Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=uJmoKb2fPME>

Liceu⁵⁶², Sara Loscos pregunta al grupo qué supone para ellos tocar en este espacio, en la entrevista a Animic, la presentadora incluye varias preguntas acerca del lugar donde se encuentran (la casa de la banda):

Sara Loscos: Quina relació teniu amb els veïns? suposo que s'han adonat que sou músics.

Louise Sansom (Animic) Sí, bueno... aquí en el pueblo nos enteramos hace poco que nos llaman la casa de los músicos. Y bueno hay varios músicos aquí en el bruc si paseas por las tardes se escucha un piano en una casa, un saxo en otra...

Ferran Palau (Animic): Aquí tenim un porxet que a l'estiu ens posem aquí a... pues a pendre algo, a xarrar, a tocar també...⁵⁶³

A lo largo de *Loops*, de hecho, se dan múltiples referencias al espacio, por esa importancia de éste en cada programa. Un ejemplo de ello lo encontramos en el capítulo dedicado a la vida musical de Liverpool:

En el número 10 de Mathew Street trobem The Cavern. El club on els Beatles van donar-se a conèixer i on van actuar 292 vegades entre 1961 y 1963, Francis Daley el seu manager ens espera⁵⁶⁴.

En *Loops* todos los contenidos se empapaban de un lado divulgativo; esto ocurría de manera especial en los reportajes sobre un género o tema concreto como el dedicado a Liverpool que hemos señalado anteriormente o el dedicado a la música de baile en Barcelona:

Narrador en off: Tots els estils musicals populars tenen moments i personatges clau que es fan arribar a un moment d'esplendor. En el cas de la música de ball, aquest moment es va produir als inicis dels anys 90.

Narrador en off: Ara fa 15 anys las paraules màkina, ball i festa començaven a estar en boca de molts joves. Els responsables eren la primera generació de djs estrella que seguien les tendències electròniques més trencadores de l'epoca.

Chimo Bayo: En aquella época pinchábamos Electronic Body Music, pinchábamos acid, pinchábamos electro, pinchábamos house, pinchábamos eh... todo. Yo hacía lo que hacía un discjockey vanguardista, poner lo último, pero la particularidad mía era que yo le hacía accesible a la gente

⁵⁶² YouTube: "C33: Loops amb Antonia Font al Liceu". Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=4PSzKZGFqMg>

⁵⁶³ YouTube: "Animic al programa Loops del Canal 33". Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=qkBJrBWnQCQ>

⁵⁶⁴ YouTube: "C33: Loops - Liverpool, la capital del pop". Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=E4ihcpJlcrI>

normal ese tipo de música, que gente normal de un pueblo de Albacete que venía a verme bailara pues... Ministry, o bailara Front Line Assembly o bailara a los Front 242, que han sido unos de los grupos que siempre he pinchado.

Como en este mismo ejemplo podemos ver, en *Loops* se utilizaba un lenguaje especializado, con empleo de algunos tecnicismos y siempre divulgativo, con referencias al pasado para la comprensión del presente, como ocurría en el reportaje sobre Prodigy y New Order:

Sara Loscos: Que la música, com moltes altres coses, funciona a través de revivals no és cap misteri. Fins ara queda clar que vivim un retorn dels 80. Una bona prova és el recopilatori que acaba de publicar un grup com New Order. Però això no s'acaba aquí, i com tot torna també ho fan els 90 i per demostrar-ho ja tenim al carrer un altre recopilatori, el que publica el grup britànic de Prodigy, que s'han erigit en abanderats del revival de la dècada dels 90.

Narrador en off: la nostàlgia ven. Recordar, homenatjar o plagiar directament els grups del passat s'ha demostrat que és un negoci rendible. El món de la música ho sap molt bé i per això els grups que han sobreviscut al pas del temps ho aprofiten per viure una segona joventut que'ens recordi per què van ser grans⁵⁶⁵.

En algunas de las entrevistas realizadas en *Loops*, como es el caso de la señalada anteriormente, la narradora no aparece y las preguntas tampoco (ni de forma verbal ni de forma gráfica); algo que también se convierte en tendencia en esta etapa (en *iPop* también ocurría a menudo). En *No Disparen al Pianista*, las entrevistas se caracterizaban por un toque de humor que en ocasiones se traducían en un juego, como ocurre con Miguel Ríos⁵⁶⁶ a quien hacen preguntas sobre sus discos en una entrevista que han titulado “¿Cuánto sabe Miguel Ríos de Miguel Ríos?”. En este mismo capítulo del programa vemos a Fran Martínez arrancando la entrevista a Noel Gallagher con una urna de votos que ha recopilado en la cola al concierto de Oasis después de tomar como punto de partida unas declaraciones del artista en las que decía que él tendría que ser el Primer Ministro:

Fran Martínez: Creo que has ganado. Tus primeras palabras como primer ministro...

Noel Gallagher: ¿Como presidente de España?

Fran Martínez: Sí, como presidente de España...

⁵⁶⁵ YouTube: “Loops del Canal 33 entrevista a New Order y Prodigy”. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=ulbSEYXdUHc>

⁵⁶⁶ RTVE (2009): “No Disparen al Pianista – Los Secretos, Miguel Ríos y Oasis”. Recuperado de <http://www.rtve.es/alaharta/videos/no-disparen-al-pianista/no-disparen-pianista-secretos-miguel-rios-oasis/418632/>

Noel Gallagher: todo el mundo debe cogerse el día libre, sólo un día; relajarse y preparaos para lo que está a punto de ocurrir⁵⁶⁷.

Como ya hemos dicho en el análisis de los parámetros temporales, en *No Disparen al Pianista*, gracias a secciones como “Retrozoom”, resultaban muy importantes los saltos en el tiempo con forma de flashback y que se presentaban como reportajes divulgativos en los que utilizaban imágenes del archivo de TVE:

Ruth Jiménez: Hoy en “Retrozoom” los primeros pasos del rey del pop.

Narrador en off: Excéntrico, polémico, icónico, genial... Michael Jackson ha hecho méritos para acaparar él solito varios Retrozooms. En televisión española hemos asistido al ascenso y caída del rey del pop. Aquí le tenemos en sus más tiernos comienzos con los Jacksons El 2003 fue su peor año. Lo vimos esposado y fichado por la policía; al final fue declarado inocente pero su imagen quedó seriamente dañada. Ahora, después de ocho años sin pisar un escenario, acaba de anunciar la que dice que será su despedida definitiva: 50 únicos conciertos en Londres para demostrarnos que sigue siendo uno de los músicos más influyentes de todos los tiempos. Las entradas ya están agotadas.

Como vemos en el ejemplo anterior, el lado de la actualidad musical también era clave en los contenidos del programa y no únicamente en la sección “El Radar”, realizada por Guillermo Rayo y en la que se daban varias noticias como esta⁵⁶⁸:

Pedazo de libro color rosa y pedazo de banda [en códigos gráficos puede leerse: “The Clash, el libro. Ed. Global Rhythm Press”]: The Clash. Este es el primer libro escrito por ellos mismos. Está lleno de carteles, ilustraciones y fotos inéditas con comentarios, recuerdos y revelaciones de cada uno de los miembros del grupo. Una joyita para tu biblioteca musical.

Otro género híbrido de *No Disparen al Pianista* era el realizado por parte de los artistas que protagonizaban la sección “Discoshopping”, en la cual encontramos una mezcla entre crítica musical y comentario por parte de los protagonistas. Sirva como ejemplo la realizada por el grupo Dóver sobre el último disco de Nancys Rubias:

⁵⁶⁷ RTVE (2009): “No Disparen al Pianista – Los Secretos, Miguel Ríos y Oasis”. Recuperado de <http://www.rtve.es/alcarta/videos/no-disparen-al-pianista/no-disparen-pianista-secretos-miguel-rios-oasis/418632/>

⁵⁶⁸ RTVE (2009): “No Disparen al Pianista: “Christina Rosenvinge y Ximena Sariñena”. Recuperado de <http://www.rtve.es/alcarta/videos/no-disparen-al-pianista/no-disparen-pianista-christina-rosenvinge-ximena-sarinana/452912/>

Y por último, os hemos escogido... Este lo hemos escogido los cuatro, un CD español que acaba de editarse, que es “Una Cita con Nancys Rubias”. Tiene un montón de canciones... aparte del single “Di que sí”, a mí por ejemplo me encanta “Bingo”, me encanta también “Amazonia”... “Pero bueno” que es una frase muy de Mario Vaquerizo...⁵⁶⁹

El lenguaje en este caso también es divulgativo, directo y especializado. En estos presentadores vemos un tono humorístico, a veces cómico, en el que se ve una clara influencia del programa *Muchachada Nui*, cuyo lenguaje contaba con referencias pop dentro de su imaginaria basada en el humor absurdo. De hecho, una de las entrevistas realizada en el programa, corre a cargo de dos de los protagonistas de *Muchachada Nui*, Joaquín Reyes y Ernesto Sevilla⁵⁷⁰:

Ernesto Sevilla: Los raperos americanos son muy de culazo. O sea, ves los vídeos y hay unos culazos ahí impresionantes. ¿Vosotros sois más de culazo o de tetaza?

(...)

Joaquín Reyes: ¿Vosotros os veis con 40 años rapeando?

Ernesto Sevilla: ¿Y tú con 40 años haciendo el gilipollas?

En *iPop* el lenguaje era especializado y conciso, con las intervenciones de la China Patino basadas en frases breves y muy directas. Sirva como ejemplo el capítulo de arranque del programa⁵⁷¹: “Hola, esta es tu nueva cita con la música, las tendencias y las nuevas sensaciones. Esto es *iPop*”.

Las entrevistas también eran breves aunque especializadas, debido –de igual manera- a la escasa duración de cada capítulo del programa. En este caso tampoco vemos al narrador en las entrevistas realizadas en escenarios externos al plató, que se resume a una voz en off que sí

⁵⁶⁹ RTVE (2009): “No Disparen al Pianista – Fangoria y Franz Ferdinand”. Recuperado de <http://www.rtve.es/alcanta/videos/no-disparen-al-pianista/no-disparen-pianista-fangoria-franz-ferdinand/481709/>

⁵⁷⁰ YouTube: “Entrevista Violadores del Verso (No Disparen al Pianista)”. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=xx4kE6bdCbg>

⁵⁷¹ ARCA: Capítulo de *iPop* visionado en el Archivo de RTVE y emitido el 23 de enero de 2006. Ref: CDEPP119855

conocemos a quien pertenece gracias a los rótulos identitarios donde puede leerse: “Informa: Jesús Ordovás”⁵⁷²

Narrador en off (Jesús Ordovás): Esta fue la primera vez que Los Planetas aparecieron tocando en directo en Televisión Española. El acontecimiento tuvo lugar cuando esta cadena retransmitió la fiesta de Radio Tres desde la sala Aqualung de Madrid. Desde entonces los planetas han recorrido más de un millón de galaxias trayendo a la tierra nuevas sensaciones desde el espacio exterior y ahora ha llegado el momento de que este nuevo programa de televisión española visite su refugio antiaéreo para saber cómo son las nuevas canciones que están preparando. Nos lo cuenta Jota.

Jota (Los Planetas): Son una especie de adaptaciones de canciones clásicas flamencas, ¿no? Son una especie de... Son unas alegrías, y unos verdiales, y unos caracoles... Están inspiradas en canciones flamencas tradicionales. Siempre nos gustó el flamenco, siempre nos ha interesado y por ejemplo, desde “Santos que yo te pinté” y desde cosas así ya tienen cosas sacadas de canciones flamencas y... desde siempre... pero ahora es con un poco más de intensidad seguramente.

Tanto en *iPop* como en *No Disparen al Pianista* se utiliza el idioma castellano y las entrevistas con artistas ingleses cuentan con rótulos de subtítulos. El idioma de *Loops* es el catalán, que se emplea incluso en las entrevistas con artistas de lengua inglesa donde las preguntas se realizan en catalán, lo cual nos hace pensar que –en los casos en los que no hay elipsis (como ocurre en el reportaje sobre Liverpool⁵⁷³)- los entrevistados ya saben sobre qué se les está preguntando.

La música en todos ellos, como hemos dicho anteriormente, es diegética en las puestas en escena y extradiegética durante las entrevistas o los reportajes (en los que suelen incluir extractos de videoclips). El estilo musical en que coincidían los tres programas era el pop alternativo hecho en España y en Cataluña, así como el folk y el indie rock. En esta etapa el programa que se ocupa en mayor medida de la música electrónica es *Loops*, mientras *No Disparen al Pianista* hace lo propio con la escena mainstream del rap (a través de artistas como Violadores del Verso, Mala Rodríguez o Nach). El estilo especializado de *iPop*, como ya hemos dicho anteriormente, es el pop alternativo hecho en España, con grupos de éxito como Los Planetas pero también con otros menos conocidos por entonces como Astrud.

⁵⁷² YouTube: “Los Planetas en el iPop”. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=nmZWg5lFFGo>

⁵⁷³ YouTube: “C33: Loops – Liverpool, la capital del pop”. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=E4ihcpJIcrI>

En esta etapa el sonido ambiente destaca por estar prácticamente silenciado durante las actuaciones en el plató de *No Disparen al Pianista* y *iPop*. Ese ruido proveniente del espacio off definido que caracterizaba los programas de épocas anteriores, tiende a desaparecer en este período en el que, si hay un ruido ambiente que aparezca en estos programas es el de la calle y los espacios satélites en exteriores.

Como efecto sonoro a destacar, en los tres programas vemos que hay una música extradiegética mientras se producen las presentaciones o entrevistas dentro del plató; a modo de hilo musical.

d) Puesta en escena

Para hablar de la puesta en escena prototelevisiva de *No Disparen al Pianista* analizaremos los diferentes módulos que se dan dentro del plató unitario. Por un lado estaría el espacio de las entrevistas, que en un primer momento cuenta con una mesa redonda y varias sillas para -más tarde- quedarse en dos sofás semicirculares en los que se sientan presentadores y entrevistados. Tanto en un espacio como en otro aparecen monitores de televisión y algunos dibujos en la pared extraídos de la cabecera del programa como formas circulares que parecen dianas. La iluminación de ambos espacios siempre es suave y clara (salvo alguna excepción como el juego propuesto en la entrevista a Miguel Ríos donde se dan contrastes). En los diseños de los dibujos en color negro que pueden verse en las paredes (entre los que también encontramos la parte frontal de un autobús, una diana o unos auriculares) parecen haber utilizado infografía en vinilo. En las pantallas que aparecen en los espacios de las entrevistas se puede ver el nombre del programa con su logo, en movimiento. Estos motivos se repetían en la pared del escenario donde tenían lugar las puestas en escena musicales, el cual estaba presidido por el dibujo de una diana blanca a gran tamaño.

El lugar reservado para el público o narratorio intradieético estaba en la pista, a otro nivel del suelo diferente al escenario, o en las gradas que bordeaban todo el plató. El mobiliario del programa tenía un corte minimalista, prevalece el blanco y apenas había cambios en la iluminación entre las puestas en escena y las entrevistas. En los directos musicales podía verse la utilización de bogos con formas circulares, como ocurría en *Séptimo de Caballería*.

Para la sección "El Radar", se utilizaba un espacio ambientado en un escenario propio de informativos, con una mesa rectangular tras la cual se sentaba Guillermo Rayo en la que

podíamos ver esparcidos cd's y libritos que parecen pertenecer a las cajas de estos. Además, en las paredes –y de una manera habitual a lo que se venía haciendo desde los primeros programas musicales de televisión- vemos pósters e imágenes de algunos artistas como Marilyn Manson o Justin Bieber.

En *iPop* las puestas en escena tenían lugar en un plató de pequeñas dimensiones donde prevalecían las figuras geométricas y la estética pop del momento. En el escenario donde actuaban los artistas podía verse una serie de construcciones con forma de cuadrado con un círculo vacío en su interior, detrás del lugar que solían ocupar los artistas. Bordeando este escenario había dos plataformas semicirculares en las que –en muchas ocasiones- se ubicaba una parte del público. Sobre las puestas en escena de los artistas de *iPop*, como ya hemos señalado anteriormente, hay que destacar el carácter introvertido y la falta de efusividad, una actitud que caracterizó a esta escena de indie pop de finales de los 90' y comienzos de 00⁵⁷⁴.

El resto de espacios, en ambos programas, son variables; el único que se repite y que aparece como espacio prótesis es el estudio de Radio 3 en Radio Nacional de España presentado por Virginia Díaz y Arturo Paniagua. Los espacios variables son lugares reales: bares, plazas, calles... donde no hay ninguna puesta en escena prototelevisiva, que es precisamente lo que ocurre en *Loops*, donde no existe un espacio central del programa.

La iluminación más utilizada en el plató de *iPop* está realizada a base de focos con colores cálidos y saturados, con un predominio del rosa y el morado. En las puestas en escena más íntimas, como la de Iván Ferreiro, Amaro Ferreiro y la China Patino⁵⁷⁵ tan sólo pueden verse algunos focos fijos que generan una luz tenue en torno a las figuras de los tres artistas, que están sentados en tres sillas de madera.

En los programas de esta etapa no se ve al público del plató de una forma definida, apenas aparece en planos cortos y no suele tener voz dentro del discurso. En las escenas de *iPop* en que le vemos en el mismo escenario que a los personajes principales, suele mantener una actitud estática y distante. Uno de los gestos que se repite en el público (ya sea narratario o personaje

⁵⁷⁴ Los grupos que aparecían en *iPop* eran artistas del pop y el rock alternativo muy influidos por estilos como el brit pop, al cual se le acuñó un concepto en aquel momento como el “shoegazing”, es decir, la compostura tímida reflejada en ese “mirarse fijamente los pies” mientras tocan evitando el contacto visual con el público.

⁵⁷⁵ YouTube: “Iván Ferreiro con la China Patino: Tristeza”. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=H-cAgnZPago>

terciario/colectivo) tanto de *iPop* como de *No Disparen al Pianista* es el entrelazado de manos en alto mientras se mueven al compás de las canciones lentas.

Los narradores de los tres programas tienen una actitud agradable y sosegada frente a la cámara, sin gestos de euforia; en el caso de Sara Loscos y la China Patino sin papeles de la mano donde leer el guión, algo que ocurre con los narradores de *No Disparen al Pianista*. En este sentido, destaca la puesta en escena de Sara Loscos, a quien vemos que realiza las entrevistas sin libreta de apoyo y por lo que, de hecho, uno de los entrevistados -el rapero El Nota- se sorprende y le pregunta -en su entrevista enmarcada en la cobertura del programa sobre el festival Sona 9- si se sabe las preguntas de memoria⁵⁷⁶.

En las entrevistas los artistas tienen una actitud natural y unas respuestas concisas. Toda la fuerza de sus puestas en escena reside en el directo y estas suelen ser de corte intimista; algo que podemos achacar al tipo de música que realizan, con buena parte de las letras cargadas de sentimentalismo.

Entre narrador y narratario existe una relación cordial. En el caso de *No Disparen al Pianista*, se basa en buena parte en el humor que caracteriza las entrevistas de los narradores. En *Loops*, a pesar de que Sara Loscos no pertenece a la escena musical de la que hablan, las entrevistas se caracterizan por una complicidad y una cercanía que, en parte, reside en el hecho de que comparten lugar de procedencia o residencia: Cataluña. En *iPop* es diferente puesto que la China Patino está dentro de la escena musical de la que se ocupa el programa, algo que queda patente en su actuación con los hermanos Iván y Amaro Ferreiro⁵⁷⁷.

En *No Disparen al Pianista*, al igual que ocurría con los artistas, su relación con el narratario o con los personajes terciarios también se apoya en el tono de humor de los narradores. En el programa dedicado a Oasis, por ejemplo, Fran Martínez habla con los asistentes al concierto mientras esperan en la cola y conversa con ellos y les pide que canten alguna canción del grupo con una foto de Noel Gallagher puesta en la cara. Otro ejemplo lo observamos en ese mismo escenario, en el que aparece el otro presentador (Guillermo Rayo) como si fuera un asistente

⁵⁷⁶ YouTube: “Final Sona 9: Loops Canal 33. Sara Loscos, Bruno Sockolowicz, El Nota, Espar, Projecte Bru”. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=IfR-8goA_4

⁵⁷⁷ YouTube: “Iván Ferreiro con la China Patino: Tristeza”. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=H-cAgnZPago>

más, Fran Martínez se acerca para decirle que va a entrevistar a Noel Gallagher y le da un beso en la frente antes de irse.

La comunicación entre los programas y el narratario extradiegético se llevaba a cabo a través de internet. Si *Loops* recordaba continuamente (con forma de códigos gráficos) que su Myspace era www.myspace.com/loops33, *iPop* pedía que les escribieran para acudir al plató a ver las actuaciones a la dirección ipop.publicotve.es. En cuanto a esta importancia de los códigos digitales, vemos que en *No Disparen al Pianista* el programa ponía un servicio de politonos que podían obtenerse enviando un mensaje al 5553.

Dentro de los estereotipos de esta etapa destaca, sobre todo, el del artista indie pop de finales de los años 90' y comienzos de 00', normalmente ataviado con una vestimenta inspirada en el movimiento mod (como ya hemos aludido): corbata y camisa, camiseta de manga corta con algún dibujo, chaqueta con chapas en la solapa, zapatillas All Stars y pantalones vaqueros (en el caso masculino) y chaquetas de corte masculino, zapatillas all star o manolequinas, faldas cortas, pantalones por debajo de las rodillas, pelo a media melena y recto (como el de la China Patino) y complementos de colores llamativos (en el caso femenino). Este estereotipo tenía una actitud tímida y un tanto naïf.

Otro estereotipo de esta etapa es el “presentador -bufón”, encarnado –en este caso- por Guillermo Rayo y, en ocasiones, por Fran Martínez, que intentan buscar el chascarrillo y la risa del público aunque desde el humor cotidiano, sin que resulte forzado ni artificial.

Los códigos ideológicos y culturales de esta etapa toman una forma más implícita dentro del discurso. Uno de estos ejemplos lo encontraríamos en las preguntas que Sara Loscos realiza en catalán a los artistas ingleses, o -sin movernos de este programa- su gran apoyo a las bandas emergentes de Cataluña. También se desprendían códigos culturales de algunas entrevistas como la de Yelle y Robyn, donde se reivindica el papel de la mujer en el mundo de la música⁵⁷⁸.

Dentro de *No Disparen al Pianista* vemos algunas escenas donde salen a relucir algunos valores culturales del programa. Encontramos un ejemplo en el programa en el que se entrevista a Mala

⁵⁷⁸ YouTube: “Yelle y Robyn en Loops. Canal 33”. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=6hmvhz7E5AA>

Rodríguez, Diana Navarro y Leonor Watling (de Marlango), en el que se debate sobre la escasez de mujeres en el mundo de la música⁵⁷⁹.

En este mismo programa, en el capítulo dedicado a Manu Chao vemos una serie de códigos culturales e ideológicos que giran alrededor del artista, conocido por sus ideales y su discurso a favor de las libertades y los derechos humanos. Este capítulo, de hecho, es probablemente el más cargado de tintes ideológicos como puede verse en la entrevista entre Manu Chao y Ruth Jiménez:

Ruth Jiménez: Manu, acabamos de escuchar una canción que a mí... A mí me fascina. Es una canción de tu último disco, "La Radiolina", y que se define por sí misma, "Politik Kills". ¿Tú crees que la política mata más ilusiones de las que crea?

Manu Chao: Si matara solamente ilusiones no sería tan grave. A veces hasta mata a gente. No siempre, sólo cuando lo necesita.

Ruth Jiménez: Oye tú has vendido muchísimos discos a lo largo de tu carrera y a pesar de ello tú... Bueno, cuando te apetece no dejas de tocar en la calle. ¿La calle sigue siendo uno de los mejores escenarios?

Manu Chao: La calle es el mejor escenario de todos, a diario, a cada día. Para mí es evidente que es súper importante porque me nutre de encuentros, de gente, de lo que pasa a diario y de ahí nacen mis canciones, ¿no? Lo que dije siempre, como es un tipo de periodismo en cierto modo. Tú vas paseando por ahí y das tu visión de lo que está pasando por ahí, que puede ser realista o surrealista, pero se necesita, yo necesito eso⁵⁸⁰.

En esta misma entrevista se aborda el tema de la prostitución, que es introducido por la propia presentadora:

Ruth Jiménez: Quiero hablar de otra canción de tu último disco, Me Lllaman Calle, es una canción premiada con un Goya, perteneciente a la película Princesas de Fernando León de Aranoa. Este vídeo, el videoclip, se grabó en el Palentino, que es un histórico bar de Madrid, Manu... y tú para esto te rodeaste de las protagonistas de tu canción, de las prostitutas. Hoy hemos querido invitar a una de ellas, a Carolina Fernández, a una de las princesas de la canción de Manu, por favor un aplauso para Carolina.

⁵⁷⁹ ARCA: Capítulo de *No Disparen al Pianista* visionado en el Archivo de RTVE y emitido el 6 de diciembre de 2007. Ref: CDEPP119855

⁵⁸⁰ RTVE: "No Disparen al Pianista - Entrevista Manu". Recuperado de Chao"<http://www.rtve.es/alacarta/videos/no-disparen-al-pianista/no-disparen-pianista-manu-chao/71336/>

Manu Chao: Encantado de recibirla...

(...)

Ruth Jiménez: Yo te quería preguntar... ¿Cuántas canciones harán falta para que se normalice de una vez un trabajo como el vuestro, el de las trabajadoras del sexo?

Carolina Fernández: Yo pienso que harían falta muchísimas canciones. Pero muchísimas. Muchos cambios de leyes, la verdad, muchos cambios de leyes. Y yo pienso que después de todas esas cosas haya un reconocimiento legal de las trabajadoras del sexo y otra cosa más importante es que se escuche la voz de nosotras. A partir de ahí, ya serían otras cosas⁵⁸¹.

Dentro de los códigos ideológicos y culturales de esta etapa no se puede olvidar el tema de la piratería e internet, abordado en algunos programas de diferentes maneras y que pertenece a una etapa en la que los artistas comienzan a tener la posibilidad de dedicarse a la música obteniendo éxito y respuesta del público de su escena, pero sin ganar dinero. Algo que ocurría sobre todo en el indie; internet y la música gratuita en la red provoca esta nueva situación en la industria musical, y que da pie a comentarios como el siguiente, del dúo Mogwai: “Nadie forma un grupo para ganar dinero. Solo los bancos. Hay que tener muy buena suerte para ganar dinero. Hay muchos grupos que son muy buenos y nunca ganan dinero”⁵⁸².

Diremos entonces que estos programas hacían alarde (en la mayoría de los casos) de una ideología progresista y afín a los ideales que podría tener un partido de izquierdas como el PSOE. Algo que también se puede deducir del tipo de artistas que se ocupan, en algunos casos bastante críticos con la derecha, como ocurre con los grupos de rap que acudían a *No Disparen al Pianista*.

3.2.3.2 Nuevas narrativas para competir con internet: la influencia del cine

En esta etapa hablaremos de dos programas de TVE: *Mapa Sonoro* (2010-2014) y *Ritmo Urbano* (2012-2016). Con los medios de comunicación en mutación continua para adaptarse a las

⁵⁸¹ RTVE: “No Disparen al Pianista - Entrevista Manu”. Recuperado de Chao”<http://www.rtve.es/alcarta/videos/no-disparen-al-pianista/no-disparen-pianista-manu-chao/71336/>

⁵⁸² ARCA: Capítulo de *iPop* visionado en el Archivo de RTVE y emitido el 19 de julio de 2006. Ref: 6QI762

exigencias de internet, en televisión los cambios en el formato de los programas musicales son evidentes, sobre todo en cuanto a recursos visuales.

a) Elementos de la narración

El ambiente que rodea a esta etapa, en lo político, arranca con la legislatura del gobierno de José Luis Rodríguez Zapatero en 2004 y que se extenderá hasta 2012. En estos años, en lo social destacan dos hechos importantes: la aprobación del matrimonio homosexual en 2005 y la ley del aborto en 2010 (la cual se verá recortada en 2012 por el gobierno del Partido Popular con Mariano Rajoy al frente). Pero este período se caracteriza, sobre todo, por la crisis económica que azota al país y que dará lugar a algún que otro comentario dentro de los programas analizados. Este contexto de crisis provoca una de las manifestaciones populares más importantes de los últimos años: las del Movimiento 15M o Movimiento de los Indignados.

En estos años, en Cataluña pone sobre la mesa uno de sus debates más importantes: el de la independencia. En diciembre de 2009 varios municipios catalanes realizan un referéndum popular sobre este asunto y a lo largo de estos años serán varias las manifestaciones convocadas a favor de la libertad de decisión de los catalanes, una de las más importantes “Vía catalana hacia la independencia”, tendrá lugar el 11 de septiembre de 2013⁵⁸³.

En lo que a televisión se refiere, en el año 2010 TVE comienza a prescindir de la publicidad en todos sus canales. Este suceso ocurre mientras Alberto Oliart sustenta el cargo como director de RTVE, puesto que abandonará ese mismo año y que recaerá después en Leopoldo González-Echenique, que presentará su dimisión en 2014 por una falta de inversión en el medio por parte del gobierno del PP. Desde entonces han pasado por el cargo José Manuel Peñalosa, José Antonio Sánchez Domínguez, Julio Somoano y José Antonio Álvarez Gaudín.

La televisión catalana, a lo largo de esta etapa pasa por tres directores diferentes: Mònica Terribas (2008-2012), Eugeni Sallent i Garriga (2012-2016) y Jaume Peral: febrero de 2016

(...) finalmente, en 2010 TV3 vuelve a ser líder con el 14,8 de share, seguida de Telecinco, TVE1 y Antena 3. Pero estas cifras ya nada tienen que ver con las iniciales: la explosión y diversificación de la oferta evidencia importantes repercusiones sobre el share medio de las cadenas (Roel, 2012: 65).

⁵⁸³ El día 11 de septiembre es el Día de Cataluña o la Diada, la fiesta oficial de Cataluña.

Según este mismo estudio, el año 2010 es especialmente significativo en nuestro marco de estudio para El 33, cuya programación cultural destaca sobre el resto de las cadenas autonómicas dedicado 803 minutos diarios a estos contenidos; además, El 33 “ha sido el canal que más tiempo ha dedicado a los espacios musicales (149’), seguida de ETB1 (118’) y de TVG (116’)” (Roel, 2012: 74-75).

La lucha de la televisión tradicional por competir con la pantalla de internet se acrecenta y es en esta etapa y en 2011 RTVE pone en marcha sus emisiones en HbbTV⁵⁸⁴ a escala nacional para el servicio “RTVE a la carta”, que previamente contaba con versiones para web, móviles, video, consolas y televisores; un servicio que “permite la recuperación y visionado posterior de los contenidos de producción propia de RTVE emitidos en las últimas cinco semanas” (Casado Ruiz, Gutiérrez Sobrino y Sánchez García en Alcudia Borreguero, Legorburu Hortelano y Barceló Ugarte, 2012: 280).

En esta última etapa es importante tener en cuenta la digitalización de los contenidos del Archivo de RTVE, que cuenta con su propia página web y -desde el año 2014- también tiene sus perfiles en Twitter y Facebook, desde los cuales va recibiendo peticiones de los usuarios sobre los programas del pasado que les gustaría ver.

Para hablar sobre el espacio no ficcional o referencial debemos señalar un cambio clave en esta etapa: *Mapa Sonoro* no tiene plató (al igual que ocurría anteriormente con *Loops*) y *Ritmo Urbano* tiene como espacio central o referencial el Centro de Creación Contemporánea El Matadero de Madrid.

Por tanto, el espacio de presentación en *Mapa Sonoro* diremos que es siempre preexistente, inorgánico y variable. A esto habría que añadir la categoría de los espacios en movimiento puesto que las presentaciones siempre se dan desde una estética de road movie que define el programa. En el capítulo en que aparece Juan Atkins, el narrador hace una de las presentaciones del capítulo de la siguiente manera:

⁵⁸⁴ HbbTV, cuyas siglas significan Hybridbroadcastbroadband TV permite el desarrollo de una plataforma abierta que sincroniza la señal de cada canal y la banda ancha en el acto de ver la televisión (Casado Ruiz, Gutiérrez Sobrino y Sánchez García en Alcudia Borreguero, Legorburu Hortelano y Barceló Ugarte, 2012: 266).

Voy por la carretera del Garraf, en la costa catalana. He quedado en Barcelona con el músico y Dj Juan Atkins a primera hora de la tarde, así que pararé a comer algo de camino, mañana iré a Madrid a deshacerme de unos cuantos discos a una conocida tienda de compra y venta de la capital y de ahí cogeré un coche para viajar hasta Oviedo, donde conoceré a las aguerridas Chiquita y Chatarra⁵⁸⁵.

El hecho de que el narrador sea siempre una voz en off es crucial para la estética de road movie del programa. Si hay un espacio que se repite durante las presentaciones realizadas por el narrador del programa es una estación de tren o los propios vagones durante el viaje (que, como veremos más adelante, son uno de los recursos visuales más utilizados a lo largo de sus diferentes capítulos y que funciona como espacio prácticamente invariable aunque se trate de diferentes estaciones de tren). Pero, como decimos, no existe un espacio fijo del programa, de hecho, apenas hay planos estáticos. Con los escenarios principales y secundarios ocurre lo mismo: son inorgánicos y variables; la fragmentación espacial –como explicaremos más adelante– es una de las características que definen el programa. Entre los escenarios principales que se repiten podemos hablar de dos espacios genéricos que son los parques, las tiendas de discos y los bares.

En este programa, además, hay que resaltar la parte semántica de los espacios, es decir, la elección de los espacios que funcionan como escenarios principales (tanto donde tienen lugar las entrevistas como las actuaciones) tienen una dimensión connotativa que resulta crucial para entender la narración.



Fig.59 y 60: Jarfaiiter (izquierda) y Chelis (derecha) en *Mapa Sonoro*

⁵⁸⁵ RTVE: “Mapa Sonoro: Josele Santiago, Juan Atkins, Carlos Tena y César Estabiél, Willy Toledo, Chiquita y Chatarra”. Recuperado de <http://www.rtve.es/alacarta/videos/mapa-sonoro/mapa-sonoro-05-07-10/820073/>

En el caso de la entrevista a Peret y Chacho en Barcelona, por ejemplo, los artistas realizan un pequeño recorrido por los lugares que frecuentaban en la época en que vio la luz la rumba catalana. “Allí, allí arriba es donde nació la rumba. Calle Salvadors, número doce, cuarto primera”⁵⁸⁶ dice Peret mientras señala un edificio por una de las calles que van paseando. En el capítulo en el que aparece el dúo Fasenuova⁵⁸⁷ vemos cómo los integrantes explican la historia del pueblo de Mieres, donde residen o en la entrevista a Silvia Pérez⁵⁸⁸, en un paseo por Calella vemos a la artista señalando lugares importantes en su carrera: “aquí es la primera vez que canté” -explica. En *Mapa Sonoro* los espacios siempre hablaban de los artistas, ya fuesen por formar parte de su memoria artística o por ser espacios frecuentados por ellos en su día a día, como ocurre con Aries⁵⁸⁹, que aparece en su casa de Vigo llevando a cabo tareas de su vida cotidiana como dar de comer a las gallinas. En el caso de que no fueran espacios con un significado personal, se buscaba lugares que tuvieran algo que ver con la música como el caso de Javiera Mena en el mercadillo de segunda mano barcelonés Els Encants Vells de Barcelona⁵⁹⁰, un lugar en el que pueden comprarse instrumentos musicales analógicos como puede ser un casiotone; en el capítulo (en el que profundizaremos más adelante) vemos a la artista cantando mientras pasea por el mercadillo.

Mapa Sonoro se mueve por las diferentes ciudades españolas, que serían el espacio de referencia, y siempre indica (a través de códigos gráficos o bien a través de la palabra) la ciudad en la que se encuentran en cada momento. En *Ritmo Urbano* el espacio de presentación que más se repite es orgánico aunque variable debido a los diferentes encuadres. Se trata de lo que parece un estudio de grabación ubicado dentro de las instalaciones del Centro Creativo Contemporáneo del Matadero; en otras ocasiones la presentación se realiza desde el espacio exterior del Matadero. Por lo tanto hablaríamos de este lugar como espacio central aunque cuente con diferentes módulos dentro de él.

⁵⁸⁶ RTVE: “Mapa Sonoro: Aries, Peret y Chacho, Jarfajter”. Recuperado de <http://www.rtve.es/alcarta/videos/mapa-sonoro/mapa-sonoro-aries-peret-cacho-jarfajter/2544527/>

⁵⁸⁷ RTVE: “Mapa Sonoro: Fasenuova, Lagartija Nick, Chelis y John Sinclair”. Recuperado de <http://www.rtve.es/alcarta/videos/mapa-sonoro/mapa-sonoro-06-06-11/1122201/>

⁵⁸⁸ RTVE: “Mapa Sonoro – Silvia Pérez, Exium y El Coleta”. Recuperado de <http://www.rtve.es/alcarta/videos/mapa-sonoro/mapa-sonoro-09-02-14/2387948/>

⁵⁸⁹ RTVE: “Mapa Sonoro: Aries, Peret y Chacho, Jarfajter”. Recuperado de <http://www.rtve.es/alcarta/videos/mapa-sonoro/mapa-sonoro-aries-peret-cacho-jarfajter/2544527/>

⁵⁹⁰ RTVE: “Mapa Sonoro – Tulsa, Joaquín Pascual, Raimundo Amador, y Howe Gelb, Javiera Mena”. Recuperado de <http://www.rtve.es/alcarta/videos/mapa-sonoro/mapa-sonoro-tulsa-joaquin-pascual-raimundo-amador-howe-gelb-javiera-mena-27-10-10/913720/>

Como escenarios principales habría que distinguir en este caso las diferentes puestas en escena. Siguiendo la distinción que rige todo este análisis hablaremos de escenario principal en el que tengan lugar las actuaciones musicales y escenarios secundarios donde se lleven a cabo otras puestas en escena que, en este caso, atiende a un criterio diferente a todos los programas analizados anteriormente puesto que, a pesar de que *Ritmo Urbano* gire en torno a la música de manera especial, el programa habla de las diferentes disciplinas dentro del hip hop como el Streetball, el graffiti, el beatbox o el breakdance. Las actuaciones musicales tienen dos formatos: una sería la realizada por los discjokeys y otra la de los raperos (aunque estos siempre contarán con discjockey). Como módulos de este espacio central encontramos una especie de sala con plantas y luz natural y los exteriores del Matadero, donde se puede identificar perfectamente la estructura arquitectónica del lugar.



Fig. 6r: El Chojín presentando *Ritmo Urbano*

Centrándonos en las actuaciones musicales hablaremos de una sala incluida dentro del Matadero en el que hay unos platos y ningún atrezzo más y en la cual, el encuadre suele ser en plano corto, por lo que no sabemos si pertenece al mismo espacio de las presentaciones o es otro; un ejemplo de este espacio lo vemos en la actuación de Dj Phet⁵⁹¹, Sr. Rojo⁵⁹² o El Corro⁵⁹³. Como espacio secundario y también espacio prótesis aparecería el estudio radiofónico desde el

⁵⁹¹ RTVE: “Ritmo Urbano – Capítulo 10”. Recuperado de <http://www.rtve.es/alcarta/videos/ritmo-urbano/ritmo-urbano-capitulo-10/1436075/>

⁵⁹² RTVE: “Ritmo Urbano – Capítulo 1”. Recuperado de <http://www.rtve.es/alcarta/videos/ritmo-urbano/ritmo-urbano-capitulo-1/1373621/>

⁵⁹³ RTVE: “Ritmo Urbano – Capítulo 12”. Recuperado de <http://www.rtve.es/alcarta/videos/ritmo-urbano/ritmo-urbano-capitulo-12/1448804/>

cual suele intervenir Langui, es decir, Radio Taraská⁵⁹⁴. En él tienen lugar algunas actuaciones de artistas infantiles como Rubén Moreno alias Meto Soul⁵⁹⁵.

En *Ritmo Urbano* también hay una gran importancia del espacio preexistente inorgánico y variable, sobre todo en una sección como la dedicada al graffiti, donde el programa se mueve por diferentes rincones, sobre todo de Madrid, para mostrar diferentes obras artísticas. En este caso, casi siempre son espacios al aire libre ubicados en las zonas de la periferia de la ciudad, en puentes o descampados cercanos a la autovía. Otro espacio que se repite es la cancha de baloncesto, donde suele tener lugar la sección de Lennon dedicada a entrevistar a jugadores de baloncesto.

También es habitual en el programa acudir a algunos eventos como exposiciones de graffiti como Madgraff⁵⁹⁶ o realizar reportajes y entrevistas en los lugares de trabajo de algunos de los entrevistados como es el caso del reportaje dedicado a medios especializados en rap que difunden a través de internet (realizado por Kappi para la sección “Puente Aéreo”), y en el que vemos espacios como la redacción de Show Bizzness Radio en Barcelona. En general, la sección de Kappi suele realizarse por diferentes emplazamientos de la ciudad catalana.

El tiempo de la historia de *Ritmo Urbano* es el presente del programa, que comprende el período que va del 11 de abril de 2012 al 31 de marzo de 2016. En el caso de *Mapa Sonoro*, que comienza a emitirse en el Canal Cultura de RTVE, su tiempo de la historia arranca el 7 de junio de 2010 y termina el 13 de mayo de 2014. Sus programas están marcados por la actualidad en la que se inscriben, aunque no hay un gran peso de la noticia como género periodístico. De ambos, el que tiene un carácter más atemporal es *Mapa Sonoro*, donde los únicos referentes temporales tienen que ver con los últimos trabajos de un determinado artista y no siempre es este tema el que guía las entrevistas. En *Ritmo Urbano* estas coordenadas temporales vendrán marcadas por la cobertura de algunos eventos como el anteriormente señalado Madgraff. En *Ritmo Urbano*, además, sobre todo por ese carácter divulgativo del programa, es clave el pasado, los flashbacks,

⁵⁹⁴ Radio Taraská es una radio dedicada a los podcast musicales y las entrevistas y que ya existía previamente a la aparición del programa. Es un canal de radio en internet creado por el rapero Juan Manuel Montilla, más conocido como Langui.

⁵⁹⁵ RTVE: “Ritmo Urbano – Capítulo 1”. Recuperado de <http://www.rtve.es/alacarta/videos/ritmo-urbano/ritmo-urbano-capitulo-1/1373621/>

⁵⁹⁶ RTVE: “Ritmo Urbano – Capítulo 10”. Recuperado de <http://www.rtve.es/alacarta/videos/ritmo-urbano/ritmo-urbano-capitulo-10/1436075/>

sobre todo en forma de imágenes del archivo de TVE con las que suelen finalizar el programa: en concreto, suelen hacerlo con imágenes del programa *Tocata*, de la sección A Todo Break⁵⁹⁷. En las entrevistas era habitual conversar con los entrevistados sobre la primera vez que tuvieron contacto con el mundo del hip hop, así que a pesar de que el programa está basado en la actualidad, tiene un componente del tiempo pasado crucial.

Como tiempo del discurso en *Ritmo Urbano* está en treinta minutos de media. En *Mapa Sonoro* es un viaje de un día o dos de jornada.

La forma de transmisión es en diferido, por tanto, el dispositivo utilizado es in absentia. En ambos casos es evidente que no se trata de directo ni de un dispositivo mixto donde se mezcle el directo con el diferido. Las elipsis son continuas, por tanto hablaremos de una duración anormal o anisocronía; la ordenación acrónica en *Ritmo Urbano* y normal en *Mapa Sonoro* (por ese carácter de jornada de viaje ordenada cronológicamente). En *Ritmo Urbano* la sucesión de acontecimientos se basa en la lógica discursiva marcada por los diferentes bloques o secciones del programa. En el caso de *Mapa Sonoro*, cada artista representaba un bloque diferente, pero no existían las secciones y la ordenación iba marcada por un viaje que comenzaba en un punto geográfico y terminaba en otro. Esta importancia de la línea temporal de *Mapa Sonoro* quedaba marcada al comienzo de cada capítulo, concebido como un viaje:

Estoy a punto de conocer otra cara de Asturias. He quedado en Mieres, municipio de la cuenca minera con el grupo de free noise Fasenuova. Pasaré la tarde en Granada con Lagartija Nick, leyenda irreductible del rock n roll de la ciudad. Mañana en Zaragoza conoceré a Chelis, uno de los djs menos convencionales de la escena electrónica estatal. Después me acercaré a Barcelona para charlar un rato con el poeta y otrora ideólogo de MC5 John Sinclair⁵⁹⁸.

La frecuencia de ambos programas es de carácter simple o narración singulativa, los acontecimientos suceden una vez. Este carácter lo vemos presente de un modo especial en *Mapa Sonoro*, donde todas las actuaciones son únicas e inéditas, sobre todo por el espacio en el que tienen lugar, pero también por el formato: suelen ser actuaciones íntimas de un artista cantando en directo, a veces acompañado de un único instrumento como es el caso de Josele Santiago

⁵⁹⁷ Este programa ha sido analizado en la etapa de la Paleotelevisión

⁵⁹⁸ RTVE: “Mapa Sonoro: Fasenuova, Lagartija Nick, Chelis y John Sinclair”. Recuperado de <http://www.rtve.es/alcarta/videos/mapa-sonoro/mapa-sonoro-06-06-11/1122201/>

actuando a solas en unas rocas de una playa, acompañado por su guitarra⁵⁹⁹. El hecho de que la narración sea en primera persona también otorga un tono de frecuencia singulativa además de una focalización omnisciente. Como casos de narración repetitiva en *Mapa Sonoro* señalamos esa acción que siempre se repite en todos los capítulos: el viaje de una ciudad a otra en tren o en automóvil, aunque no se lleva a cabo el mismo trayecto siempre se repite una escena muy similar. En el caso de *Ritmo Urbano*, con respecto a la propia narración hay un acontecimiento que se repite de una forma muy similar aunque con diferentes protagonistas: las mini-sesiones de dj's de varios minutos de duración; y, por otro lado, esta misma acción con respecto a otros programas, cobra una relevancia especial de frecuencia singulativa puesto que en televisión no solían darse este tipo de puestas en escena en las que se ve la influencia de los vídeos de una plataforma como YouTube, donde comienzan a abundar clips grabados por los propios dj's en sus casas para mostrar su destreza tras la mesa de mezclas.

En la ordenación de *Mapa Sonoro* encontramos saltos en el tiempo que hacen obvio que se trata de un resumen de los acontecimientos puesto que (tomando como referencia la cita anterior del programa) resulta imposible acudir a Oviedo, Granada, Zaragoza y Barcelona en un solo día.

Las elipsis, de tipo implícito en ambos programas, cobran una nueva dimensión en el caso de *Mapa Sonoro*, donde la luz natural tiene mucho que ver en el transcurso del tiempo. Gracias a este tipo de iluminación sabemos que, por ejemplo, a Lagartija Nick⁶⁰⁰ comienzan a entrevistarlos mientras cae la tarde para terminar ya de noche. En *Ritmo Urbano* son muy importantes los saltos en el tiempo logrados gracias a la cámara rápida, un recurso muy utilizado (como veremos más adelante) sobre todo a la hora de resumir el proceso de creación relacionado con las artes plásticas como una pintada o una obra de escultura. En *Mapa Sonoro* además se alude al tiempo del discurso con frases como “esta noche he quedado con...”, “mañana me reuniré con...”

En esta etapa resulta muy llamativo que en ninguno de los programas se utiliza la duración escénica de las actuaciones tal y como lo concebíamos en las etapas anteriores (a excepción de *Loops*, que ya introdujo esta técnica). Las actuaciones, que no suelen ser de una canción

⁵⁹⁹ RTVE: “Mapa Sonoro: Josele Santiago, Juan Atkins, Carlos Tena y César Estabiel, Willy Toledo, Chiquita y Chatarra”. Recuperado de <http://www.rtve.es/alacarta/videos/mapa-sonoro/mapa-sonoro-05-07-10/820073/>

⁶⁰⁰ RTVE: “Mapa Sonoro: Fasenuova, Lagartija Nick, Chelis y John Sinclair”. Recuperado de <http://www.rtve.es/alacarta/videos/mapa-sonoro/mapa-sonoro-06-06-11/1122201/>

completa sino extractos de la canción, en muchos casos no se emiten completas. Es decir, en el caso de *Mapa Sonoro*, ni siquiera esos extractos de canciones se emiten completos, como vemos en la actuación de The Wave Pictures que arranca (como sonido off) antes de que la cámara llegue al lugar de la actuación⁶⁰¹. En *Ritmo Urbano* una técnica muy empleada era la de transmitir extractos de sesiones que tenían lugar en espacios exteriores o bien, cuando se trataba de actuaciones en el plató, el dj abandonaba el escenario dejando unos segundos (muy escasos) el escenario vacío, como ocurre en el caso de la actuación de Sr. Rojo⁶⁰².

En cuanto a la periodicidad, mientras *Ritmo Urbano* es semanal (se emite los jueves por la noche), *Mapa Sonoro*-que en ocasiones también es semanal- mantiene unos cambios constantes en la parrilla de Televisión Española.

El narrador principal de *Ritmo Urbano* es Chojín, MC español procedente de la escena madrileña de finales de los años 90. Se trata de un narrador homodiegético y heterodiegético, aunque no aparece en todos los contenidos que son realizados en el programa, y para los que cuenta con una serie de narradores secundarios: Langui, Lennon, B.boy Manu y Kappi (como habituales). Todos ellos son narradores homodiegético y heterodiegéticos, y en este programa tanto el principal como los secundarios cuentan con una característica que no se había dado anteriormente: todos pertenecen a la escena de hip hop estatal, por lo que diremos que en muchas ocasiones son narradores personaje, por ejemplo, en el capítulo que se dedican a ellos mismos⁶⁰³; “hemos decidido que vamos a hablar de nosotros mismos” dice Chojín en la presentación de dicho capítulo, donde presenta un videoclip de sí mismo de la siguiente forma:

El director del programa me ha pedido que me siente aquí y que os diga que lo que viene a continuación es probablemente lo mejor que jamás se ha visto en televisión. Pero no me ha querido decir qué es [sonríe]. Sólo sé que es un homenaje a las mujeres realizado por un rapero... ¿excepcional? Dentro vídeo⁶⁰⁴.

⁶⁰¹ RTVE: “Mapa Sonoro: The Wave Pictures, El Hijo, Rockdelux, Pedro Burruero y Extraperlo”. Recuperado de <http://www.rtve.es/alcarta/videos/mapa-sonoro/mapa-sonoro-07-06-10/792390/>

⁶⁰² RTVE: “Ritmo Urbano – Capítulo 1”. Recuperado de <http://www.rtve.es/alcarta/videos/ritmo-urbano/ritmo-urbano-capitulo-1/1373621/>

⁶⁰³ RTVE: “Ritmo Urbano: Capítulo 13”. Recuperado de <http://www.rtve.es/alcarta/videos/ritmo-urbano/ritmo-urbano-capitulo-13/1458857/>

⁶⁰⁴ RTVE: “Ritmo Urbano: Capítulo 13”. Recuperado de <http://www.rtve.es/alcarta/videos/ritmo-urbano/ritmo-urbano-capitulo-13/1458857/>

En este capítulo los narradores hablan sobre sus comienzos en el hip hop y su carrera profesional en cada uno de los campos en los que se mueven (ya sea breakdance, streetball o rap), por lo tanto, a la vez que hacen de narradores desempeñan el papel de personajes principales. En el resto de capítulos, algunas ocasiones desaparecen de la escena para convertirse en narradores en off, como es el caso de la entrevista al Club de los Poetas Violentos, donde no se ve a ninguno de ellos, y es el propio grupo quien habla durante toda la entrevista, en la cual, aunque no veamos un narrador intradieгético, pueden leerse a través de rótulos los temas que se están abordando. Otro de estos narradores secundarios es Wicked, que aparece en menos ocasiones, pero se encarga de la sección sobre beatboxing.



Fig. 62: Reportaje sobre el artista Muelle en *Ritmo Urbano*

Hablaremos, por tanto, de una focalización múltiple en el caso de *Ritmo Urbano*, con algunos diálogos (en los que nos adentraremos más adelante) entre los narradores. Aunque el punto de vista que prevalece sobre los demás es el del conductor del programa, Chojín, al que quedan supeditados los del resto de colaboradores. En todos estos narradores, aunque no hay una carga subjetiva demasiado importante en el lenguaje, sino que más bien resulta objetiva, hay un componente que prevalece y es la visión romántica:

Si hay una liturgia universal dentro de lo que es el rap quizás sea lo que vamos a ver a continuación, algo que nos une a todos. De todas partes del mundo, de todas las épocas. Es el típico “corro”, donde un grupo de MC’s se juntan y se van turnando a la hora de rapear⁶⁰⁵.

En *Mapa Sonoro* se trata de un narrador homodieгético y extradieгético. Es decir, una voz en off que narra la historia en primera persona pero cuya imagen nunca aparece dentro del relato. Su focalización es interna y el uso de la primera persona (así como la cámara subjetiva durante

⁶⁰⁵RTVE: “Ritmo Urbano – Capítulo 12”. Recuperado de <http://www.rtve.es/alacarta/videos/ritmo-urbano/ritmo-urbano-capitulo-12/1448804/>

todo el programa) le otorga un componente subjetivo muy importante. El nivel de conocimiento de los personajes principales por parte de este narrador es muy alto.

Chelis es un dj fuera de lo común. Rechaza irse a vivir a Madrid o Barcelona como otros discjokeys, convencido de que si algo tiene que pasar quiere que sea en su ciudad. En sus vibrantes sesiones puedes escuchar electrónica de bajos en todas sus vertientes: hip hop e incluso copla mezclado con dubstep. Este año será el encargado de cerrar el festival Sónar⁶⁰⁶.

En *Mapa Sonoro* el narratorio es heterodiegético y extradiegético. En el caso de *Ritmo Urbano* sería extradiegético y homodiegético puesto que se hacen algunas alusiones a él, sobre todo por parte de Chojín que se dirige a estos como “amigos” en numerosas ocasiones. También con forma de preguntas hipotéticas como: “¿quieres verlo?”⁶⁰⁷. De esta figura se despide en alguna ocasión diciendo, al final del programa, “sed felices, ¿vale?”⁶⁰⁸.

Los personajes principales de *Ritmo Urbano* tocan los diferentes terrenos del hip hop de los que se ocupa el programa, es decir, no se trata únicamente de músicos sino también de artistas plásticos, bailarines o escritores. En el campo de la música, el perfil que más se repite (que más tarde analizaremos dentro de los estereotipos) es el del rapero o el discjockey veterano o reconocido dentro de la escena a la que pertenece. También se da cobertura a artistas emergentes juveniles pero siempre dentro de una línea musical old school⁶⁰⁹ dejando poco espacio para los artistas que proponen un nuevo tratamiento de la música rap como puede ser un grupo como Agorazein⁶¹⁰ (que pasan por uno de los capítulos emitidos por el programa). Algunos de estos personajes principales son Sr. Rojo, Duo Kie, Sfhyr, Acción Sánchez, Nach, Los Chikos del Maíz, Dj Mesh, Dj Darío o el Club de los Poetas Violentos. Además de estos, destaca que por el programa pasan una serie de artistas que no tienen nada que ver con el

⁶⁰⁶ RTVE: “Mapa Sonoro: Fasenuova, Lagartija Nick, Chelis y John Sinclair”. Recuperado de <http://www.rtve.es/alicarta/videos/mapa-sonoro/mapa-sonoro-06-06-11/1122201/>

⁶⁰⁷ RTVE: “Ritmo Urbano – Capítulo 12”. Recuperado de <http://www.rtve.es/alicarta/videos/ritmo-urbano/ritmo-urbano-capitulo-12/1448804/>

⁶⁰⁸ RTVE: “Ritmo Urbano – Capítulo 1”. Recuperado de <http://www.rtve.es/alicarta/videos/ritmo-urbano/ritmo-urbano-capitulo-1/1373621/>

⁶⁰⁹ Cuando decimos “old school” nos referimos al tipo de rap que sigue la línea de los primeros grupos del terreno nacional como el Club de los Poetas Violentos o Violadores del Verso.

⁶¹⁰ Agorazein es uno de los primeros grupos que consiguieron ser reconocidos por la crítica aportando una nueva visión del hip hop, con influencias del r&b, la música electrónica y el pop.

mundo del hip hop como el humorista Berto Romero, el actor Pablo Chiapella, el dúo Estopa o el humorista José Mota.

En *Mapa Sonoro* como personajes principales se combinan a artistas emergentes con veteranos de muy diferentes sonidos como el pop, la rumba o el techno, pero siempre alejados de las corrientes musicales mainstream del momento. Algunos de estos personajes principales son Christina Rosenvinge, Óscar Mulero, Jarfaiter, BFlecha, Exium, Fasenuova, Lagartija Nick, ZA!, Triángulo de Amor Bizarro, The Wave Pictures o Juan Atkins. A los artistas musicales se unían en ocasiones otros personajes relacionados con el mundo de la música desde la prensa como los periodistas Jesús Ordovás, Carlos Tena o César Estabiel. También había espacio para directores de cine como David Trueba.

Como personajes secundarios de estos programas hablaremos de las personas que acompañaban en algunas ocasiones a estos artistas principales como por ejemplo la Litronos Crew⁶¹¹ en la entrevista de Jarfaiter en *Mapa Sonoro*⁶¹², la mujer de Chacho en la entrevista de éste junto a Peret en este mismo programa o, en el caso de *Ritmo Urbano*, los bailarines que acompañan a B.boy Manu en sus demostraciones de los diferentes pasos de breakdance.



Fig. 63 y 64: Chacho y Peret y Antonio Arias (Lagartija Nick) en *Mapa Sonoro*

Como personaje terciario o periférico hablaremos de las personas que aparecen en algunos de los encuadres de los diferentes escenarios, como por ejemplo los asistentes a eventos de rap en el caso de *Ritmo Urbano*, o las personas con las que se cruza el narrador a lo largo de su camino en el caso de *Mapa Sonoro*.

⁶¹¹ Litronos Crew es el grupo de personas que habitualmente acompaña a Jarfaiter en sus actuaciones, aunque no cantan ni tocan ningún instrumento, simplemente lo acompañan.

⁶¹² RTVE: “Mapa Sonoro: Arias, Peret y Chacho, Jarfaiter”. Recuperado de <http://www.rtve.es/alcanta/videos/mapa-sonoro/mapa-sonoro-arias-peret-cacho-jarfaiter/254452/>

Este personaje terciario o colectivo aparece demasiado desfigurado como para poder establecer un perfil fenomenológico o formal. Aunque en el caso de *Ritmo Urbano* podemos decir que suele estar relacionado con el mundo del hip hop, ya sea por una vertiente u otra. Su rol, por tanto, será pasivo. En el caso de los personajes secundarios tienen un rol más activo y están relacionados con el artista al que acompañan, por lo tanto, tienen algo que ver con la música de la que se habla ya sea de forma personal o profesional.

Como perfil fenomenológico de los personajes principales de *Mapa Sonoro* diremos que la mayoría son músicos alejados de las corrientes mainstream y que proponen sonidos alternativos a los seguidos por la mayoría. Sirva como ejemplo el caso de Jarfaiter, un artista al cual se le ubica en la escena del rap alternativo nacional pero que está influenciado por sonidos como el gabber y el hardcore y, a la vez, por el flamenco-pop. En el mismo capítulo del programa en que aparece Jarfaiter, son entrevistados Peret y Chacho, pioneros de la rumba catalana; un hecho que deja patente la combinación de veteranía y emergencia musical, es decir, se producen saltos en el tiempo en cuanto a la actualidad de los artistas de los que se ocupan. No hay un perfil de edad pero sí de actitud ante la cámara, que resulta bastante sincera y cotidiana. El hecho de que las cámaras del programa sean las que acuden a los lugares que dichos personajes suelen frecuentar podría ser la causa del tono amigable y natural de los protagonistas. “Esto era un plató de cine... [hace una pausa] ¡Joder! me roban los limones tío...” –dice Josele Santiago mientras contempla uno de los árboles que rodean su casa⁶³.

En el caso de *Ritmo Urbano* el perfil fenomenológico de los personajes principales, como ya hemos afirmado antes, tiene que ver con una manera romántica de entender el rap. Tomamos como ejemplo una frase dicha por el artista Ru Ondo:

Si algún día me tuviera que mudar o algo, el hip hop tendría que ver el 100% en mi decisión hoy en día, porque vivo para y por el hip hop (...) eso es como cuando uno tiene una novia... cuando tienes una novia y le dices: “cariño, que me quiero mudar” pues tienes que decidir con la señora. Pues mi señora es el hip hop. Así de claro⁶⁴.

⁶³ RTVE: “Mapa Sonoro: Josele Santiago, Juan Atkins, Carlos Tena y César Estabiel, Willy Toledo, Chiquita y Chatarra”. Recuperado de <http://www.rtve.es/alacarta/videos/mapa-sonoro/mapa-sonoro-05-07-10/820073/>

⁶⁴ RTVE: “Ritmo Urbano – Capítulo 30”. Recuperado de <http://www.rtve.es/alacarta/videos/ritmo-urbano/ritmo-urbano-capitulo-30/1819647/>

El perfil fenomenológico de los narradores de *Ritmo Urbano* es muy parecido al de los artistas. De hecho, como ya hemos dicho, ellos también lo son (cada uno en su vertiente). En concreto, hay dos que tienen que ver con la música: Chojín, uno de los raperos más conocidos en España, y Langui, perteneciente al grupo La Excepción y que recientemente ha comenzado su carrera en el cine y a las series de televisión. Debido a que ninguno de ellos es periodista, su nivel fenomenológico no incluye esa faceta comunicativa propia de los expertos en este tema como podía ocurrir en otros programas de épocas pasadas, algo que repercute en el tipo de géneros periodísticos que aparecen en el programa. Si bien es cierto que su conocimiento del tema y su nivel con la escena que tiene cabida en el programa es muy cercano. Desde el aspecto físico destaca su vestuario, que suele ser ropa deportiva, gorras, chándal y calzado deportivo (algo que analizaremos más adelante). Desde el perfil psicológico hay un rasgo distintivo que empapa a estos narradores y que encuentra su punto de partida en el mundo del hip hop: la lucha de egos. Es habitual encontrar bromas entre sus narradores (como veremos más tarde) sobre quién es mejor que el resto. “¿Dices tú dentro vídeo o lo digo yo?”, dice Chojín a Lennon mientras presentan un reportaje juntos; “no sé, dilo tú”, responde éste. “Además mi voz es mucho más bonita” remata Chojín⁶¹⁵.

Para hablar del nivel fenomenológico del narrador de *Mapa Sonoro* nos fijaremos en su lenguaje así como en los planos utilizados por la cámara subjetiva. De esta forma podemos trazar un perfil de alguien que tiene un gran conocimiento de los artistas que aparecen en el programa así como del entorno que les rodea. Al no existir un narrador diegético nos fijaremos en la persona encargada de coordinar los contenidos del programa, que es Roberto Herreros, periodista cultural. Hablaremos entonces de un narrador especializado en comunicación y a la vez en el tema que trata del que no podemos saber mucho de su perfil psicológico puesto que sus intervenciones son objetivas, no se le ve delante de la cámara ni tampoco se escucha su voz dialogando con los artistas.

⁶¹⁵RTVE: “Ritmo Urbano – Capítulo 30”. Recuperado de <http://www.rtve.es/alacarta/videos/ritmo-urbano/ritmo-urbano-capitulo-30/1819647/>

b) Recursos visuales

En esta etapa los recursos visuales utilizados suponen una ruptura con los de etapas anteriores; de los cuales, el único que se acercaba a este tratamiento de la cámara era *Loops. Mapa Sonoro* no sólo supone una ruptura con el plató como espacio central (algo que ya hizo *Loops*) sino también con el narrador intradieгético, por eso requiere de una utilización de los recursos visuales diferente a todo lo que habíamos visto hasta ahora. Lo que define a *Mapa Sonoro* en este sentido es el empleo del plano subjetivo continuamente; de esta manera el espectador parece ser quien hace el viaje en tren y quien se encuentra con los artistas, quienes le abren las puertas de sus casas o explican de qué trata su último álbum. Por este motivo el ritmo es rápido, los planos cambian continuamente, aparecen planos detalle alternados con planos más generales pero siempre en movimiento. Son muy importantes los planos tomados desde el tren o desde el asiento del copiloto mientras los artistas conducen y van hablando con dicho narrador, que está en continuo movimiento. También son habituales los planos de calles mientras va paseando con el artista o planos de seguimiento desde diferentes posiciones (lateral, trasera o delantera). En este tipo de recursos se sustenta la continuidad del programa, cuyo peso recae en el narrador, a quien vemos no sólo recorrer calles sino también adentrarse en estaciones de metro o en las habitaciones de una casa o un estudio de grabación. Otro movimiento de cámara habitual es el travelling manual de cámara al hombro cuando el narrador abandona un espacio y va dejando atrás una puesta en escena o una conversación, como por ejemplo la que tiene lugar entre César Estabiel y Carlos Tena en una terraza de Madrid⁶⁶.

La fragmentación del programa viene dada por los diferentes artistas que aparecen, unidos por el recorrido del narrador aunque nunca lleguen a aparecer juntos. Entre el bloque dedicado a un artista y el siguiente, se utilizan planos del recorrido que dicho narrador realiza, siempre en movimiento. En muchas ocasiones se realizan travellings de atrás hacia adelante, sobre todo cuando se pone fin a uno de esos bloques narrativos.

Dentro de esta realización es habitual encontrar planos detalles de acciones como una mano poniendo un vinilo en una mesa de mezclas, un camarero sirviendo un café, alguien sirviendo un plato de comida... En este tipo de planos encontramos algunos de los motivos que nos llevan a decir que se trata de una realización muy influenciada por el cine. Cuando los planos son más

⁶⁶ RTVE: "Mapa Sonoro: Josele Santiago, Juan Atkins, Carlos Tena y César Estabiel, Willy Toledo, Chiquita y Chatarra". Recuperado de <http://www.rtve.es/alacarta/videos/mapa-sonoro/mapa-sonoro-05-07-10/820073/>

estáticos, por ejemplo, en las puestas en escena como la de Josele Santiago⁶¹⁷, vemos que la cámara subjetiva, desde una misma posición escudriña a base de planos rápidos toda la realidad que tiene a su alrededor: el mar en el horizonte, las olas chocando contra las rocas, el artista tocando. Es habitual el travelling manual de acercamiento al artista que está tocando en la calle o en algún lugar interior.

Las transiciones son por corte en seco y el ritmo en cuanto al cambio de planos suele venir marcado por la música. En algunos capítulos como el dedicado a Fasenuova⁶¹⁸, vemos que en cuestión de un segundo una misma escena, como es el recorrido de una calle juega con diferentes planos que se suceden a una velocidad frenética y al compás de la música, como si se tratase de un videoclip. En la continuidad juega un papel muy importante la música, por ejemplo, en la entrevista de Chiquita y Chatarra, una de las componentes cita al sello MadDecent y el reggaetón como algunos de los sonidos que escucha actualmente y acto seguido, al finalizar la entrevista suena una canción de reggaetón clásico: “Pa que te rozen” de Tego Calderón⁶¹⁹.

En *Ritmo Urbano* el plano más característico es en movimiento de derecha a izquierda o viceversa, sin utilizar la shaky cámara, haciendo el movimiento de forma más lenta y en línea recta, dejando a los protagonistas en una posición diferente dentro del encuadre. Los planos suelen ser cortos y también hay un uso habitual del plano detalle, sobre todo cuando se trata de entrevistas o reportajes a artistas plásticos en los que suelen mostrar cómo trabajan. En este programa también se utiliza a menudo una aceleración o cámara rápida para conseguir un resumen de una acción completa como es la pintada de un mural. En este programa encontramos algunos planos en blanco y negro y también es habitual que, mientras los narradores presentan un contenido mirando hacia una cámara, haya otra que les grabe por un lateral mientras el narrador sigue hablando hacia la otra cámara que tiene en frente.

⁶¹⁷ RTVE: “Josele Santiago en Mapa Sonoro”. Recuperado de <http://www.rtve.es/alacharta/videos/mapa-sonoro/mapa-sonoro-05-07-10/820073/>

⁶¹⁸ RTVE (2011): “Mapa Sonoro: Fasenuova, Lagartija Nick, Chelis y John Sinclair”. Recuperado de <http://www.rtve.es/alacharta/videos/mapa-sonoro/mapa-sonoro-06-06-11/1122201/>

⁶¹⁹ RTVE: “Mapa Sonoro: Josele Santiago, Juan Atkins, Carlos Tena y César Estabiel, Willy Toledo, Chiquita y Chatarra”. Recuperado de <http://www.rtve.es/alacharta/videos/mapa-sonoro/mapa-sonoro-05-07-10/820073/>

Ritmo Urbano, al contrario que *Mapa Sonoro*, utiliza imágenes de fuentes externas como videoclips u otros para ilustrar algunas entrevistas. En este sentido también es importante en el programa sobre hip hop, el uso de fotografías también como material para ilustrar algunos temas o artistas de los que se hablan. Es el caso de la entrevista al Club de los Poetas Violentos, donde además de imágenes de la entrevista (sin narrador intradieгético) al grupo e imágenes captadas a través de la pantalla de un ordenador por una conversación de Skype, se incluyen fotografías del grupo en sus inicios en los años 90’.

La fragmentación espacial de *Mapa Sonoro* es mucho mayor debido a las distancias entre un escenario y otro (las cuales conocemos porque el narrador siempre alude al espacio en el que se encuentra) pero también es importante dentro de *Ritmo Urbano* donde la mayor parte de los contenidos están realizados en espacios externos al central (el Matadero). Sobre todo, la fragmentación del programa de Chojín recae en la distinción entre secciones, las cuales se marcan a través de cortinillas propias del programa en las que o bien aparece el nombre del programa o el de la sección. La continuidad del programa recae en Chojín, que es el encargado de entablar esa unión entre el final de una sección y el arranque de la siguiente. En total, generalmente, se dan cuatro secciones: “Puente Aéreo”, “Break”, “Rap”, “Graffiti” y la sección de Lenon dedicada al streetball. A esto a veces se suman otras como la dedicada al breakbeat o “El libro de la semana”. Otro elemento de continuidad en *Ritmo Urbano* es el que viene dado por la presentación de los diferentes bloques llevada a cabo conjuntamente por el narrador principal y el narrador secundario que ha realizado dicha pieza a través del diálogo entre ambos.

La fragmentación también está presente en ambos programas en las formas de las puestas en escena (que veremos más adelante), las cuales no suelen durar más de dos minutos y no suelen incluir una canción completa sino un extracto. Además, en el caso de *Ritmo Urbano* vemos que dentro de una entrevista van apareciendo imágenes de un concierto o de un videoclip de ese mismo artista como es el caso de Duo Kie, es decir, que la fragmentación entre formatos es evidente. En el caso de *Mapa Sonoro* cada bloque que se dedica a un artista presenta, generalmente, una puesta en escena y una entrevista, en ocasiones esa puesta en escena puede estar intercalada (montaje alternado), pero lo normal es finalizar con la puesta en escena.

En los dos programas hay una composición tradicional que viene dada, en *Ritmo Urbano*, por la presentación y la despedida de Chojín; y en *Mapa Sonoro* por el arranque con forma de resumen de los contenidos que podrán verse en el capítulo y el cierre, con el sonido de la última

escena manteniéndose en off durante el fundido a negro que da paso a los rótulos de salida del programa.

Según la composición diegética hablaremos de historias atómicas independientes. Esto lo vemos, sobre todo, en *Mapa Sonoro*, donde cada bloque dedicado a un artista tiene un comienzo y un final (con forma de despedida o simplemente la cámara se aleja del lugar de los acontecimientos).

La composición temporal en ambos es cronológica lineal (algo que también se nota sobre todo en *Mapa Sonoro*, especialmente en los capítulos en los que la introducción hace referencia a la cronología de sus viajes⁶²⁰). En cuanto a la composición en la práctica, los tres programas la llevan a cabo por selección.

Dentro del grafismo de estos programas, los códigos más repetidos son los títulos del programa (en el caso de *Ritmo Urbano*); los rótulos identificadores de lugar (en el caso de *Mapa Sonoro*) y los rótulos identificadores personales (tanto en el caso de *Ritmo Urbano* como de *Mapa Sonoro*). En ambos se utilizan subtítulos en castellano cuando se trata de artistas de habla inglesa y en ambos se realiza un resumen al comienzo de cada capítulo donde pueden verse rótulos identificadores personales a modo de resumen del capítulo. Los dos programas terminan con rótulos de crédito o equipo de producción. En el caso de *Ritmo Urbano*, en las sesiones de djs realizadas en directo podrá leerse “sonido directo”, como ocurre con la actuación de Dj Phet⁶²¹ (en *Mapa Sonoro* este tipo de rótulos nunca aparecen porque es evidente que el sonido es en directo).

En las primeras etapas de *Mapa Sonoro* los rótulos aparecían en 3D incrustados en el paisaje a través de técnicas de grafismo digital, creando una ilusión óptica de que el nombre del programa o de la ciudad formaba parte del escenario en el que se encontraban. En *Ritmo Urbano* se echan de menos los rótulos identificadores de la música que está sonando.

Los códigos sintácticos que caracterizan esta utilización de los recursos visuales tienen mucho que ver, en ambos programas, con la influencia del cine (en concreto del documental musical) y

⁶²⁰ En la última temporada de *Mapa Sonoro* desaparece ese resumen que solía realizar el narrador a través de la palabra y en el que exponía la ruta de viaje de cada capítulo.

⁶²¹ RTVE: “Ritmo Urbano – Capítulo 10”. Recuperado de <http://www.rtve.es/alacarta/videos/ritmo-urbano/ritmo-urbano-capitulo-10/1436075/>

del videoclip. En el caso de *Ritmo Urbano* también es importante la influencia de los dispositivos domésticos en algunos reportajes de exteriores, como los de la sección *Puente Aéreo*, con formato de video-blog.

c) La banda sonora

Aunque los narradores de *Ritmo Urbano* no son periodistas musicales el programa alberga una serie de géneros periodísticos a lo largo de sus capítulos, de los cuales los más repetidos son el perfil biográfico y la entrevista. Un ejemplo de perfil biográfico lo encontramos en la presentación del Chojín para el Club de los Poetas Violentos⁶²²:

Hay grupos que son complicados de presentar, sobre todo por aquello de no caer en los tópicos. Estoy seguro de que nuestros siguientes invitados están hartos de escuchar eso de que fueron la inspiración para toda una generación de artistas que consiguieron vivir de su sueño, de su rap. De modo que no lo diremos, lo que sí diremos es que el primer programa de cultura urbana de la televisión pública no estaría completo si no hubiéramos contado con ellos: CPV.

Las entrevistas no siempre contaban con un narrador intradieético, pero se daban una serie de constantes en ellas. La más repetida hacía alusión a los comienzos del artista en cuestión en el mundo del hip hop, de su primer contacto, algo por lo que se preguntaba tanto a artistas plásticos como a bailarines, músicos o jugadores de baloncesto. Se trataba de unir todas las disciplinas de alguna manera, como vemos en la entrevista de Lennon a Nacho Martín:

Lennon: ¿Qué relación tiene un balón de baloncesto con el hip hop?

Nacho Martín: Bueno, yo creo que siempre ha estado asociado. La música que más representa al baloncesto es el rap y es lo que nos gusta a la mayoría de jugadores, y es un poco eso, el ritmo que tiene el deporte pues el ritmo que tiene la música. Y yo creo que es eso, la mejor música que se puede asociar al baloncesto es el rap, lo que escuchamos la mayoría de jugadores y lo que escucho yo concretamente⁶²³.

⁶²²RTVE: “Ritmo Urbano – Capítulo 10”. Recuperado de <http://www.rtve.es/alacarta/videos/ritmo-urbano/ritmo-urbano-capitulo-10/1436075/>

⁶²³RTVE: “Ritmo Urbano – Capítulo 10”. Recuperado de <http://www.rtve.es/alacarta/videos/ritmo-urbano/ritmo-urbano-capitulo-10/1436075/>

Otro género que llama la atención por no ser nada habitual en televisión es la crítica de graffiti, que aparece en el primer capítulo a cargo de Tatu, artista de graffiti y quien está frente a un muro con varias pintadas de las que va hablando a la cámara:

Bueno pues aquí como veis tenemos otro muro que está ambientado al estilo de los b-boys, con su breaker haciendo un molino, el skyline, la ciudad por detrás, sus colores vivos... aquí tenemos al muñeco Antoñito, que te le puedes encontrar por cualquier zona de Madrid, es mítico también⁶²⁴.

El lenguaje es especialmente divulgativo. El programa no sólo explica algunos conceptos de la cultura del hip hop sino que enseña a practicar algunos movimientos de baile en su sección dedicada al breakdance; así presentaba esta sección Chojín:

En Ritmo Urbano queremos explicaros conceptos, contaros trocitos de historia, incluso que veáis un poco cómo se hacen algunas cosas. En esta ocasión B.boy Manu de los Fushion Rockers nos va a explicar cómo se hacen algunos movimientos y nos va a sumergir un poco en la historia de nuestro baile⁶²⁵.

En el lenguaje de los narradores, especialmente de los secundarios -puesto que Chojín suele limitarse a presentar cada bloque- es divulgativo y en él encontramos varios tecnicismos. Si bien es cierto que en el primer programa los conceptos que se explicaban eran más básicos para que la audiencia se fuese familiarizando con ellos; no hay que olvidar que se trata del primer programa en televisión que se ocupa de la cultura hip hop, y en ese sentido se nota una progresión en cuanto al lenguaje (así como en los pasos de baile, enseñando los más básicos en los primeros capítulos). En el primer programa explica Kapi antes de arrancar su sección de “Puente Aéreo”:

Bien sabido es que hip hop es rap, que es b-boying, que es b-girlyng, que son los wall styles de los muros, y que es la destreza de los djs, pero hip hop también es productores musicales, beatmakers, técnicos de sonido (...) los beatboxers (...) también son la vieja escuela de la ciudad...⁶²⁶

⁶²⁴RTVE: “Ritmo Urbano – Capítulo 1”. Recuperado de <http://www.rtve.es/alcarta/videos/ritmo-urbano/ritmo-urbano-capitulo-1/1373621/>

⁶²⁵RTVE: “Ritmo Urbano – Capítulo 1”. Recuperado de <http://www.rtve.es/alcarta/videos/ritmo-urbano/ritmo-urbano-capitulo-1/1373621/>

⁶²⁶ RTVE: “Ritmo Urbano – Capítulo 1”. Recuperado de <http://www.rtve.es/alcarta/videos/ritmo-urbano/ritmo-urbano-capitulo-1/1373621/>

Otro ejemplo lo encontramos en las puestas en escena de B.boy Manu: “Recuerda que el top rock se puede convertir en footwork⁶²⁷” dice el bailarín en el capítulo número 30; lo cual nos hace pensar que ya cuenta con el hecho de que la audiencia ha visto el resto de programas. Este lenguaje técnico a la vez que divulgativo también es utilizado por parte de los personajes principales como Sr. Rojo:

Esta movida empezó con la fiebre por encontrar discos, dentro de estos discos buscar los trocitos, los pedacitos, los breaks, esa parte que hacía que girándola o repitiéndola volvía loca a la gente y la que provocó que la gente rimara sobre ello y bueno... toda esta cultura se fundamenta sobre esa idea: encontrar buena música dentro de los discos, cualquier estilo: soul, funk, reggae, jazz, disco, techno... la cultura del hip hop se sustenta en la búsqueda de otras músicas⁶²⁸.

En este lenguaje se introducían algunas coletillas o frases típicas del imaginario rap de carácter nacional, como lenguaje: “hey soy yo soy yo, soy el Chojin⁶²⁹” (haciendo referencia a la letra de su canción titulada “Rap Positivo” con ese “soy yo soy yo”). O cuando Lenon dice a Looder: “muéstranos Looder, men⁶³⁰”, la palabra “men” hace alusión a la jerga norteamericana que poco a poco va siendo adoptada por el vocabulario castellano.

El idioma utilizado es el castellano, y en el caso de que el artista principal hable inglés se dan dos opciones: si hay un narrador intradieгético, como es el caso de la entrevista a Wicked⁶³¹, el presentador hace las preguntas en castellano y el artista responde en inglés y cuenta con unos subtítulos que traducen sus palabras. Si no hay narrador, las respuestas también serán en inglés y con subtítulos y -puesto que no hay narrador ni presente ni ausente dentro del encuadre- serán introducidas con una frase con forma de códigos gráficos en la que puede leerse el tema que se va a abordar (que es lo que ocurre en la mayor parte de las entrevistas).

⁶²⁷RTVE: “Ritmo Urbano – Capítulo 30”. Recuperado de <http://www.rtve.es/alacarta/videos/ritmo-urbano/ritmo-urbano-capitulo-30/1819647/>

⁶²⁸RTVE: “Ritmo Urbano – Capítulo 1”. Recuperado de <http://www.rtve.es/alacarta/videos/ritmo-urbano/ritmo-urbano-capitulo-1/1373621/>

⁶²⁹RTVE: “Ritmo Urbano – Capítulo 10”. Recuperado de <http://www.rtve.es/alacarta/videos/ritmo-urbano/ritmo-urbano-capitulo-10/1436075/>

⁶³⁰RTVE: “Ritmo Urbano – Capítulo 30”. Recuperado de <http://www.rtve.es/alacarta/videos/ritmo-urbano/ritmo-urbano-capitulo-30/1819647/>

⁶³¹RTVE: “Ritmo Urbano – Capítulo 10”. Recuperado de <http://www.rtve.es/alacarta/videos/ritmo-urbano/ritmo-urbano-capitulo-10/1436075/>

En el caso de *Mapa Sonoro* los géneros más utilizados son la entrevista y el perfil biográfico. Lo más destacable de las entrevistas es que sin la voz del narrador y sin ningún tipo de rótulo, las palabras de los artistas principales conforman ideas perfectamente entendibles de las que se puede intuir sobre qué se les ha preguntado, el resultado es lo que parece una conversación cotidiana, más propia del documental que de los programas de televisión. Como veremos en los siguientes ejemplos de entrevistas, las intervenciones de los artistas suelen ser muy personales, dando a conocer aspectos de su vida más allá de los escenarios o de su producción musical:

Para escribir, pues... Mi proceso suele ser llenar cuadernos de cosas que voy viendo o de cosas que voy leyendo... y luego pues... volverlos a revisar y a partir de una cosa que he apuntado sacar unos versos con una idea musical que tengo, intentar cuadrarlo⁶³².

Sin abandonar la música como eje central de las entrevistas, las respuestas de los artistas dejaban patente que las preguntas también abarcaban otros aspectos, como ocurre en el caso de Exium:

El entorno te marca mucho a la hora de producir porque aquí quieras que no, llueve mucho y te... y es cuando más te apetece hacer música, te metes casa... luego también hace frío, no es un sitio muy luminoso tampoco y tal y eso yo creo que se ve reflejado directamente en la música porque si te fijas hay mucha gente de aquí que hacemos este tipo de música o rollo industrial como puede ser Fasenuova, o nosotros, o Reeko. Y eso, al final, se filtra por ahí. Y viene por... yo creo que viene mucho del otoño, de la lluvia, del carbón en la carretera, y ese aire ahí a hierro quemao (risas) (...)⁶³³

Las presentaciones de cada bloque nuevo utilizan el perfil biográfico como es el caso de Juan Atkins:

Juan Atkins, apodado The Originator, es el creador del techno de Detroit. Un estilo potente que sintetiza la herencia funk afroamericana con la música electrónica europea de los 70' y que cada fin de semana bailan millones de personas en todo el mundo⁶³⁴.

⁶³² RTVE: "Mapa Sonoro – Tulsa, Joaquín Pascual, Raimundo Amador, y Howe Gelb, Javiera Mena". Recuperado de <http://www.rtve.es/alicarta/videos/mapa-sonoro/mapa-sonoro-tulsa-joaquin-pascual-raimundo-amador-howe-gelb-javiera-mena-27-10-10/913720/>

⁶³³ RTVE: "Mapa Sonoro: Fasenuova, Lagartija Nick, Chelis y John Sinclair". Recuperado de <http://www.rtve.es/alicarta/videos/mapa-sonoro/mapa-sonoro-06-06-11/1122201/>

⁶³⁴ RTVE: "Mapa Sonoro: Josele Santiago, Juan Atkins, Carlos Tena y César Estabiel, Willy Toledo, Chiquita y Chatarra". Recuperado de <http://www.rtve.es/alicarta/videos/mapa-sonoro/mapa-sonoro-05-07-10/820073/>

La palabra en *Mapa Sonoro* se caracteriza por el uso del lenguaje especializado, con empleo de tecnicismos pero a la vez divulgativo. Los perfiles biográficos son concisos, breves:

Fasenuova son un grupo de música industrial de la cuenca minera asturiana, lo suyo es el maltrato ruidista extremo, los ritmos repetitivos, y unas melodías cercanas al pop, rotas por repentinos gritos salvajes. Sus aplastantes conciertos recuperan el peligro que, según ellos, hace mucho tiempo que perdió el rock'n'roll⁶³⁵.

En ambos se combina música diegética y extradiegética. La música diegética viene dada por las actuaciones en directo de los artistas y la extradiegética estará presente durante el resto de los programas dejando prácticamente sin espacio a los silencios. En el caso de *Mapa Sonoro* es fundamental la función del sonido ambiente, que describe los espacios en los que se desarrollan las acciones y, por tanto, los sonidos que –habitualmente– suele escuchar ese artista (puesto que las acciones suelen desarrollarse en su contexto). Algunos ejemplos de estos sonidos son las campanas de una iglesia, la cafetera de un bar, las olas chocando contra las rocas, el piar de los pájaros cuando se trata de espacios abiertos a las afueras de la ciudad, el cacareo de los gallos, el ruido de las ambulancias y los coches en el centro de la ciudad... Este sonido ambiente es tan importante que en pocas ocasiones desaparece, es decir, en este programa es habitual la fusión entre música extradiegética y sonido ambiente.

La música extradiegética tiene una función emotiva –sobre todo durante los planos recogidos a lo largo de los viajes–, y suele poseer un carácter significativo, como en el bloque dedicado a Juan Atkins, cuando suena “Vessels in Distress” de Model 500 (el primer proyecto en solitario de Juan Atkins). Por tanto, diremos que la música es descriptiva. También tendrá un sentido imitativo⁶³⁶ y un sentido anímico dentro del relato.

En ninguno de los dos programas se utiliza el playback, aunque en el caso de *Ritmo Urbano* son constantes las imágenes de videoclips incrustadas dentro de los bloques dedicados a entrevistas a los artistas musicales.

⁶³⁵ RTVE: “Mapa Sonoro: Fasenuova, Lagartija Nick, Chelis y John Sinclair”. Recuperado de <http://www.rtve.es/alcanta/videos/mapa-sonoro/mapa-sonoro-06-06-11/1122201/>

⁶³⁶ Recordamos que, como hemos explicado en el primer punto de la parte de análisis, el sentido imitativo de la música se refiere a la capacidad descriptiva de ésta.

Los efectos de sonido de *Mapa Sonoro* son originales, es decir, se trata de sonidos procedentes del directo que van en sincronía con las imágenes; según su función, por tanto, se tratará de sonidos objetivos. Un efecto de sonido característico de este programa es el de la música extradiegética que simula ser real en una función metafórica de ésta. Encontramos un ejemplo de este caso en un trayecto en coche realizado en el primer programa tras la entrevista a The Wave Pictures, mientras suena “Coast of Carolina”, de Telekinesis, cuando el narrador atraviesa un túnel con su vehículo; en el momento en que comienza el túnel la música pasa a escucharse como si algo estuviese obstruyendo su salida de sonido, para volver a escucharse nítida una vez se ve la calle de nuevo, imprimiendo así más realismo a la escena⁶³⁷.

En *Ritmo Urbano* los efectos de sonido los encontramos en las ráfagas y otros tipos de transiciones entre un bloque y otro. En este espacio encontramos un efecto de sonido poco habitual como es el silenciador de algunas palabras a modo de censura, algo que ocurre en la puesta en escena de El Corro, protagonizado por artistas como Agorazein, Dano o Niño Maldito (de esta censura hablaremos más adelante, en los códigos culturales)⁶³⁸.

La música de *Ritmo Urbano*, como hemos dicho anteriormente, se centra en el hip hop, generalmente español y norteamericano, de estructuras clásicas de bombo y caja, con poca presencia de ritmos más alternativos o innovadores. En el programa tiene mucha presencia la música de los comienzos del movimiento hip hop y los temas clásicos.

En *Mapa Sonoro* la música es de lo más variada pero siempre manteniendo un carácter emergente y alternativo. Dentro del programa entran sonidos como el rap underground, techno experimental, indie pop, noise, rock alternativo, folk, rumba, flamenco pop, synth pop...

d) Puesta en escena

De la puesta en escena prototelevisiva sólo cabría hablar de *Ritmo Urbano* puesto que es el único que cuenta con un plató como escenario central. El espacio desde el cual tienen lugar las

⁶³⁷ RTVE: “Ritmo Urbano – Capítulo 1”. Recuperado de <http://www.rtve.es/alaharta/videos/ritmo-urbano/ritmo-urbano-capitulo-1/1373621/>

⁶³⁸ RTVE: “Ritmo Urbano – Capítulo 12”. Recuperado de <http://www.rtve.es/alaharta/videos/ritmo-urbano/ritmo-urbano-capitulo-12/1448804/>

presentaciones suele ser lo que parece un estudio de grabación del Matadero; un escenario alejado del aspecto de un plató de televisión, con paredes de color marrón, varios elementos musicales como mesa de mezclas y algunos instrumentos, un sofá y varios carteles luminosos de la marca Red Bull (muy presente en todo el programa). Dentro de este programa hay un espacio exterior, a la entrada del Centro Creativo Contemporáneo Matadero Madrid, desde el cual Chojín realiza algunas de sus presentaciones; otro espacio utilizado y que pertenece de igual manera a este edificio es una sala llena de plantas y que cuenta con luz natural. Dos espacios satélites que se repiten en este programa serían la sala de baile con grandes espejos en las paredes desde la que se suele realizar la sección sobre breakdance y la cancha de baloncesto (a veces es variable, tratándose de canchas diferentes) desde la cual se realiza la sección dedicada al streetball.

Por tanto, diremos que ambos programas utilizan espacios existentes fuera del plató de televisión. En el caso de *Mapa Sonoro* se trata siempre de espacios variables y en el caso de *Ritmo Urbano* el espacio fijo y existente utilizado es el Centro Creativo Contemporáneo Matadero Madrid. Sobre todo en *Mapa Sonoro* hay una presencia fundamental de espacios al aire libre cuya luz natural también indicará el momento del día en que se está realizando la entrevista. La iluminación en ambos programas es existente también, en algunas escenas como el paseo junto a Lagartija Nick por Granada al caer la noche, se nota una falta de luz puesto que aún no está encendido el alumbrado de la ciudad⁶³⁹.

De la puesta en escena de las entrevistas en *Mapa Sonoro* destacamos el carácter intimista propio del cine documental; las actuaciones, como ya hemos señalado, se definen por su carácter inédito, personal y original. Los personajes principales del programa dan a conocer su lado más personal o menos expuesto al público en cuanto a su relación con las personas y con su entorno; algo que observamos en algunos comentarios de Josele Santiago:

Iba a hacer pescao, pero como os ha dao [sic] por venir un lunes, pues os jodéis y no hay pescao porque está cerrada la lonja. Entonces os voy a hacer una pasta... Pero oye, una pasta... guapa ¿eh?⁶⁴⁰

⁶³⁹ RTVE: “Mapa Sonoro: Fasenuova, Lagartija Nick, Chelis y John Sinclair”. Recuperado de <http://www.rtve.es/alcarta/videos/mapa-sonoro/mapa-sonoro-06-06-11/1122201/>

⁶⁴⁰ RTVE: “Mapa Sonoro: Josele Santiago, Juan Atkins, Carlos Tena y César Estabiel, Willy Toledo, Chiquita y Chatarra”. Recuperado de <http://www.rtve.es/alcarta/videos/mapa-sonoro/mapa-sonoro-05-07-10/820073/>

Este tono natural de las conversaciones es algo que también puede verse en la entrevista a Peret y Chacho:

Chacho: Una vez íbamos con la Camboria, en la Costa Brava... y estaba Dalí...

Peret: No cuentes esto, hombre...

Chacho: Y en vez de aplaudirnos, nos tiró dos gallinas al escenario

(risas)

Chacho: Te'n recordes d'això?

Peret: No.

Chacho: Sí, jo me'n recordo...

(risas)

Chacho: Ens va tirar unes gallines...

Peret: Pero las cogimos?

Chacho: No, ens vam posar a riure...

(risas)

Peret: Unes gallines, noi?

Chacho: Unas gallinas... o serían un gallo y una gallina pero las tiró al escenario... Sí...

Peret: Eramos jóvenes, éramos jóvenes...

Chacho: Éramos jóvenes... ¡y lo somos!⁶⁴¹

Las puestas en escena de este programa eran definidas por esa manera de mostrar al artista desenvolviéndose en escenas de la vida cotidiana, como El Coleta llevando el coche a arreglar al taller⁶⁴², Aries dando de comer a sus gallinas⁶⁴³ o El Hijo interactuando con la cámara al decir “acompañadme, que voy a la tintorería un momento”⁶⁴⁴.

Las puestas en escena musicales guardaban una carga sintáctica muy importante. Tanto a Jarfaiter como al Coleta les vemos rapeando en un parque junto a sus amigos, Javiera Mena se pasea por Els Encants Vells con la cámara haciendo un travelling manual de acompañamiento mientras la artista va cantando y tocando un casiotone por los pasillos del mercadillo, expuesta a

⁶⁴¹ RTVE: “Mapa Sonoro: Aries, Peret y Chacho, Jarfaiter”. Recuperado de <http://www.rtve.es/alcarta/videos/mapa-sonoro/mapa-sonoro-aries-peret-cacho-jarfaiter/2544527/>

⁶⁴² RTVE: “Mapa Sonoro – Silvia Pérez, Exium y El Coleta”. Recuperado de <http://www.rtve.es/alcarta/videos/mapa-sonoro/mapa-sonoro-09-02-14/2387948/>

⁶⁴³ RTVE: “Mapa Sonoro: Aries, Peret y Chacho, Jarfaiter”. Recuperado de <http://www.rtve.es/alcarta/videos/mapa-sonoro/mapa-sonoro-aries-peret-cacho-jarfaiter/2544527/>

⁶⁴⁴ RTVE: “Mapa Sonoro: The Wave Pictures, El Hijo, Rockdelux, Pedro Burruero y Extraperlo”. Recuperado de <http://www.rtve.es/alcarta/videos/mapa-sonoro/mapa-sonoro-07-06-10/792390/>

las miradas de compradores y vendedores, y Christina Rosenvinge aparece tocando en una estación de metro. En algunos casos, el bloque dedicado a un artista no incluía una puesta en escena musical como es el caso de Fasenuova, Delorean o Juan Atkins.

Sobre las puestas en escena del programa *Ritmo Urbano*, centrándonos en las musicales, diremos que en las entrevistas se deja patente el hecho de que hay una buena relación con los narradores; en este sentido los artistas suelen dar las gracias al programa en numerosas ocasiones y en otras se realizan bromas entre ellos, jugando –como ya hemos dicho antes– con uno de los elementos característicos del mundo del hip hop como es la competitividad entre artistas, el denominado *beef*⁶⁴⁵. En una entrevista a la artista Dnoe, ésta pregunta si puede mandar un mensaje a Chojín:

Querido Chojin, dos puntos. *Cari, caritísimo*, D'noe Lamiss. Te voy a quitar el puesto, en un plis' [sic]. Nene, te digo que te vayas poniendo las pilas, cari y no te cojas pa' eso porque te pillo rapidito⁶⁴⁶.

Resulta muy significativo también que los artistas, al ser entrevistados, no suelen mirar al entrevistador sino a cámara, algo que se puede interpretar como una alusión a otro de los rasgos que siempre han caracterizado la cultura del hip hop: el egocentrismo.

En las puestas en escena de clases de baile o de beatboxing, vemos en directo las demostraciones de los propios narradores secundarios del programa, como es el caso de Looder enseñando sonidos propios del beatboxing:

Bien amigos... En el anterior capítulo tratamos el tema de los bombos. Hoy nos toca el de las cajas. La caja que más suelo utilizar es denominada "Pf" [realiza el sonido con la boca]; es una de las que más utilizo, también de las más difíciles de hacer. Veamos la fonética de esta caja: la onomatopeya de la caja sería "pf" como "pffff", como decir: "pffff, vaya no me gusta" o "pfff", es el mismo sonido pero pronunciando la "p" más fuerte para que parezca una caja. Veámoslo [hace la demostración]. Con un bombo quedaría así [hace la demostración de ambos sonidos] (...)⁶⁴⁷

⁶⁴⁵ La palabra "beef" hace alusión a los conflictos, provocaciones, insultos o particulares guerras entre diferentes bandos o artistas.

⁶⁴⁶ RTVE: "Ritmo Urbano – Capítulo 10". Recuperado de <http://www.rtve.es/alcarta/videos/ritmo-urbano/ritmo-urbano-capitulo-10/1436075/>

⁶⁴⁷ RTVE: "Ritmo Urbano – Capítulo 30". Recuperado de <http://www.rtve.es/alcarta/videos/ritmo-urbano/ritmo-urbano-capitulo-30/1819647/>

La relación entre los diferentes elementos de la enunciación es cercana en los dos programas. En *Mapa Sonoro*, a pesar de que el narrador no establece ningún diálogo con el personaje principal, recibe mensajes como el del Coleta, que baja la ventanilla para dirigirse al narrador de la siguiente manera: “¡Vamos pa’ la nave, compadres!”⁶⁴⁸. O el de Josele Santiago cuando dice a la cámara: “Oye que no te he puesto gazpacho ni nada, tío...”, dejando patente una buena relación entre ambos elementos a pesar de que el narrador no conteste a su comentario.

En *Ritmo Urbano* es especialmente importante uno de los códigos no verbales instaurados alrededor del mundo del hip hop como es el saludo chocándose los puños o los hombros, en señal de compadreo. Este tipo de saludo tiene lugar sobre todo en la interacción entre narradores y personajes principales.

Como roles o estereotipos hay que hablar de dos principalmente: por un lado, el estereotipo genérico que domina en el mundo del rap, que puede ser un MC, un graffitero, un dj, un bailarín... siempre con apariencia de b-boy o b-girl, ataviado con ropa deportiva (pantalones anchos, gorras para atrás o de lado) y con una actitud un tanto altiva frente a la cámara, y que mantiene un compromiso con los valores y la filosofía procedente del universo del hip hop. Este rol lo vemos en prácticamente todos los presentadores del programa y todos los artistas o personajes principales.

De *Mapa Sonoro* extraemos el rol del artista alternativo vinculado en cierta medida al pop (en una fusión con otras corrientes como la música electrónica o el folk), pero alejado de los sonidos mainstream y que crea una música cargada de sentimentalismo e imagería propia. Un ejemplo de este estereotipo serían las artistas Javiera Mena o Aries.

Como códigos culturales e ideológicos dentro de ambos programas, hay que prestar especial atención al significado de algunos ambientes en los que se desarrollan las acciones, como por ejemplo el parque en el que se graba una de las puestas en escena de Jarfajter donde vemos un plano que recoge el mensaje de una pintada en la pared: “antifascista siempre”.

⁶⁴⁸ RTVE: “Mapa Sonoro – Silvia Pérez, Exium y El Coleta”. Recuperado de <http://www.rtve.es/alicarta/videos/mapa-sonoro/mapa-sonoro-09-02-14/2387948/>



Fig. 65: Escenario satélite preexistente del bloque dedicado a Jarfaiter en *Mapa Sonoro*

Por tanto, aunque el narrador del programa no se pronuncie o no tenga una opinión explícita en este sentido, observamos que dentro de cada bloque se esconden algunos mensajes ideológicos que definen al artista, pero que en cierta medida también definen al programa por incluir a dicho artista y su mensaje. Se trata de algo que tiene mucho que ver con una de las ideas que relata Aries en su entrevista, pero en lugar de aplicada a la música, estaría aplicada al programa⁶⁴⁹:

Con mi primer grupo en el que toqué que se llamaba Electrobikinis y éramos bastante jovencillas, pues no nos declarábamos como un grupo feminista, aunque luego personalmente lo fuésemos. Pero como grupo nunca lo hicimos porque las letras no trataban el tema, y luego no nos podíamos comparar con grupos que tenían un nivel de compromiso, de militancia y de lucha muchísimo más grande y más serio, ¿no? Pero con el tiempo lo que sí que me fui dando cuenta es de que cuando ya empecé a tocar en Charades... es que aunque nuestras letras no hablaran explícitamente de temas políticos pues sí que puedes transmitir una serie de ideas y de valores políticos a través de la forma en que te comportas como grupo, las cosas que decides hacer, las cosas que decides no hacer, cómo te comportas con la gente de tu alrededor, y eso creo que... el funcionamiento del grupo puede ser igual de... tener una carga política igual de grande.

Esta manera de transmitir una serie de códigos culturales también se daba en *Ritmo Urbano* donde, aunque no se hablaba explícitamente del tema, los artistas que tenían cabida en el programa estaban muy vinculados con la ideología clásica del rap que se sustenta (en la teoría) en unos valores de no discriminación, tolerancia y cierto compromiso social. En el primer programa, el artista Tatu alude a la crisis económica al ver un graffiti de los que está hablando:

⁶⁴⁹ RTVE: “Mapa Sonoro: Aries, Peret y Chacho, Jarfaiter”. Recuperado de <http://www.rtve.es/alacarta/videos/mapa-sonoro/mapa-sonoro-aries-peret-cacho-jarfaiter/2544527/>

Aquí un graffiti que pone crisis, que está dedicado a los tiempos que corremos. Y aquí con el muñequito del Monopoli, a ver si nos llueven los billetes⁶⁵⁰.

En este programa, también encontramos códigos implícitos contra las leyes que prohíben y persiguen el graffiti debido a la amplia cobertura que se da a estos artistas. Es habitual, como ocurre en la entrevista de Arkano, que se hagan referencias al hecho de tener que huir de la policía como parte del modo de vida de este tipo de artistas:

Empecé haciendo graffiti, supongo que como... bueno, la mayoría de los chavales, pues... Eso, con tus colegas... Empiezan a pintar, pues empiezas tú, tal... Pero me di cuenta de que yo no, yo no servía para eso. Yo no he sido de salir ahí a liarla o correr o tal, por lo tanto a mí el rollo ese de estar en tensión, que si viene la policía, que si esto, que si lo otro... y aparte que mi nivel en cuanto a dibujo y todo eso es bastante bajo⁶⁵¹.

Dentro de esta serie de códigos culturales que defiende *Ritmo Urbano*, y aunque no parece coordinar con la línea ideológica que caracteriza al programa hay que hablar de la censura establecida por dicho programa a una de las actuaciones que tienen lugar en él: El Corro, con artistas como Dano, C. Tangana o Niño Maldito, a quien censuran prácticamente a lo largo de toda su parte de puesta en escena (incluido su rótulo identificativo, que ni siquiera aparece en la pantalla). Para censurar algunas palabrotas o palabras malsonantes el programa utiliza efectos de sonido que silencian a algunos de estos artistas durante su actuación (pero este sería un caso aislado)⁶⁵².

⁶⁵⁰ RTVE (2012): “Ritmo Urbano – Capítulo 1”. Recuperado de <http://www.rtve.es/alcarta/videos/ritmo-urbano/ritmo-urbano-capitulo-1/1373621/>

⁶⁵¹ RTVE (2013): “Ritmo Urbano – Capítulo 30”. Recuperado de <http://www.rtve.es/alcarta/videos/ritmo-urbano/ritmo-urbano-capitulo-30/1819647/>

⁶⁵² RTVE (2012): “Ritmo Urbano – Capítulo 12”. Recuperado de <http://www.rtve.es/alcarta/videos/ritmo-urbano/ritmo-urbano-capitulo-12/1448804/>

4. Conclusiones

4.1 Conclusiones específicas

4.1.1 Respuestas a las preguntas iniciales

Llegados a este punto, retomamos las preguntas de partida de la investigación:

- ¿En qué momento empiezan a desaparecer los programas musicales especializados de televisión?
- ¿Cómo ha sido la evolución del formato musical de carácter informativo –desde el punto de vista de la narrativa audiovisual- a lo largo de la historia del medio?

Para responder a ambas cuestiones, abordaremos los análisis de contenido y textuales de los programas en conjunto, es decir, comparando los datos obtenidos de cada uno de los 21 programas analizados para establecer una evolución histórica coherente de las peculiaridades narrativas del formato. De esta manera, aglutinaremos la información resultante de dicho análisis en torno a cuatro campos alrededor de los cuales se organiza nuestra plantilla de análisis (los elementos de la narración, los recursos visuales, la banda sonora y la puesta en escena) y a tres marcos temporales: paleotelevisión, neotelevisión e hipertelevisión.

4.1.1.1 Los elementos de la narración

a) Paleotelevisión

Todos los programas de esta etapa cuentan con un plató como espacio invariable y central de la narración en el que se encuentran tanto el espacio de presentación como el espacio principal. En *Mundo Pop*, *La Edad de Oro*, *Aplauso* y *Tocata* prevalece el espacio orgánico aunque alberga varios módulos que identificamos como tales por sus diferentes escenografías o funciones; por eso cobra especial relevancia aquí el espacio definido. Tanto en *Último Grito* como en *Popgrama*, *Musical Express*, *Estoc de Pop* y *A Uan Ba Buluba Balam Bambu* las actuaciones tienen lugar en un espacio diferente al de las presentaciones, por lo que diremos que en estos programas el espacio suele ser fragmentado y utilizan en mayor medida los espacios prótesis. Los espacios satélites y variables (sobre todo como escenarios para reportajes, ya sean en exteriores o interiores) son muy frecuentes en *Popgrama*, *Estoc de Pop* y *A Uan Ba Buluba Balam Bambu*, frecuentes en *La Edad de Oro*, *Mundo Pop* y *Musical Express* y escasos en *Aplauso* y *Tocata*.

Todos los programas de esta etapa utilizan el dispositivo in absentia o el dispositivo mixto siendo *La Edad de Oro* el único que se basa en el dispositivo in praesentia o el formato directo.

En los dos primeros programas de la etapa juega un importante papel el espacio estático-fijo, por la importancia de las fotografías (en ocasiones no se contaba con vídeos de los artistas) para ilustrar algunas canciones. Pero la tónica dominante es el espacio dinámico-descriptivo con especial relevancia del espacio estático-móvil de *La Edad de Oro*, por esa imprevisibilidad de las diferentes acciones que iban sucediendo en una escena con varios protagonistas.

La frecuencia en todos ellos es simple y la periodicidad de emisión es semanal. En el caso de los videoclips emitidos por *Último Grito* hablaremos de frecuencia repetitiva, y lo mismo ocurría en *Tocata* y en *Aplauso* con muchos de los vídeos emitidos y que repetían actuaciones que ya habían sucedido en el programa. Algo similar vemos con los vídeos pertenecientes al Archivo de RTVE utilizados por *A Uan Ba Buluba Balam Bambu*, aunque la repetición no fuese tanto en el programa como en la cadena (en *A Uan Ba Buluba Balam Bambu* diremos, entonces, son habituales las prolepsis o flashbacks). En *Aplauso* y *Tocata*, por tanto, son habituales los flashbacks. El único programa de duración normal o isocronía es *La Edad de Oro*; los demás se basan en la duración anormal o anisocronía y en ellos son habituales las elipsis implícitas e indeterminadas. Y lo mismo ocurre con la ordenación, que en *La Edad de Oro* es normal y en el resto de programas se rige por principios de lógica temática. El programa de Paloma Chamorro es, además, el que realiza un mayor uso de la duración escénica, algo que en los demás solo podrá verse en la duración de una única canción generalmente.

En *A Uan Ba Buluba Balam Bambú*, la fragmentación en el espacio también produce una fragmentación de las historias (en las cuales se entremezcla una parte dedicada a la ficción) y para las cuales se utiliza la ordenación simultánea por montaje alternado.

Los narradores de toda la etapa son narradores intradieгéticos y homodieгéticos (salvo en la sección “33/45” de *Último Grito*, donde José María Íñigo desempeña el papel de narrador-testigo o narrador intradieгético y heterodieгético). Desde el nivel fenomenológico se trata de periodistas musicales con trayectoria en otros programas u otros medios de comunicación. La única excepción la encontramos en *Aplauso* y *Tocata*, donde los narradores no son especializados, por lo tanto hablaremos de focalización externa (en el resto de programas vemos una focalización interna). Todos los narradores presentan un amplio conocimiento de la historia

y de sus personajes principales, a excepción de *Aplauso* (y en este sentido cabe tener en cuenta su formato más cercano al show de variedades) y -en menor medida- de *Tocata*.

Dentro de los narradores de esta etapa cobra especial relevancia el papel de Paloma Chamorro, que mostraba directamente en el programa su estrecho vínculo (además de vastísimo conocimiento) con la escena musical de la que se ocupa su programa. La presentadora llegaba a desempeñar en algún momento el papel de narradora-protagonista. También mostraban un vínculo con la historia de la que se ocupaban en sus programas los narradores de *Popgrama*, *Musical Express* y *A Uan Ba Buluba Balam Bambu*. La imagen rompedora por excelencia dentro de estos narradores de esta época la tiene Paloma Chamorro, con pelo cardado, cazadora de cuero y vestidos ajustados o camisetas de lentejuelas.

Dentro de la figura del narratorio de esta época, destaca -en su condición de intradieético y homodieético- el perteneciente a *La Edad de Oro* y, en menor medida, el que aparecía en *Aplauso* y en *Tocata*. Pasando en *La Edad de Oro* a desempeñar un papel de personaje secundario en algunas de las escenas donde Paloma Chamorro daba voz a esta figura en modo de entrevistas al público.

De los personajes principales de esta época destacan diferentes corrientes musicales. Mientras *Último Grito* se ocupaba -sobre todo- de los nuevos sonidos internacionales del rock (psicodelia, art-rock...), *Mundo Pop* daba voz a la recientemente surgida nueva ola española (y algunos artistas de corte más tradicional) y *Popgrama*, que también hace hincapié en la música de nueva ola, también da voz a los artistas internacionales del ámbito más underground. Lo mismo ocurría en *Musical Express*, donde Àngel Casas prestaba especial atención a los artistas catalanes y a los sonidos más experimentales del pop o el flamenco. Tanto *Estoc de Pop* como *La Edad de Oro* eran los programas más volcados con las vanguardias artísticas, por eso no solo se ocupaban de la música sino también de otras disciplinas como la pintura o las artes escénicas. *Aplauso* y *Tocata* serán los únicos programas de la etapa que se ocupen de los sonidos más comerciales y alejados de corrientes contraculturales, manteniendo la música ligera con la que los anteriores rompían.

b) Neotelevisión

El espacio que predomina en todos estos programas es el plató como espacio central y orgánico con diferentes módulos diferenciados –sobre todo– por su escenografía y en los que se llevan a cabo las presentaciones y los sucesos núcleo. Los programas en los que aparecen más espacios satélites son *Sputnik* y *Rockopop*, que otorgan una especial importancia a los contenidos grabados en exteriores (especialmente en *Sputnik*). En esta etapa hay dos programas que presentan un espacio unitario similar: *Ponte las Pilas* y *Zona Franca*, ambos comparten elementos propios de una macrodiscoteca (sobre todo *Ponte las Pilas*). Los escenarios de presentación en prácticamente todos los programas coinciden en ese espacio unitario con los escenarios principales. *Música Sí* sería el espacio más fragmentado de todos ellos.

Tanto en *Plastic* como en *Rockopop*, *Sputnik* y *Música Sí* aparecen espacios prótesis que parecen ser contiguos al plató central, por tanto hay una continuidad en este sentido. En *Plastic*, en concreto, ese espacio prótesis tiene un nombre específico, “la Fábrica”, el lugar donde se graban los videoclips de algunos de los artistas que pasan por el programa. En el caso de *Rockopop*, por ejemplo, vemos un espacio ambientado en una redacción de noticias como espacio prótesis.

Atendiendo al eje estático/dinámico relativo al montaje, diremos que todos los programas de la neotelevisión presentan un espacio dinámico-descriptivo como el más utilizado. Tanto en *Rockopop* como en *Ponte las Pilas* y *Música Sí* juega un papel muy importante el eje in/off por el sonido ambiente que procedía del narratorio intradieгético y que puede escucharse desde campo. Tanto en las presentaciones de *Sputnik* como en la emisión de videoclips por parte de *Ponte las Pilas* se utiliza de manera habitual la ordenación simultánea por montaje alternado.

El tiempo de la historia en todos ellos es el presente aunque no es un tiempo totalmente cerrado sino que también abarca períodos pasados. *Rockopop* es el programa en el que la actualidad cobra una mayor relevancia y *Séptimo de Caballería* es el que se ajusta a unas coordenadas más atemporales.

En la neotelevisión analizada hay un uso del dispositivo in absentia por parte de todos los programas incluidos en este estudio. Por tanto, hablaremos aquí de tiempo discontinuo y no contemporáneo. En todos ellos se dan elipsis implícitas e indeterminadas. La ordenación en todos ellos es anacrónica puesto que se basa en principios de organización temática (en el caso

de *Rockopop* podríamos decir que se basa en el desarrollo de una lista de éxitos) y la duración será en todos ellos de anisocronía.

La frecuencia en cada uno de los programas es singulativa, aunque observados todos en conjunto se podría decir que en esta etapa se da un tipo de frecuencia repetitiva entre la gran mayoría de los programas que ocupan este análisis, por el uso del playback y ese tipo de actuaciones similares que provocaba; algo que no ocurría ni en *Sputnik* ni en *Séptimo de Caballería*.

Los narradores de esta etapa son intradieгéticos y homodieгéticos en todos los casos. La focalización es interna en todos ellos, aunque en *Plastic*, *Música Sí*, *Ponte las Pilas* y *Zona Franca* el conocimiento de los presentadores sobre la historia es más reducido. En esta etapa encontramos los narradores menos especializados, en el caso de *Rockopop*, por ejemplo, el nivel fenomenológico de las presentadoras, exceptuando Beatriz Pécker que es periodista, se caracteriza por ser personajes familiares en el mundo de la televisión y la publicidad. Algo similar ocurre en *Ponte las Pilas* y *Música Sí*, se trataba de priorizar una imagen atractiva en la pantalla antes que la especialización.

La figura del narrador-protagonista es habitual en la neotelevisión; el ejemplo más explícito lo encontramos en *Séptimo de Caballería*, donde Miguel Bosé actúa con algunos de los artistas que pasan por el programa. La figura también aparece en *Música Sí*, con Dj Neil actuando en la parte dedicada a las sesiones de música electrónica en algunos capítulos y en *Plastic*-aunque en un sentido lejano al lado profesional, con los dos presentadores del programa entrando en las puestas en escena de algunos invitados como si fuesen parte del grupo-; en *Ponte las Pilas* también era habitual ver a los presentadores bailando mezclados entre el público y, además uno de los presentadores, Nando Dixcontrol, era uno de los Djs más representativos de la escena electrónica de la que se encargaba el programa. En la figura de los narradores de *Sputnik* y de *Plastic* era muy relevante la importancia que se daba a la ficción, y en el caso de *Ponte las Pilas* destaca la energía y estados de euforia que transmitían todos ellos.

Todos los programas (a excepción de *Plastic* y *Sputnik*) cuentan con un narratorio intradieгético y que es también homodieгético en *Ponte las Pilas*, *Música Sí* y -en menor medida- en *Zona Franca*. Dentro de este narratorio llama especialmente la atención el de *Ponte las Pilas*, que representa a los primeros clubbers que se veían en un plató de televisión (y que después también se verán en *Música Sí*), los cuales analizaremos más adelante en la parte de los

estereotipos. Este narratario no tiene un rol tan activo en la palabra (como ocurría en la paleotelevisión con *La Edad de Oro*) pero a través del lenguaje no verbal del baile, había momentos en los que se convertía en personaje secundario.

El narratario de *Rockopop* y *Música Sí* continúa basado en ese fenómeno fan un tanto naïf (no podemos olvidar aquí que eran programas en los que las listas de éxitos y los cantantes súper-ventas tenían prácticamente todo el protagonismo).

Los personajes principales de esta neotelevisión musical que hemos analizado aún mantienen entre sus nombres a algunos de los artistas de la época pasada (la Movida) pero llaman especialmente la atención por querer desligarse de ese pasado, con unas puestas en escena muy alejadas de lo anterior como veremos más adelante. Entre los personajes principales de esta etapa destaca la aparición de una figura: el dj de música electrónica, presente sobre todo en *Sputnik* y *Música Sí* (aunque con connotaciones diferentes en cada uno de ellos). Tanto *Música Sí* como *Zona Franca* y *Rockopop* son los programas que más se dedican a los artistas comerciales mientras que los más experimentales aparecen en *Sputnik* y los más vinculados a la música de baile lo hacen en *Ponte las Pilas*. *Plastic* dedica buena parte de su programa a una serie de artistas vinculados al underground y a la corriente punk más radical como Eskorbuto o La Polla Records. Muy diferente era lo que ocurría en *Séptimo de Caballería*, un programa dedicado a los artistas más consagrados del panorama nacional tales como Rocío Jurado, Joan Manuel Serrat o Enrique Morente e internacionales como Madonna.

c) Hipertelevisión

Esta hipertelevisión musical se caracteriza por la búsqueda de nuevos espacios (existentes) alejados del plató y que suponen uno de los cambios que caracterizan esta etapa. Ni *Mapa Sonoro* ni *Loops* disponen de un plató fijo. En ambos este espacio es inorgánico, fragmentado y variable, las presentaciones de *Loops* se hacen desde un espacio diferente en cada capítulo (espacio que se mantiene fijo durante un único capítulo). En el caso de *Mapa Sonoro* hay un espacio que se repite aunque no es exactamente el mismo: los vagones de los trenes Renfe. En ambos programas es crucial el espacio en movimiento, que se hace aún más patente en *Mapa Sonoro* por su estética de road movie. En estos dos programas además (y de manera especial en el de TVE) es crucial la dimensión semántica del espacio, es decir, el significado del espacio con respecto al artista. Tanto en *iPop* como en *No Disparen al Pianista* y *Ritmo Urbano* también vemos un peso significativo de los espacios satélites en exteriores a pesar de que todos ellos

cuentan con un plató como espacio fijo en el que tienen lugar las presentaciones y algunas actuaciones. *Ritmo Urbano* además, ubica su “plató” alejado de los estudios de Televisión Española, en el Centro de Creación Contemporánea Matadero de Madrid. Hablaremos en todos ellos, por tanto, de la tendencia a la utilización de espacios externos al plató.

El tiempo de la historia en todos ellos varía, pero como característica general diremos que se ocupan de la actualidad aunque en prácticamente todos ellos hay una parte que se nutre del pasado. *iPop* sería el programa en el que el presente cobra una mayor relevancia, sobre todo por su periodicidad diaria. En *Loops* y *Mapa Sonoro*, al estar realizados en el espacio exterior y gracias a las coordenadas temporales que se dan en ellos (especialmente en el segundo) podemos conocer un tiempo del discurso más concreto, que en *Mapa Sonoro* suele estar entre uno o dos días.

En todos ellos la forma de transmisión es en diferido, es decir, utilizan el dispositivo in absentia. Todos ellos utilizan elipsis –sobre todo implícitas e indeterminadas -con algunas excepciones en *Loops* y *Mapa Sonoro* donde también pueden ser explícitas o explícitas y determinadas- por lo tanto el tiempo es discontinuo y no contemporáneo; la única duración escénica que observamos reside en la interpretación de una canción completa en *No Disparen al Pianista* como en *iPop*, algo que ya no sucede en *Loops* ni en *Mapa Sonoro* o *Ritmo Urbano*, en los cuales se dejan de emitir canciones completas para pasar a hacer lo propio con extractos. Tanto en *Mapa Sonoro* como en *Ritmo Urbano* se utilizan de forma habitual los resúmenes y la ordenación es acrónica en todos excepto en *Mapa Sonoro*, que es normal. La duración es anormal o anisocronía en todos ellos.

Todos los programas de esta etapa mantienen la frecuencia simple y en este sentido cabe hacer hincapié en el carácter inédito de la mayor parte de las actuaciones que tienen lugar en todos ellos: además de utilizar la música en directo, la búsqueda de espacios existentes con algún significado especial con respecto al artista otorga a las puestas en escena un valor mucho mayor que reside en la creación de contenido original y que no se ajusta a los parámetros de la frecuencia repetitiva que veíamos en la etapa anterior.

En cuanto a la enunciación esta etapa se caracteriza por una combinación entre narrador intradieгético y homodieгético y narrador extradieгético (voz en off) y homodieгético. Los narradores-protagonistas de esta etapa son La China Patino (cantante de Cycle) -y a la que vemos actuar junto a los hermanos Ferreiro en el escenario del programa- y Chojín (veterano

MC). El resto de presentadores de la etapa son periodistas y todos ellos ponen en práctica la focalización interna fija o interna variable en el caso de *No Disparen al Pianista* y *Ritmo Urbano* (aunque en este prevalece la focalización interna fija de Chojín).

Los únicos programas que cuentan con un narratario intradieгético son *No Disparen al Pianista* y *iPop*, aunque en el caso de *iPop* lo hemos considerado personaje colectivo puesto que no solía ser público que asistía al plató voluntariamente sino grupos de colegios. En esta etapa el narratario posee un rol más pasivo que en las anteriores.

Como personajes principales de la hipertelevisión hablaremos de una atención especial a los músicos underground sobre todo. De hecho, en esta etapa se da una fragmentación transversal o de contenidos con respecto a artistas del indie pop nacional e internacional. Ritmo Urbano será el único programa que se centre en un único sonido: el rap, aunque *iPop* apenas presta atención a artistas que no estén dentro del indie pop. Loops presta una atención especial a la música hecha en Cataluña y No Disparen al Pianista aunque se ocupaba de músicas indies no solía ocuparse de artistas emergentes como sí hacían *Loops*, *iPop* o *Mapa Sonoro*. En este último los talentos emergentes y los nuevos sonidos en cuanto a diferentes estilos como el techno, la rumba, el pop o el rap suponían sus dos señas de identidad primarias.

4.1.1.2 Recursos visuales

a) Paleotelevisión

Esta etapa está marcada por la escasez de recursos en la mayoría de sus programas (sobre todo los del comienzo). Tanto en *Mundo Pop* como en *Popgrama* y *Musical Express* abunda la repetición de los mismos planos en una misma actuación musical. *La Edad de Oro*, *Aplauso* y *Estoc de Pop* parecían contar con más recursos y en las actuaciones (que en los tres programas tienen lugar en escenarios de grandes dimensiones) es habitual el uso de planos generales, planos máster y travellings mecánicos.

En las partes dedicadas a las presentaciones de los narradores suele utilizarse el plano medio, el plano medio-corto y el primer plano, con la cámara abriendo o cerrando el encuadre. En el caso de *Estoc de Pop* el plano que más se utiliza en la presentación es el medio-largo. En *A Uan Ba Buluba Balam Bambu* y en *Tocata* (los últimos de la etapa) había un mayor ritmo de planos y

una mayor combinación de encuadres. En prácticamente todos los programas se repiten los planos congelados y las transiciones con cortinillas de formas geométricas.

Es una etapa en la que -a pesar de los planos fijos de larga duración que se utilizan en *La Edad de Oro*, *Musical Express*, *Popgrama* y *Mundo Pop*- el ritmo se consigue por las diferentes acciones que se llevan a cabo dentro de un mismo encuadre. En el ritmo de *Último Grito* influía sobre todo su realización propia de vídeos musicales, donde solían emplear la técnica del collage. En este programa además, destacamos una característica que le diferencia del resto de espacios: el uso de la cámara Súper 8. Los contenidos que se realizan en exteriores en esta etapa (a excepción de los realizados por *A Uan Ba Buluba Balam Bambu*, *La Edad de Oro* y *Estoc de Pop*) queda patente esa falta de recursos en la realización (a pesar de que *Popgrama*, por ejemplo, emitía numerosos reportajes realizados en diferentes ciudades españolas o extranjeras); por señalar un ejemplo: en la entrevista con David Bowie realizada por *Musical Express* tan solo hay una cámara acompañando al periodista Àngel Casas.

La fragmentación de la mayoría de los programas parte de los diferentes bloques en los que se estructuran así como de los diferentes géneros periodísticos y formatos que se utilizan dentro de cada uno de ellos. En el caso de *Aplauso* y *A Uan Ba Buluba Balam Bambu* su discurso se organiza en diferentes secciones con nombres específicos. En la fragmentación de *Aplauso* juega un importantísimo papel el formato revista, el cual le distingue del resto de espacios y que cuenta con títulos como “portada” o “contraportada”. Tanto en este programa como en *Tocata* (aunque en el primero de especial manera) será muy relevante el sonido del aplauso del público como elemento de fragmentación o como línea divisoria entre contenidos.

La continuidad o *raccord* en todos ellos viene dada especialmente por un espacio central fijo (aunque dividido en módulos en muchos de ellos) y por la figura intradiegetica de los narradores (además de por la continuidad temática, obviamente). En los espacios que cuentan con más de un narrador es muy importante la interpelación entre ellos, un recurso muy utilizado en las elipsis espaciales con discontinuidad y relación y con discontinuidad y sin relación.

La composición en la imagen suele ser por selección en todos ellos y, en el caso de algunas presentaciones y sketches, por disposición. Según el modo de producción el montaje es externo en todos ellos a excepción de *La Edad de Oro*; según la continuidad o discontinuidad temporal, también en todos ellos a excepción de *La Edad de Oro*, el montaje será discontinuo. En este sentido, las elipsis espaciales más utilizadas suelen ser con continuidad y relación (en los

programas donde el espacio principal y de presentación pertenecen a un mismo espacio unitario, como *Aplauso*) y con discontinuidad y relación o sin ella (en el caso de los programas más fragmentados espacialmente, como por ejemplo *Estoc de Pop*). El montaje tradicional está presente en todos los programas, especialmente en *Aplauso* que en algunos de sus capítulos abre y cierra un telón como señal de comienzo y final. El montaje en todos ellos es expresivo, utilizan la composición cronológica lineal (especialmente en *La Edad de Oro*) y según la composición diegética tanto en *Mundo Pop*, *Último Grito*, *Tocata* y *Aplauso* hablaremos de historias independientes a pesar de que compartan temática (en *Aplauso* también pueden ser historias atómicas relacionadas por coordinación, al igual que ocurre en *A Van Ba Buluba Balam Bambu*). En *La Edad de Oro* se trata de historias atómicas relacionadas por subordinación (sobre todo cuando el programa toma a un artista como figura o eje central, por ejemplo, el programa dedicado a Kaka de Lux), y en *Estoc de Pop* será de historias atómicas relacionadas por subordinación o independientes, dependiendo del desarrollo que tenga cada uno de sus bloques narrativos. En *Popgrama* también se trata sobre todo de historias atómicas relacionadas por subordinación o independientes, y lo mismo ocurre en *Musical Express*.

Los códigos gráficos que más se repiten en esta etapa son los identificadores personales y los subtítulos de traducción. En este sentido haremos una especial mención a los rótulos de traducción de las canciones que se interpretan en *La Edad de Oro* así como a los códigos gráficos en formato póster de *Aplauso* (una de sus características más propias). En *Aplauso* se echa en falta la inclusión de los códigos gráficos informativos de cada canción en el momento en que ésta suena, puesto que aglutina todos los títulos musicales al final de cada capítulo, con los créditos finales.

Como códigos sintácticos de esta utilización de los recursos visuales podemos leer, en una observación más general, una influencia del formato concierto aún en ciernes, así como una influencia de la cultura underground en algunos de ellos como *Último Grito*, basada en la creatividad generada ante la escasez de recursos.

b) Neotelevisión

Buena parte de los cambios de esta televisión con respecto a la anterior se encuentran en su utilización de los recursos visuales. Predomina el ritmo frenético (sobre todo en *Ponte las Pilas* y en la parte dedicada a las sesiones de djs en *Música Sí* y también –aunque en menor medida– en

Zona Franca) conseguido a base de unos planos de duración muy breve (en los que se repite el plano americano, los planos medios en ángulo contrapicado y el plano holandés) así como los travellings mecánicos en plano cenital. El ritmo es más lento en este sentido y la realización es más sòbria en *Rockopop* y *Séptimo de Caballería*, donde abundan los planos generales y planos máster así como los travellings a menor velocidad. En el caso de *Sputnik* vemos la influencia de las técnicas cinematográficas, sorbe todo en las partes dedicadas a monográficos o reportajes especiales; se utilizan el plano holandés, los planos recurso o la shaky camera. Además, en el programa de Televisió de Catalunya utilizan una especie de “cámara oculta” ubicada a la salida de algunos conciertos y que sirve para recoger las opiniones de algunos asistentes. En *Plastic* los planos son cortos o generales pero a escasa distancia del protagonista puesto que el espacio no tenía grandes dimensiones. En *Séptimo de Caballería*, la composición de cada plano estaba cargada de simetría, especialmente en las entrevistas.

La fragmentación se consigue –sobre todo– por la división de los capítulos en bloques y por la utilización de diferentes géneros y formatos periodísticos. La fragmentación en el espacio se utiliza especialmente en *Sputnik*, pero los demás programas de la neotelevisión cuentan con un espacio central que otorga continuidad a la narración. Tanto en *Rockopop* como en *Música Sí* vemos una constante que es el repaso a la lista de éxitos y que es un bloque fragmentado dentro del resto de contenidos pero que, a la vez, otorga cierta continuidad a la narración. La fragmentación sin cambio de escenario se hace especialmente visible en *Zona Franca* donde el espacio central se compone de dos escenarios principales para las actuaciones unidos por una pasarela. *Sputnik*, a pesar de contar con un espacio central, es el programa más fragmentado en todos los sentidos (desde sus diferentes formatos del programa que presentan diferentes nombres) hasta una fragmentación de secciones, géneros, los espacios... dentro de su formato magazine. En esta etpa los programas suelen emitir una única canción de cada artista invitado (a excepción de *Séptimo de Caballería* y *Sputnik*) y los videoclips en muchos de estos programas no se emiten completos, por lo que la fragmentación aumenta. En la fragmentación formal vemos un uso de las cortinillas por animación y las ráfagas de continuidad.

En prácticamente todos los programas se da una continuidad temática, espacial y también perceptiva (gracias a la idea de geografía sugerida). Los narradores vuelven a ser clave para lograr la continuidad; en algunos casos como *Ponte las Pilas*, *Rockopop* o *Música Sí* es muy importante la interpelación entre estos narradores. En *Séptimo de Caballería* la fragmentación es mucho menor que en el resto de programas, y especialmente cuando el programa está dedicado a un único artista; a un tipo de fragmentación sin cambio de escenario ocurre todo en

el mismo plató, que se muestra en planos máster y travellings cenitales del espacio) hay que sumar el hecho de que su narrador (Miguel Bosé) sirve como nexo entre entrevista y actuación puesto que en ocasiones acompaña a los entrevistados cuando abandonan el escenario de las entrevistas para acudir al de las actuaciones.

La composición en la práctica en todos ellos está realizada por selección; en algunas secciones de *Ponte las Pilas* está realizada por diseño en formato cómic. En esta etapa sigue dándose el montaje tradicional y en los finales es habitual la emisión de un videoclip. En la composición diegética, se mezclan varios modelos en cada programa; en Séptimo de Caballería suele prevalecer el modelo de historias atómicas relacionadas por coordinación y también por subordinación. En *Zona Franca*, *Música Sí* y *Rockopop* el más utilizado es el de historias atómicas independientes aunque la lista de éxitos a veces genere un modelo de composición diegética por subordinación. En *Plastic* predomina el modelo de historias atómicas independientes y lo mismo en *Sputnik* (aunque en este caso es más complejo por esa combinación de formatos dentro del magazine)

Los códigos gráficos de esta neotelevisión musical cuentan siempre con el logo del programa en cuestión; los más utilizados son los identificadores (nombre del artista) y los de título de la canción interpretada, los cuales comienzan a aparecer varias veces a lo largo de la puesta en escena de una única canción en *Rockopop*, *Zona Franca* y *Ponte las Pilas* (en este podía llegar a aparecer hasta en tres ocasiones). En *Séptimo de Caballería* esta información solía darla el presentador a través de la palabra previamente a la actuación y en *Plastic*, la peculiaridad de sus códigos gráficos es que en ocasiones se utilizaban chyrons a modo de narrador, que proporcionaban la información sobre el artista.

En el plano sintáctico de este uso de los recursos visuales destacamos la similitud entre la realización de Séptimo de Caballería con el late night de la cadena BBC *Later... with Jools Holland* y que le diferencia del resto de programas de esta etapa. También desde el lado sintáctico hablaremos de la influencia del cine en la utilización de los recursos visuales de *Sputnik*, que ya en esta etapa se hacía visible (cabe recordar que unos años más tarde el programa adoptaría formato de documental musical).

c) Hipertelevisión

Los recursos visuales de la hipertelevisión se caracterizan, sobre todo, por la influencia del cine con dos de los cinco programas claramente influidos por la estética de road movie. Esta etapa no sólo supone en fin del espacio central fijo sino también el fin de los planos estáticos y el triunfo del espacio en movimiento (destacando los planos desde un coche, una furgoneta o un vagón de tren en *Mapa Sonoro* y *Loops*). La duración de los planos es muy breve y se utiliza a menudo el plano corto, el primer plano y el plano detalle. Tanto en *iPop* como en *No Disparen al Pianista* se siguen utilizando recursos propios de la neotelevisión como el travelling mecánico en ángulo cenital. En ambos programas, al existir una importancia notable de la música acústica, los planos dejan de ser tan rápidos para ser lentos, lo mismo que los travellings. Tanto en *Loops* como en *Mapa Sonoro* es habitual el uso de la cámara subjetiva. Se utilizan sobre todo los planos por corte en seco, especialmente en los contenidos de *Loops*, *Mapa Sonoro* y *Ritmo Urbano*. Diremos que el ritmo es rápido en todos ellos, más aún cuando la música de la que se ocupan posee un beat más rápido puesto que es muy importante en esta etapa el montaje rítmico al compás de la música propio del videoclip o del cine. En todos ellos es habitual el uso de planos recurso procedentes de fuentes externas (como los videoclips de un artista) a excepción de *Mapa Sonoro*, que sólo incluye sus propias imágenes.

La fragmentación afecta a todos los ámbitos posibles, no sólo viene dada por los diferentes y los diferentes espacios sino también en cuanto al espacio, los formatos y géneros periodísticos; en la fragmentación formal destacan las cortinillas, ráfagas y las cabeceras como signos de puntuación entre los diferentes bloques. En *No Disparen al Pianista* y *Ritmo Urbano* también hay una fragmentación por secciones. En las actuaciones de *Loops* y -sobre todo- de *Mapa Sonoro* también se da una fragmentación puesto que en muchas ocasiones no se emite la puesta en escena completa de una canción sino que la cámara abandona el lugar de los sucesos antes de que termine.

En la continuidad de *iPop*, *No Disparen al Pianista* y *Ritmo Urbano* juega un papel crucial la existencia del espacio central fijo desde el cual se realizan las presentaciones. Tanto en *Mapa Sonoro* como en *Loops* la importancia recae especialmente en el narrador y en *No Disparen al Pianista* también será esencial en este sentido el diálogo entre los diferentes narradores. Aunque en todos ellos haya una división marcada por los diferentes bloques, también hay una continuidad temática, como ocurría en las etapas anteriores, especialmente en *Ritmo Urbano* donde todo gira en torno al universo del hip hop.

En todos ellos sigue dándose la composición tradicional de presentación, desarrollo y despedida, aunque en cada uno de ellos esa despedida es diferente. Según la composición diegética, en *iPop* se da sobre todo el modelo de historias atómicas independientes o historias atómicas relacionadas por subordinación. En *No Disparen al Pianista* se trata de historias atómicas relacionadas por coordinación y también historias atómicas relacionadas por subordinación mientras en *Loops*, *Ritmo Urbano* y *Mapa Sonoro* predominan las historias atómicas independientes. En cuanto a la composición en la práctica predomina la composición por selección.

Los códigos gráficos más utilizados en todos los programas son los identificadores personales y los títulos de las canciones. En algunos contenidos de *Loops* y en todos los de *Mapa Sonoro* además, se suelen dar identificadores de lugar. De esta etapa destaca el grafismo en 3D puesto en práctica por *Mapa Sonoro*.

Como códigos sintácticos de esta etapa hablaremos de una ruptura con respecto a las etapas anteriores así como de una estética influida por un lado por el cine y por otro por el entorno digital; sirva como ejemplo el propio título de *iPop* o la sección “Puente Aéreo” de *Ritmo Urbano*, en formato video-blog.

4.1.1.3 Banda sonora

a) Paleotelevisión

En esta parte encontramos una de las características más propias de esta etapa como es el lenguaje especializado y divulgativo de los narradores que basan su discurso en diferentes géneros periodísticos. De hecho, esta es la etapa donde encontramos más géneros periodísticos siendo la entrevista en profundidad el que más se repite. También se utilizan la noticia, la crónica de conciertos, el reportaje, los mini-documentales, el perfil biográfico, el comentario y el editorial. De la palabra de los presentadores de *Mundo Pop*, *Último Grito*, *Popgrama*, *Musical Express*, *La Edad de Oro*, *Estoc de Pop* y *A Uan Ba Buluba Balam Bambu* se desprenden códigos ideológicos basados en su crítica a las grandes discográficas y su apoyo a las vanguardias artísticas. El tono crítico se hace especialmente notable en *Popgrama*, *Musical Express* y *La Edad de Oro* y el tono humorístico e irónico se utiliza de especial manera en los

dos primeros y también en *A Uan Ba Buluba Balam Bambu*. Las entrevistas de *Estoc de Pop* y *La Edad de Oro* se caracterizan por abarcar otras artes además de la música. Las entrevistas breves son más utilizadas en *Aplauso* y *Tocata*, programas en los que no abundan los géneros periodísticos (sobre todo en el primero de estos dos); de la misma manera el lenguaje más objetivo lo encontramos en *Aplauso* y *Tocata*. Si en *Estoc de Pop*, *La Edad de Oro* se hace patente un lenguaje un tanto literario, en *Aplauso* y *Tocata* su palabra se caracteriza por el lenguaje simple y directo. Las entrevistas más imprevisibles se encuentran en *La Edad de Oro* y las de tono más íntimo en *Musical Express*. En *Aplauso*, además, se utiliza un tipo de locución que no se da en ninguno de los programas de esta época (en algunas ocasiones en *Tocata*) y es típico de los telediarios donde los presentadores locutan leyendo el texto de un teleprompter. El lenguaje especialmente divulgativo lo encontramos en *A Uan Ba Buluba Balam Bambu* y en *Tocata* observamos que se incluyen algunas exclamaciones y coletillas propio del lenguaje más infantil o juvenil de la época.

El idioma utilizado en todos ellos es el castellano –salvo en *Estoc de Pop* que es el catalán– y, en todos ellos se utiliza en ocasiones el inglés. Los únicos presentadores que realizan las preguntas de las entrevistas en inglés son los de *Popgrama* y *Musical Express*; las traducciones en todo ellos se suelen realizar bien por subtítulos o bien por una voz en off. En *Popgrama* hay algunas ocasiones en las que son los propios presentadores los que traducen la respuesta.

La música diegética prevalece en casi todos ellos mientras el uso del playback abunda en *Aplauso*, *Tocata* y *A Uan Ba buluba Balam Bambu*. También se utiliza el playback en *Último Grito* y en este mismo programa la música es extradiegética en los vídeos realizados por el programa.

En cuanto a los estilos musicales cabe decir que algunos coinciden en todos ellos (excepto en *Último Grito*) como el pop de nueva ola, representado por los grupos de la Movida. Tanto en *Último Grito* como en *Mundo Pop* vemos que aún suenan algunos conjuntos de la música ye-yé, aunque como música característica principal hemos de hablar del pop, el surf y el rock internacional en *Último Grito* y los cantautores españoles, el rock underground o el flamenco emergente en *Mundo Pop*. La música más experimental e independiente está presente –sobre todo– en *Popgrama*, *Musical Express*, *Estoc de Pop* y *La Edad de Oro*, siendo los dos últimos los encargados de hacerse eco de los artistas independientes internacionales y consolidados dentro de su escena: new wave, post-punk, art-rock... *Aplauso* posee el abanico musical más amplio: desde la copla al spanish disco, el heavy, el rock urbano, el disco, el boogie (sobre todo

en su sección “La Juventud Baila” o el techno pop. *A Uan Ba Buluba Balam Bambu* estaba especializado en los nuevos grupos de indie pop e indie rock que emergían en la España post-Movida y que comenzaban a consolidarse en otros países como Londres. El estilo comercial de *Aplauso* tenía su continuidad en *Tocata*, que seguía esa misma estela dejada por el programa anterior, ocupándose mayoritariamente de los grupos de pop nacional que colpaban las listas de éxitos; en este programa destaca un sonido particularmente: el rap que acababa de explotar en Nueva York y que llega al programa en forma de competición de baile con la sección “A Todo Break”.

Ni la sección “33/45” de *Último Grito* ni *Mundo Pop* cuentan con un sonido de fondo o hilo musical a modo de acompañamiento; en estos dos programas es muy importante el silencio, algo que les da un carácter aún más rudimentario y experimental. En el caso de *Popgrama*, se escuchan algunos ruidos del sonido ambiente provenientes del espacio en off y que le dan al programa un mayor realismo.

El resto de programas (a excepción de *Musical Express* y *La Edad de Oro*) contaban con ese hilo musical como música de fondo (en *A Uan Ba Buluba Balam Bambu* tan sólo se hacía presente en algunas partes) que ayudaba a reforzar la continuidad del programa.

Si hay un ruido característico de *La Edad de Oro* es el ruido ambiente que genera el narratorio: murmullo, risas, conversaciones... más parecido al sonido de un club que al de un plató de televisión. En el caso de *Aplauso* sucede algo muy similar pero con otro tipo de narratorio y por tanto de sonido; en el programa de Uribarri el ruido típico del narratorio eran los aplausos y los gritos de nerviosismo y que describe en buena medida al “fenómeno fan” que podemos ubicar como lector implícito. En el narratorio de *Tocata* también encontramos similitudes con el de *Aplauso* aunque desde un perfil un tanto más infantil y naïf.

Como efectos de sonido en *Aplauso* destaca de igual manera el fade out de las canciones, que dejan aún más patente esa utilización del playback.

b) Neotelevisión

En esta etapa los géneros periodísticos “puros” de la paleotelevisión toman nuevos caminos y nuevas formas, en algunos casos por la falta de profesionalización y en otros (como es el caso de

Sputnik) por la exploración de nuevos caminos como la combinación de géneros. En el caso de *Rockopop*, por ejemplo, la entrevista se mantiene en su forma tradicional y este mismo género en *Plastic, Música Sí* o *Zona Franca* tiene un formato muy breve y desenfadado, sobre todo en el caso de *Plastic*, donde se utilizaba una jerga juvenil específica, un tanto macarra, en dichas entrevistas.

El programa que más géneros periodísticos pone en práctica es *Sputnik* y, en menor medida, *Rockopop*. Como ejemplo de entrevistas de corte intimista y en profundidad destacan las de Miguel Bosé en *Séptimo de Caballería*, aunque solían ir cargadas de subjetividad y un sentimiento de admiración explícito por parte del presentador hacia los entrevistados. Como géneros que se repiten (además de la entrevista) están el perfil biográfico (en *Ponte las Pilas* en ocasiones se realizaba con forma de sketch de humor), la crónica (sobre todo en *Sputnik* y *Rockopop*), el reportaje y las noticias (presentes sobre todo en *Música Sí, Rockopop* y *Sputnik*). En el caso de *Música Sí* es importante destacar que se trataba de noticias un tanto amarillistas y que ellos mismos definían como “de cotilleos”.

El lenguaje es sencillo y divulgativo en todos ellos, en buena parte de ellos con mucha presencia de las expresiones coloquiales y poca del lenguaje especializado (tan solo en *Sputnik* se utilizan tecnicismos y también en *Rockopop* aunque en una medida mucho menor que en el anterior). Llama la atención en este sentido la creación de un lenguaje propio en *Ponte las Pilas* que proponía juegos de palabras con el nombre del programa (ej: “ole tus pilas”). También en el lenguaje de *Plastic* (plagado de expresiones de la jerga juvenil rockera de la época) extraemos otra de sus señas más identitarias: la forma de hablar entre ellos o con los invitados en un tono bastante chulesco y a veces pasota. Tanto en *Plastic* como en *Ponte las Pilas* los narradores se dirigían al narratario con expresiones propias de las relaciones entre amigos y ya no usaban coletillas más educadas o formales como en la paleotelevisión. En el caso de *Música Sí* vemos como en este momento comienzan a introducirse en televisión, además de algunos tecnicismos propios de los Dj's de música electrónica, algunas expresiones de la jerga clubber como “¡venga, familia!” o “¡que no pare la fiesta!”.

El idioma utilizado por todos -a excepción de *Sputnik* que utiliza el catalán- es el castellano. Cabe decir que en esta etapa cobra más relevancia el conocimiento del inglés por parte de los narradores. Tanto en *Rockopop* como en *Séptimo de Caballería* y *Música Sí* podemos escuchar la pregunta en inglés realizada por los propios presentadores y en ocasiones son ellos mismos quienes traducen la respuesta en ese momento. En *Plastic* realizan entrevistas en inglés pero con

un nivel básico, de hecho uno de los narradores (David Bagés) suele preguntar constantemente la traducción a su compañero (Tinet Rubira) que es el encargado de realizarlas.

La música era de carácter diegético únicamente en *Séptimo de Caballería* y *Sputnik*, aunque en el caso del programa catalán se combinase con música extradiegética en la realización de reportajes y la mixta en el caso de muchos de los videoclips emitidos). En general, en la neotelevisión, diremos que hay un protagonismo casi absoluto del playback, que se repite en casi todos los programas analizados.

En cuanto a estilos musicales hablaremos de estilos comerciales o mainstream en prácticamente todos ellos, en el caso de *Séptimo de Caballería* esta música tendrá tintes más clásicos, de artistas consolidados. En *Rockopop* y *Música Sí* también se ocupan de este espectro de músicos veteranos pero lo compaginan con gente más joven y en el caso de *Música Sí*, si hay algo de su banda sonora musical a destacar es su inclusión de la música máquina en televisión. En *Plastic*, el estilo que le caracteriza es el rock alternativo, el pop independiente y el punk-rock. En *Ponte las Pilas* primaba ante todo la música de baile, es decir, el dance mezclado con diferentes corrientes como el rap o el pop. En *Zona Franca* encontramos muchas similitudes con *Ponte las Pilas*, aunque estos también se ocupaban de otro tipo de artistas como las boys bands o los cantautores. Es especialmente relevante la fragmentación transversal (en cuanto a artistas) que se da en esta época; los artistas se repiten en prácticamente todos los programas. El único programa que se desviaba de la tónica común era *Sputnik*, el único espacio musical que –por entonces– seguía apoyando la música underground y las corrientes vanguardistas en diferentes estilos musicales como el folk, el rap, el pop, el heavy metal, el techno, el flamenco... En el lado contrario estaría *Rockopop*, un programa basado por completo en los éxitos de las listas de ventas.

Como sonido ambiente destaca en esta etapa el ruido provocado por el narrario intradiegético en *Ponte las Pilas*, *Rockopop*, *Zona Franca* y *Música Sí* a través de aplausos al compás de la música, gritos de nerviosismo (vinculados al fenómeno fan tan propio de la época) y aplausos para marcar el comienzo y el final de una actuación. En el caso de *Plastic* hay que señalar el carácter ruidoso que tenían los propios presentadores, que normalmente no estaban tan coordinados en las presentaciones como en otros programas con narradores múltiples y era habitual que se tapasen la voz el uno al otro; el ruido se incrementaba cuando se entrevistaba a grupos musicales.

En todos estos programas (a excepción de Séptimo de Caballería se utiliza una música de fondo o hilo musical que continúa en la misma línea de los artistas que suelen acudir al programa. *Séptimo de Caballería* es el único programa de la neotelevisión analizado que no utiliza música de fondo en su narración; algo que daba un mayor protagonismo a los silencios de sus entrevistas en profundidad.

c) Hipertelevisión

En cuanto a la banda sonora de la hipertelevisión destacan dos puntos clave: la vuelta al sonido directo y el final del playback, y la hibridación entre géneros periodísticos en la palabra. A pesar de que los narradores del programa *Ritmo Urbano* no eran periodistas este programa es el que más géneros periodísticos presenta. Si *Mapa Sonoro* y *Loops* ofrecen las entrevistas más personales (sobre todo el primero), *No Disparen al Pianista* es el que presenta unas entrevistas más diferentes entre sí, a modo de juego, con bromas o combinando la entrevista tradicional con elementos propios del perfil biográfico. En el caso de *Ritmo Urbano*, se suelen repetir unas mismas preguntas en buena parte de ellas y en la totalidad de las entrevistas de *Mapa Sonoro* así como en algunas emitidas por *Loops* y *iPop* no aparece la pregunta del narrador (ni de forma extradiegética ni a modo de subtítulos).

El idioma utilizado en *Loops* es el catalán y el resto de programas son en castellano, con presencia de artistas de habla inglesa en *Mapa Sonoro*, *Loops* y *No Disparen al Pianista*, los cuales serán traducidos a través de subtítulos de traducción.

El lenguaje en todos ellos es especializado, con uso de tecnicismos (sobre todo en *Ritmo Urbano*) y muy divulgativo (también de manera especial en *Ritmo Urbano*, donde se ofrecen pequeñas clases de algunas disciplinas como el beatbox). El lenguaje en prácticamente todos ellos es directo, sobre todo en *iPop* donde las presentaciones son muy breves (recordamos aquí que el programa era diario y que tenía un ritmo de informativo). Aunque las entrevistas son en profundidad no tienen un formato especialmente largo como en épocas anteriores. Como peculiaridad del lenguaje de *No Disparen al Pianista* destacamos ese tono de humor que empapa buena parte de sus contenidos y que parece estar influido por el humor absurdo del programa *Muchachada Nui* (quienes aparecen como colaboradores en uno de los capítulos analizados).

La música en todos los programas es diegética en las puestas en escena musicales y extradiegética en el resto de acciones como las entrevistas. En *Mapa Sonoro* (que también incluía los títulos de la música extradiegética en forma de códigos gráficos) se da una importancia crucial a esta música extradiegética con una función emotiva, metafórica y también, en ocasiones, con un sentido imitativo. En los programas de esta etapa, además, tiene un gran peso la música acústica. Como estilos musicales hablaremos de dos esenciales: el pop indie, la electrónica y el rap (algo a lo que ya hemos aludido en el apartado dedicado a los personajes principales o artistas) pero también el folk, el art-rock y otros subgéneros que albergan esas tres grandes etiquetas como el electro-pop, el house o el rap experimental. Tanto en *iPop* como en *Ritmo Urbano*, sus propios títulos hacían referencia al tipo de música que se daba en ellos, corrientes específicas que en algún momento podían llegar a formar parte de algún capítulo del resto de programas.

El ruido ambiente supone otra de las características primordiales de esta etapa, de manera especial en *Mapa Sonoro* y también (aunque con menos intensidad) en *Loops*. En el primero destacan sonidos como el ruido de las olas al chocar con las rocas, la cubertería de un bar, las campanas de una iglesia... Es como si se tratara de trasladar al oyente los sonidos que suele percibir el artista en su día a día.

Además, otro rasgo llamativo de esta etapa es que el narratario, al pasar a desempeñar un rol más pasivo, deja de tener voz dentro de la narración, por lo tanto ya no son tan importantes los sonidos que se emiten desde el espacio off definido en el que se encuentra el público durante las actuaciones.

4.1.1.4 La puesta en escena

a) Paleotelevisión

La puesta en escena prototelevisiva más compleja (o con más elementos) se ubica en el plató de *Aplauso*, sobre todo en sus primeros capítulos, en los que contaba con un telón que marcaba el comienzo y el final del programa. En él se pueden ver desde una lámpara colosal que colgaba del techo del escenario dedicado a las actuaciones hasta espejos, cortinas de brillos o una pista de leds (que utilizaban sobre todo en la sección “La Juventud Baila”). Para completar la escenografía (que guardaba semejanzas con la estética de la película *Studio 54*, el programa de

Uribarri utilizaba humo artificial y pompas de jabón como atrezzo en algunas actuaciones. En el extremo contrario a *Aplauso* encontramos *Mundo Pop*, *Popgrama*, *Estoc de Pop* o *Musical Express*, programas austeros en la escenografía de su escenario principal, que –en el caso de *Musical Express* y *Popgrama*– presentaba cierta apariencia de local de ensayo o de pequeña sala de conciertos. En todos estos programas que acabamos de enumerar jugaban un papel importante los espacios exteriores existentes, lo mismo que ocurría en *Estoc de Pop*, aunque en este caso el programa realiza la mayor parte de sus contenidos en escenarios exteriores, utilizando sólo el plató o espacio central para algunas actuaciones, videoclips y (aunque no eran el mismo espacio) las presentaciones de Helena Pons; dichas presentaciones contaban con la única escenografía del chroma. En el escenario unitario de *Mundo Pop* apenas había decoración aparte del mobiliario preciso para las entrevistas y presentaciones (sillas, un micrófono de pie...) y unos elementos de formas cuadradas y rectangulares que daban forma al escenario. El escenario de *A Uan Ba Buluba Balam Bambu* reservado para las actuaciones era de carácter minimalista, con unos cilindros o una pared con el nombre del programa bordeando el escenario; no ocurría lo mismo en su coetáneo *Tocata*, de estética futurista y con un escenario bastante más recargado en iluminación y decoración. De *Tocata* hay que destacar su escenografía para la sección “A Todo Break”, inspirada en las calles de Nueva York, jugando con luz dura para crear sombras emulando un paisaje nocturno.

Los espacios de presentación de estos programas (a excepción de *Aplauso*) son austeros en escenografía. En *Popgrama*, por ejemplo, esta decoración se resume a un biombo con imágenes y a unas sillas y una mesa de madera sobre la que suelen apoyar un cenicero. En *Musical Express*, sobre la mesa a modo de late-night tras la que se ubica Àngel Casas puede verse un micrófono de mesa, un cenicero y un teléfono. En el escenario de presentación de “33/45” de *Último Grito* solo contaba con una pared (delante de la cual podía verse a José María Íñigo) con letras de estética psicodélica.

La *Edad de Oro*, por su parte, contaba con un espacio unitario y central de grandes dimensiones que aguardaba un escenario grande para las actuaciones pero en el que apenas podíamos ver decoración en él y que tampoco se echaba de menos puesto que normalmente los grupos invitados lo llenaban con sus instrumentos o movimientos de sus performances. El plató de este programa parecía estar ambientado en una sala de conciertos y quedaba patente en este sentido la importancia que tenía el formato concierto.

Al analizar la puesta en escena individual vemos que hay un patrón que se repite en los programas de finales de los años 70' y comienzos de los 80' y es la relación de provocación del artista con el escenario de televisión, que veían más bien como un escaparate donde dejar claros sus códigos de ruptura con lo establecido hasta entonces entre los gustos mayoritarios. Un paradigma que deja de darse a partir de mediados-finales de los 80'; en *A Uan Ba Buluba Balam Bambu*, por ejemplo, puede verse una actitud más natural de los artistas, que parecen –al igual que lo hicieron sus predecesores- querer terminar con la sombra de la Movida alejándose de ese afán por llamar la atención en el escenario.

Si había un programa en el que la interacción entre los diferentes elementos de la enunciación era cercana, ese programa es el de Paloma Chamorro, el único en el que la narradora mezclaba a todos sus entrevistados estableciendo vínculos (de un modo u otro) o recreándose en los que ya existen. En este mismo programa destaca la puesta en escena del narratorio, que mira a cámara en actitud un tanto altiva, mientras fuma, bebe o da sus opiniones en alguna conversación con Paloma Chamorro.

Entre los estereotipos de la época destacamos el del periodista especializado (que ahora llamaríamos “de vieja escuela”) y que, por entonces, presentaba una serie de características comunes como haber pasado por una facultad de Comunicación y haber colaborado previamente con otros medios musicales de prensa, radio u otros programas de televisión. Uno de los estereotipos más representativos en lo musical será el del “punkie nuevaolero”, que vemos representado en buena parte de los artistas que pasan por La Edad de Oro (tiene una actitud entre pasota y desafiante con la cámara y luce cazadoras de cuero, pelos cardados y gafas de sol). Otro de los estereotipos está en el programa *Tocata* y es el del bailarín de break: jóvenes que acaban de descubrir la cultura del hip hop en cuyo espectro se encuentra el break dance y que van ataviados con zapatillas deportivas, gorras o gorros de lana, chaquetas de chándal... y compiten en categoría individual o grupal.

En los códigos ideológicos, tanto en puesta en escena como en discurso en todos ellos (a excepción de *Aplauso* y *Tocata* y –por cuestión contextual- tampoco en *A Uan Ba Buluba Balam Bambu*) se nota la libertad que se respira tras el final de la dictadura franquista, sobre todo en *La Edad de Oro*, que era –probablemente- el más provocador desde el punto de vista de la imagen también. Desde las puestas en escena de los primeros programas en televisión hasta las de *A Uan Ba Buluba Balam Bambu*, en prácticamente todos los programas se colaba una ideología progresista, adscrita a partidos como el Partido Socialista Obrero Español. En todos

ellos (a excepción de *Aplauso* y *Tocata*) se apoyaba y se daba voz a las discográficas independientes, mientras en *Tocata* se dejaba patente un apoyo a la canción melódica española adscrita a épocas pasadas (siguiendo la estela que dejaba *Aplauso*) y que encuentra su representación en la figura de Julio Iglesias como “padrino” del programa.

Muchos de los artistas o personajes principales que vemos en cada programa llevan cierta carga ideológica como puede ser el caso de Bob Marley (en *Popgrama*), Ocaña (en *La Edad de Oro*) o la nova cançó (con artistas como Lluís Llach) en *Musical Express*. En *La Edad de Oro* se encuentran referencias al alcohol las drogas como una parte de la vida musical de la época.

b) Neotelevisión

Las puestas en escena prototelevisivas de la neotelevisión se caracterizan por más recursos con respecto a otras etapas. En este sentido hay dos concretas que suponen una novedad: *Zona Franca*, *Música Sí* y *Ponte las Pilas* están influidos por la popularidad de las grandes discotecas en la vida musical de esa época y ambientan sus platós en macro clubs donde se escucha la música electrónica del momento (trance, hardcore, mákina...) y a los que acuden la mayoría de jóvenes españoles. El caso de *Ponte las Pilas* es el más evidente de todos ellos y cuenta con pódiums de gran altura donde se ubica una parte del narratario; en *Zona Franca*, su estilo de nave industrial le otorga todo el carácter de club de las afueras de la ciudad.

Buena parte de estos programas cuentan con escenografías diferentes según los géneros periodísticos que se ponen en práctica. Tanto en *Plastic* como en *Séptimo de Caballería* el espacio de las entrevistas está separado del espacio de las actuaciones musicales; en *Música Sí* y *Rockopop* hay un espacio ambientado en una redacción periodística desde el cual se emiten las noticias. En este sentido es importante destacar la decoración de la “redacción” de *Música Sí*, donde ya vemos que se incluyen elementos de la era digital como ordenadores portátiles, cd-rooms... *Música Sí* contaba con otro espacio desde el cual se hablaba de la lista de éxitos y en él podíamos ver una pequeña cámara web desde la que se mostraban las portadas de los discos.

Tanto en *Rockopop* como en *Zona Franca* y *Música Sí* las entrevistas se realizaban en el mismo escenario en que tenían lugar las actuaciones. La importancia de esa “visualización” de la música la vemos patente en el caso de *Ponte las Pilas*, en cuyo plató podían verse dos paneles de pantallas compuestos por varios monitores y que en ocasiones suplantaban al escenario real

puesto que en este programa se daba paso a los videoclips como si se tratara de actuaciones tradicionales y el narratario bailaba mientras, como acción simultánea, la cámara muestra algunas partes del videoclip.

Las puestas de escena de los narradores de *Plastic* se caracterizan por cierto gamberrismo que acababan contaminando a los personajes principales. En *Ponte las Pilas*, lo más propio de estos narradores era el tono eufórico y los estados anímicos positivos que imprimían en su discurso, algo parecido (mucho más descafeinado) ocurría en *Zona Franca*, donde los presentadores mantenían una actitud positiva y enérgica. Ese derroche de simpatía y sentimientos agradables que caracteriza al narrador neotelevisivo analizado también se da en *Música Sí*. Mucho más sobria y seria era la presentación de las narradoras de *Rockopop* (muy acorde también con la actitud de los artistas que acudían al programa), alejada del carácter espontáneo de otros programas de esta etapa. Las interacciones que se daban en estos programas mantenían esta predisposición al tono desenfadado de los narradores.

Las puestas en escena de los artistas de esta etapa, en las que se repite el uso de playback, son muy parecidas. En el caso de *Séptimo de Caballería* tenían un carácter inédito y más intimista (la escenografía recordaba más a la de un concierto para escaso público que a la de un plató o una sala al uso) con el que iba muy acorde la puesta en escena de Miguel Bosé, con unas entrevistas plagadas de gestos de complicidad con los invitados. Cuando el presentador se dirige al narratario extradiegético lo hace desde un punto cordial pero sin ser excesivamente cercano, algo diferente a lo que ocurre en *Ponte las Pilas* o *Plastic*, donde sus narradores se dirigen al público en relación de amistad o confianza total. De hecho, en el programa *Ponte las Pilas* (al igual que en *Zona Franca*) desaparece la distancia entre narrador y narratario cuando éste se mezcla con el público del plató para bailar con ellos. En *Música Sí* la distancia que más se acorta es la del personaje principal con respecto al narratario intradiegético en las sesiones de Djs que, al emular las actuaciones en los clubs, el narratario se ubica muy cercano al Dj, en diferentes ángulos con respecto a su posición (de espaldas, de frente...) y suelen jalearle a base de silbidos y gritos.

La iluminación en todos los programas guarda una gran cohesión con el tipo de música y de puestas en escena que en ellos se realizan. Si *Música Sí* otorga importancia a los colores cálidos y la luz suave, *Ponte las Pilas* da prioridad a los colores llamativos y los colores fríos. En *Rockopop* predominan los colores fríos y se utilizan bogos, lo mismo ocurre en *Séptimo de Caballería*, aunque este programa -en general- cuenta con un despliegue importante de

elementos para la iluminación. En el programa de Miguel Bosé es también destacable el hecho de que la luz siempre sea sobria, generando un halo de intimidad que se completa gracias a la penumbra o a la escasa iluminación de la zona del público (que le mantiene lejos del protagonismo del programa). En el caso de *Plastic* la iluminación imitaba la luz natural o la luz de una casa, sin utilización de focos de colores en el escenario que estaba ambientado en un piso de estudiantes ubicado en un garaje.

Como estereotipos de esta etapa hay uno que sobresale por encima de los demás: el bakala o clubber, de perfil joven, entre su vestimenta están las gafas de sol Arnette, pantalones vaqueros, camisetas ajustadas en los chicos y tops cortos en las chicas, que suelen llevar moños o coletas altas en el pelo y botas de plataforma. El corte de pelo bakala por excelencia en los chicos es el corte “a cenicero” y en el caso masculino suelen llevar pulseras, pendientes y collares de plata. Otro estereotipo es el del punki antisistema, que encontramos en *Plastic*: de ideología anárquica o de izquierdas, revolucionarios, en su vestimenta suelen lucir pantalones vaqueros arremangados, camisetas de manga corta y botas Dr. Martins.

En los códigos ideológicos, desde *Sputnik*, se busca la normalización de algunos temas que en la paleotelevisión aún eran tabú como el sexo o las drogas; sin tratarlos desde la provocación sino desde la normalidad. Tanto en *Plastic* como en *Ponte las Pilas* hay una importancia del flirteo en el discurso, reflejado en el hecho de piropearse entre los propios narradores en *Ponte las Pilas* o -en *Plastic*- hacer lo propio con las artistas invitadas. En esta etapa es muy importante la apología del clubbing desde la mayoría de los programas, que coincide con el auge y caída de la Ruta del Bakalao. En *Plastic* destaca su apoyo a grupos considerados como “antisistema” como La Polla Records o Extremoduro, en este programa además encontramos un símbolo okupa pintado en el escenario de la Fábrica. En los programas visionados de *Séptimo de Caballería* hemos observado, por ejemplo, una defensa de los derechos de la comunidad gay y lesbiana o del aborto (en el caso de la entrevista con Madonna).

c) Hipertelevisión

La puesta en escena de la hipertelevisión se caracteriza, sobre todo, por ese valor de los contenidos originales y complicados de encontrar en internet. *iPop* y *No Disparen al Pianista* son los únicos programas pertenecientes a la paleotelevisión que conservan la puesta en escena

prototelevisiva propia de las pasadas etapas, vinculada al plató televisivo. El resto de programas utilizan espacios existentes fuera de los estudios de televisión.

En *iPop* y *No Disparen al Pianista* se mantienen los módulos y espacios prótesis dentro del programa y en ellos abunda la iluminación en tonos suaves y claros. En ambos se utilizan focos de iluminación cuyos colores varían en las puestas en escena y que en las canciones más melancólicas se basa en una iluminación escasa para dotar al espacio de carácter íntimo. En el escenario de *iPop*-de pequeñas dimensiones- abundan las formas geométricas, una imagen muy acorde con la estética pop del momento. Su tamaño pequeño beneficiaba unas puestas en escena de corte íntimo y en las que vemos a unos artistas con carácter introvertido, algo muy propio de la escena de indie pop internacional de finales de los 90'. En *No Disparen al Pianista* el plató es más grande y conservaba un módulo con una mesa y asientos reservado para las entrevistas (algo que ya no aparece en el resto de programas analizados).

Los narradores de esta etapa tienen una actitud sosegada y agradable, sin gestos de euforia ni tono elevado como ocurría en la neotelevisión. Y lo mismo ocurre con los personajes principales que mantienen una actitud natural frente a la cámara, mostrando su lado más personal en las entrevistas (sobre todo en el caso de *Loops* y *Mapa Sonoro*). En esta etapa se ha terminado prácticamente esa relación de provocación con respecto a la cámara que tenían los artistas en la paleotelevisión. Su puesta en escena musical se caracteriza por ser más intimista que nunca en todos ellos, algo que cobraba más fuerza en *Mapa Sonoro*, muy influido por el documental musical y donde se buscaba mostrar al artista en sus entornos y acciones cotidianas. Entre narradores y personajes principales las relaciones eran cordiales en todos ellos, con gestos de complicidad (sobre todo en *Ritmo Urbano* y *iPop*, programas que contaban con un artista perteneciente a la escena musical de la que se ocupaba el programa en el papel de narrador-protagonista).

Entre los narradores múltiples que se daban en *No Disparen al Pianista* y *Ritmo Urbano* destaca también una relación de colegueo bastante evidente; en *Ritmo Urbano*, además, todos los narradores provienen del mundo del hip hop y mantienen algunos códigos no verbales de esta comunidad como el saludo de choque de puños como señal de compadreo.

Dentro de los estereotipos de esta etapa destaca el artista indie-pop de finales de los años 90' y comienzos de los 00' cuya vestimenta suele estar inspirada en el movimiento mod inglés de finales de los años 50', con elementos como chapas de The Who, corbatas y camisas (tanto para

las chicas como para los chicos), zapatillas deportivas All Stars o americanas (también para ambos sexos) y con una actitud un tanto tímida en el escenario (influida por el shoegaze inglés). Otro estereotipo lo encontramos en el programa Ritmo Urbano y es aplicable tanto a la música como al baile o a los graffiteros: la imagen de b-boy o b-girl de ropa deportiva, zapatillas de marcas especializadas como Nike o Adidas, gorras... y cuya actitud es un tanto egocéntrica o altiva; en el programa, sirva como ejemplo, que casi todos los entrevistados miran a cámara en lugar de mirar al entrevistador. Este tipo de actitud también puede verse en los comentarios en clave de competitividad o en tono vacilón que se hacen entre los narradores o entre personajes y narradores, también muy propio del universo hip hop.

Como códigos ideológicos o culturales, destacan algunos casos concretos como la pintada que puede verse en uno de los planos de *Mapa Sonoro* donde puede leerse “nazis fuera” (en el capítulo dedicado a Jarfalter), el debate sobre el papel de la mujer en la música en uno de los capítulos analizados en *No Disparen al Pianista* o –en este mismo programa- el tratamiento del tema de la prostitución desde la reivindicación de los derechos de las trabajadoras. En el caso de *Ritmo Urbano* se trata de un sonido que, generalmente, suele ir vinculado –en su vertiente más clásica- a ideologías de izquierda en pro de los derechos humanos y de cierto compromiso social (aunque siempre ha sido un mundo dominado por hombres).

En general, en todos estos programas se repite una constante en este sentido y es la preocupación por la cultura mucho más allá del mainstream y de los artistas de las radiofórmulas; algo que nos recuerda en cierta medida a los programas de la paleotelevisión.

4.1.2 Comprobación de hipótesis

Una vez observados estos resultados, pasaremos a realizar la comprobación de las hipótesis recogidas en el punto 0.3:

- Se prueba pero no se comprueba la primera hipótesis que alude al final del periodismo musical en televisión con la llegada de las privadas puesto que en la etapa de la hipertelevisión los géneros periodísticos vuelven a aparecer en los programas analizados.
- Se prueba pero no se comprueba la segunda hipótesis referente al final del presentador especializado en periodismo musical tras la llegada de las cadenas privadas en pro del

presentador-estrella- En los programas analizados en la hipertelevisión observamos la existencia de los dos tipos de narradores.

- Se comprueba la tercera hipótesis sobre la búsqueda de nuevos espacios con dimensión denotativa por parte de los programas musicales periodísticos en la hipertelevisión.
- Se comprueba la cuarta hipótesis que alude al final del playback como tendencia de los programas musicales periodísticos en televisión como un suceso coetáneo a la explosión de YouTube.
- Se comprueba la última hipótesis sobre la ruptura entre el formato tradicional y los nuevos formatos en los programas musicales periodísticos de televisión. Gracias a la cual podemos construir un paradigma de programa musical tradicional y programa musical de nuevas narrativas (en el que entraremos en el siguiente punto y último punto de esta investigación, referente a las conclusiones generales).

4.2 Conclusiones generales y futuras líneas de investigación

Han pasado más de 40 años desde la emisión del primer programa que hemos analizado en esta investigación, así que no debemos olvidar que a lo largo de este tiempo tanto la televisión como la música han tenido diferentes momentos en los que se les ha atribuido diferentes funciones en referencia al contexto en el que se encontraban. Nuestra lectura e interpretación de estas imágenes no puede abstraerse del sentido histórico y cultural ni puede olvidar que cada imagen ya es un “comentario” en sí misma:

Toda imagen constituye un comentario (a veces implícito, a veces muy explícito) sobre lo representado en ella. Comentario significa aquí también, literalmente, punto de vista, por el emplazamiento óptico de quien lo ha creado, pero también como punto de vista psicológico o moral de lo que se muestra en ella (Gubern, 2005: 36).

Ajustándonos a la observación de estos 21 programas más objetiva diremos que cada una de las tres etapas que marcan nuestro análisis se caracterizan por una serie de pautas narrativas y que vienen marcadas por esos dos puntos de inflexión en la historia de la televisión (no sólo de la televisión musical) como son la llegada de las cadenas privadas y la llegada de internet:

- Los programas musicales analizados pertenecientes a la etapa de la paleotelevisión presentan como características comunes la existencia de un plató ubicado en estudios de televisión y la utilización del narrador intradieгético de carácter especializado (periodistas musicales que provenían de la radio y la prensa musical). En esta etapa brillan los géneros periodísticos y la música dieгética (en directo) y de carácter underground. En la realización se nota la falta de medios y la aún escasa experiencia del medio. El narratario intradieгético pasa, en ocasiones, a ser personaje secundario y el narrador presenta una focalización interna y un conocimiento muy amplio de la escena de la que se ocupa el programa (la excepción, como ya hemos dicho en varias ocasiones la encontramos en *Aplauso*). La utilización de los recursos visuales es sencilla y se repiten los mismos planos en casi todos ellos, dejando patente una falta de recursos en casi todos ellos. Esta etapa está influida por la radio y da mucha importancia al formato concierto. En las puestas en escena vemos un carácter subversivo y provocador en casi todos los artistas o personajes principales, es decir, la televisión es aquí un escaparate de las ansias de cambio y rupturismo que empapaban la música de la época.

- Los programas musicales analizados pertenecientes a la etapa de la neotelevisión están marcados sobre todo por dos cambios con respecto a la etapa anterior: predomina la utilización del playback y la influencia del videoclip (dejando a un lado ya la utilización del formato concierto). La fragmentación es mucho más evidente y los narradores que predominan (intradieгéticos en todos los programas analizados) no son periodistas musicales sino rostros conocidos, apareciendo en esta etapa por primera vez la figura del narrador-protagonista (narrador-artista que pertenece a la escena musical de la que habla el programa). Hablamos en esta etapa de una frecuencia repetitiva en cuanto a la similitud entre actuaciones de los distintos programas gracias a esa utilización del playback que otorga a las interpretaciones un carácter homogéneo que tiene más que ver con el videoclip que con el formato concierto. El narratario intradieгético deja de tener relevancia en cuanto a la palabra para pasar a tenerlo en cuanto al baile y la imagen. Los personajes principales dejan de tener esa relación provocadora con el escenario, alejándose del perfil de los artistas de la etapa anterior.

- Los programas musicales analizados pertenecientes a la etapa de la hipertelevisión presentan una ruptura con el espacio utilizado en las dos etapas anteriores (el plató de televisión) y se centran en la búsqueda de nuevos espacios que contengan un significado especial con respecto a los personajes principales. Se combina la figura del narrador

intradiegético con el narrador extradiegético y el perfil de narrador-protagonista con el de narrador-periodista especializado que se daba en la paleotelevisión. Otra de las características de la paleotelevisión que se recupera es la música en directo o música diegética, con un elemento nuevo: el carácter inédito de las puestas en escena conseguido gracias a colaboraciones propiciadas por el propio programa o a los escenarios existentes de dimensión denotativa y que suman a las actuaciones un valor mayor en cuanto a frecuencia simple (se trata de actuaciones únicas). Cuando el narratorio es intradiegético (en la mayoría de ellos es extradiegético), pierde su forma de personaje secundario que es característica de las dos etapas anteriores y pasa -en ocasiones- a ser personaje colectivo que apenas interviene en la historia. La utilización de los recursos visuales (nuevos planos, nuevos ángulos con respecto a las etapas anteriores) dejan patente una influencia evidente del cine, con dos de los programas analizados con estética de road movie. La fragmentación en esta etapa viene marcada sobre todo por los espacios utilizados (en su mayoría existentes y variables). Prevalecen las puestas en escena íntimas y que muestran el lado más personal (y menos conocido) de los artistas. Dentro de las coordenadas temporales de esta etapa destaca un tiempo de la historia que se nutre mucho más del pasado que las dos etapas anteriores y que deja patente la influencia de la nostalgia en la música.

Con este resumen por etapas estamos dando respuesta a la pregunta de inicio de la investigación: “¿Cómo ha sido la evolución del formato musical de carácter informativo -desde el punto de vista de la narrativa audiovisual- a lo largo de la historia del medio?”. Tras la realización de dicho análisis, del que hemos extraído dos modelos de narrativa audiovisual en los programas musicales periodísticos, es *Loops* (de TV3) el encargado de marcar el punto y aparte en cuanto a la narrativa tradicional y las nuevas narrativas (pensadas, sobre todo, para convivir o competir con internet).

- Narrativa tradicional: es un modelo anclado en la paleotelevisión y la neotelevisión, caracterizado por el uso del plató televisivo, las puestas en escena influidas por el concierto y el videoclip y los narradores intradiegéticos.
- Nuevas narrativas: aparecen con la hipertelevisión y se caracterizan -sobre todo- por la búsqueda de nuevos espacios alejados del plató de televisión y las puestas en escena de carácter inédito, más vinculadas al documental musical que al concierto o al videoclip.

Dentro de la narrativa tradicional diferenciaremos un tipo de programas musicales periodísticos “puros” y un tipo de programas musicales donde la hibridación de géneros y de formatos son protagonistas. Precisamente en esta distinción que encuentra su base en la aparición de las cadenas privadas entra en juego, de manera más explícita que en la etapa de la paleotelevisión, la “mercantilización de la cultura” de las teorías de Adorno (Adorno, 1977); aplicado –en nuestro caso- a esa conversión de la imagen en algo monótono, la creación de productos para la masa popular y de fácil digestión que son los programas musicales donde se utiliza el playback y cuyas entrevistas no pasan de varias (escasas) preguntas banales. Es en esta narrativa tradicional que comprende la paleotelevisión y la neotelevisión donde encontramos otro ejemplo al que aplicar las teorías de Adorno: su división del artista en “melenudo” y “de pelo corto” (Adorno, 1977), con la la consecuente desaparición de las puestas en escena menos previsible a raíz de la llegada de la neotelevisión y con su escenario como espacio idóneo para el arte más comercial y digerible.

Se trata de una ruptura con las anteriores estructuras narrativas, la deconstrucción de los viejos códigos los cuales aglutinaremos dentro de una denominación de “modelo clásico” tomando como referencia las teorías de Elizabeth Ann Kaplan cuando habla de las diferencias de MTV con respecto al cine “clásico” de Hollywood:

Let me briefly survey the techniques that appear avant-garde. There is, first, the abandonment of traditional narrational devices of most popular culture hitherto. Cause-effect, time-space, and continuity relationships are often violated, along with the usual conception of “character”. Even in videos that seem to retain a loose sort of story, editing devices routinely violate classical Hollywood codes of shot/counter-shot, the 180 degree rule, the 30 degree angle rule, eye-line matches, etc. (Kaplan, 1987: 33)

En nuestro caso, hablaremos del modelo “clásico” de programas musicales periodísticos en televisión frente al modelo “contemporáneo”, el cual aún estaría por analizar en profundidad; algo que queremos señalar, una vez realizada esta tesis, como futura línea de investigación que extraemos de esta investigación.

La ruptura narrativa a la que hacemos referencia en esta distinción también se refiere a los géneros periodísticos, siendo esta última etapa la protagonizada por una deconstrucción y revisión de las estructuras tradicionales de géneros como la crítica o el perfil biográfico. La televisión musical periodística, al igual que el resto de medios especializados en este ámbito, se ha visto empujada a una hibridación y a un cambio en los géneros clásicos donde prima lo visual.

(...) la mayoría de las noticias que publican los 'medios digitales musicales españoles' son básicamente tweets largos. Cuántas frases se necesitan cuando lo único que quieres decir es que alguien saca una nueva canción? Cómo puedes hacer varias líneas sobre algo que puede ser resumido en "El Primavera Sound cobrará 50 euros por las acreditaciones de prensa"? (...) no necesito que un licenciado que haya cursado 5 años de periodismo me redacte 100 palabras para decirme que escuche esta canción de Soundcloud.

Aun se tiene una concepción decimonónica del lector como alguien que vive en una granja en mitad de la nada, recibe el periódico una vez cada cosecha y "necesita ser informado". El 99% de las personas que habitan internet se informan solas, no necesitan que un 'medio digital' les mastique y vomite links a YouTube con "Lo Nuevo De" (Magic M en Young Vibe).

En estos momentos, TVE tan sólo posee un programa musical (catalogado como no-periodístico) en su parrilla: *Cachitos de Hierro y Cromo*; un programa que ha logrado poner en evidencia la riqueza del archivo de Televisión Española y -a la vez- la pobreza de la televisión pública musical actual. Siguiendo en esta línea de presente-futuro que hemos desgranado de nuestra investigación, señalamos la necesidad de la televisión de aprovechar las posibilidades que ofrece internet y ajustarse al nuevo panorama periodístico musical dibujado tras la aparición de canales como YouTube.

NME fue la gran revista de música inglesa. En los '70 y '80 empujaba a nuevas bandas, salía hasta Bob Marley en la tapa. Podía cubrir cualquier género musical. Hoy, es casi una publicación especializada en indie rock británico, algo muy reducido que recicla el pasado, gente que suena como Oasis cuando Oasis nunca fue original (...) Cuando yo era chico, vendía 250 mil copias, y cada copia era leída por varias personas. Tenías medio millón de lectores. La gente ya descubre la música por sí misma, la encuentra en YouTube (Reynolds en Fahsbender, 2013).

Los nuevos proyectos audiovisuales y culturales que tienen a la música como protagonista, como ocurre en el caso de la plataforma de streaming Boiler Room- o, en el plano nacional, Captcha-, nacen en internet y se ajustan desde un primer momento a las exigencias de la red. Pero tienen su precedente en la televisión musical clásica y, aunque las diferencias en las narrativas de una y otra pantalla sean abismales, hay elementos que continúan utilizándose en ambas.



headbirds
@headbirds86



Siguiendo

Enciende la boiler, anda, a ver que ponen

[Responder](#) [Retwitteado](#) [Marcado como favorito](#) [Más](#)

RETWEET

1

FAVORITOS

2



13:17 - 7 de may. de 2014

Esto no es más que una consecuencia lógica (que en el caso de TVE llega tarde), de las nuevas exigencias del panorama musical, marcado por la red en todas sus vertientes, también en la que se refiere al periodismo musical:

The music press no longer needs to serve as a directory for amateur music making, because both are almost entirely online now, organised by hyperlink (...) There's a tendency, too, to assume that online or free releases, outside the proper context of a label with a pot of cash, have the same subordinate status as a demo or a mixtape. And there are still plenty of musicians who think this way, too. Objective listening can even be negatively tinged because a release is sitting on a website and not in a bag on its way out of a trusted record shop. (I have the opposite problem: seeing a press release or a shrink-wrapped object on a shelf, I fight the feeling that the trail has gone cold, that something has gotten between me and the music.) (Harper, 2014).

Mientras redactamos las conclusiones de esta tesis, el Archivo de RTVE -desde su perfil de Twitter-, anuncia la inauguración, con motivo del 60 aniversario de Televisión Española, de un canal en streaming con imágenes de archivo: programas, series, películas... Algo que no sólo deja ver la adaptación de la televisión a las nuevas tecnologías sino también la importancia del pasado en el tiempo de la historia de la actual televisión pública.



El pasado es el protagonista en *Cachitos de Hierro* y *Cromo* pero también lo es de otros nuevos contenidos musicales. Otro suceso muy representativo de la televisión actual y que tiene lugar mientras redactamos las conclusiones de esta tesis es la emisión en TVE de *O.T: El reencuentro* una serie de tres documentales y una gala en los que puede verse de nuevo en televisión a los concursantes de la primera edición del talent-show y que tuvo lugar en el año 2001. En este caso, de hecho, vemos una confluencia entre las dos tendencias que está llevando a cabo TVE en los últimos años con respecto a la música: el uso del archivo y el uso del formato documental.

Esa utilización o influencia del formato documental (incluso sobre un formato como el talent-show como en el caso del revival de *O.T*) y que vemos en la hipertelevisión de nuestro análisis busca el mayor realismo posible, es decir, deja atrás esa “teatralidad” más propia de la paleotelevisión donde los personajes actúan sabiendo que están frente a una cámara. Ahora, la cámara se vuelve invisible para dar un mayor protagonismo a las imágenes que guarden una

mayor semejanza con la realidad; “el estadio vídeo ha reemplazado al estadio del espejo” (Baudrillard en Anceschi et al., 1990: 27). Teniendo en cuenta la supremacía cada vez más imperante de la imagen (a día de hoy la información visual es incesante desde un dispositivo tan masificado como el teléfono móvil), ese carácter de “espejo” cobra una mayor dimensión, teniendo en cuenta que la prensa musical digital utiliza en su día a día aplicaciones como Snapchat, Instagram o el servicio de vídeo en directo de Facebook para llevar a cabo su propia reinterpretación de los géneros periodísticos fusionados con las nuevas tecnologías. Algo que está dejando a la televisión en un estado de incertidumbre en el que lleva años sumido, como decía en 2013 Román Gubern:

El paisaje mediático está buscando su nuevo equilibrio, mientras el televisor que antes congregaba a toda la familia se ha convertido en un foco para público infantil o senior, mientras en cada dormitorio familiar la pantalla de internet impone su autarquía mediática (...) (Gubern, 2013: 14).

La tendencia de la narrativa utilizada en la hipertelevisión objeto de nuestro estudio tiene más que ver con la realidad que con los imaginarios artificiales. A la vez, esa tendencia –de esa última etapa analizada– ha convivido con un formato no-periodístico basado en la tele-realidad y en el que se ensalza la figura del concursante anónimo hasta convertirla en un icono. Por tanto, para terminar, diremos que la hipertelevisión ha puesto en alza el “nudo” entre “iconofilia” e “iconoclastia” del que habla Francesco Casetti cuando alude a un conflicto entre –por un lado– “la importancia que se da al look, triunfo de lo visible y de lo aparente, y de la figura puesta en escena” y –por otro– de “la exasperada búsqueda de lo natural, es decir, de cuanto tiene una sustancia más que los adornos, una identidad más que las apariencias” (Casetti en Anceschi et al., 1990: 137). Tanto *Loops* como *Mapa Sonoro* o la última etapa de *Sputnik* presentan una narrativa audiovisual más cercana a la iconoclastia de la que habla Casetti, mientras un producto televisivo como *OT: El reencuentro* entremezcla ambos conceptos dando primacía a la espectacularidad y a la iconofilia aunque disfrazando el lado más artificial para hacerle parecer natural.

En un punto en el que tanto Televisión Española como Televisió de Catalunya no presentan ni un sólo programa musical periodístico en su parrilla⁶⁵³ y tras la descomposición narrativa y posterior reinterpretación de cada uno de los capítulos de los 21 programas analizados, la

⁶⁵³ Ambas cadenas cuentan con conciertos retransmitivos o programas culturales que se ocupan en cierta medida de la música, como *Tips* (La 2 de TVE Catalunya), *Via Llibre* (TV3), *Metrópolis* (La 2 de TVE) o *Los Conciertos de Radio 3* (La 2, TVE).

conclusión más general a la que nos lleva esta investigación tiene que ver, por un lado, con una falta de importancia (cuando no menosprecio) con la que la televisión trata a la música a través de continuos cambios en la parrilla, emisiones con periodicidad discontinua, falta de presupuesto en los contenidos musicales... y por otro, con la falta de una narrativa audiovisual concreta que pueda aprovechar las posibilidades de internet y, a la vez, generar un contenido que pueda competir con el generado por los propios artistas desde sus pantallas personales (Snapchat, Instagram...) y desde las cuales ya dan a conocer a su lector implícito la parte más personal de su vida. Si en el título cambiamos la forma presente del verbo “ser” (“La televisión es nutritiva”) -que es la que utiliza la letra original de Aviador Dro- por el pretérito perfecto simple, no lo hacemos como algo definitivo sino como un signo de puntuación que refleje la desaparición de los programas musicales periodísticos en la televisión contemporánea, justificándolo con un análisis que corrobora que en la televisión pública española la música fue importante, aunque nunca lo haya sido al nivel de otras televisiones públicas como la BBC.

Las etapas de la televisión musical periodística quedan marcadas entonces por dos hechos que coinciden en el tiempo con sus rupturas narrativas: la llegada de las cadenas privadas y la explosión de las plataformas y aplicaciones audiovisuales gracias a internet. La televisión, por tanto, ya no ocupa el lugar predilecto que ocupaba durante la paleotelevisión y la neotelevisión y es ahora cuando tiene que competir con una “dinámica pantallística” -cada vez más extrema tanto en la vida laboral como lúdica (E. Brisset, 1996:3) en un momento en el que ni siquiera la creación de un disco puede separarse de la invención de un universo visual que lo acompañe ya no como complemento a posteriori del lanzamiento sino como parte del propio álbum. De hecho, algunos especialistas ya hablan de que las mejores películas de 2016 no están en la gran pantalla sino en los dispositivos cotidianos, en las piezas audiovisuales de músicos como Beyoncé, Kanye West y Frank Ocean (Atar, 2016).

Esta última transformación del concepto “álbum musical” ha sido propiciada por la aparición de internet y la gratuidad de la música. La industria musical ha cambiado y los diferentes elementos que la conforman se han de adaptar a dichos cambios -como vemos en los artistas a través de los visual albums, por ejemplo-. Una situación que puede aplicarse a los programas musicales, que de la misma manera han de adaptar la narrativa de sus programas a las exigencias de un guión marcado por los cambios frenéticos en las reglas del juego de la sociedad pre-internet y que exige sorprender a una audiencia que consume productos audiovisuales continuamente. Se trata de la búsqueda -por parte de los medios de comunicación de masas (en este caso concreto de la

televisión)- de un valor “único” que dote al producto audiovisual de originalidad para poder competir con esa “pantallización” permanente en la que estamos sumergidos.

5. Fuentes consultadas

5.1 Bibliografía

- ADORNO, T.W. (1966): *Televisión y cultura de masas*. Córdoba, Argentina: Eudecor, Editorial Universitaria de Córdoba.
- ADORNO, T. W (2008): *Crítica y Cultura de la sociedad I*. Madrid, España: Ediciones Akal.
- ADORNO, T. W (2008): *Crítica y Cultura de la sociedad II*. Madrid, España: Ediciones Akal.
- ADVANCED MUSIC [et al.] (2004): *SÓNAR GTI. 11º festival Internacional de Música Avanzada y Arte Multimedia de Barcelona*. Barcelona, España: Advanced Music.
- ALCALDE, J. (2006): *Música y Comunicación*. Madrid, España: Fragua.
- ALDARONDO, R. (2004): El salto hacia delante: la revolución ética y estética del post-punk, En Blánquez J. y Freire J.M (eds.) *Teen Spirit. Viaje por el pop independiente* (pp. 76-103). Barcelona, España: Literatura Random House.
- AMAT, K. (2013): Acid Jazz: ese ritmo olvidado, en Sabaté A. (ed.) *Cultura de Clubs BCNmp7*(pp. 2-5). Barcelona, España: CCCB.
- ANCESCHI, G. (1990): *Videoculturas de fin de siglo*. Madrid, España: Cátedra.
- ANDERSON, P. (2000): *Los orígenes de la posmodernidad*. Barcelona, España: Anagrama.
- ARANA, E. (2011): *Estrategias de programación televisiva*. Madrid, España: Síntesis.
- ARFUCH, L. (1995): *La entrevista, una invención diagógica*. Barcelona, España: Paidós.
- BABAS, K. y TURRÓN, K. (1996): *De espaldas al kiosco. Guía histórica de fanzines y otros papelujos de alcantarilla*. Madrid, España: El Europeo y la Tripulación.
- BADDELEY, G. (2002): *Disecionando a Marilyn Manson*. Barcelona, España: Random House Mondadori.
- BAGET HERMS, J.M (1965): *Televisión, un arte nuevo*. Madrid, España: Ediciones Rialp.
- BAGET HERMS, J.M (1993): *Historia de la televisión en España*. Barcelona, España: Feedback Ediciones.
- BAGET HERMS, J.M (1999): *Quaranta anys de televisió a Catalunya*. Barcelona, España: ECSA.
- BAGET HERMS, J.M (2003). *La nostra. Vint anys de TV3*. Barcelona: Televisió de Catalunya.
- BARRERA GONZÁLEZ, A. (1997): Lengua, identidad y nacionalismo en Cataluña durante la transición. *Revista de Antropología Social* (Número 6) pp. 109-137. Madrid, España: Servicio de Publicaciones UCM.

GÈRTRUDIX BARRIO, M (2003): *Música y narración en los medios audiovisuales*. Madrid, España: Laberinto.

BARROSO GARCÍA, J. (1996): *Realización de los géneros televisivos*. Madrid, España: Síntesis.

BIANCIOTTO, J. (2004): En nombre de la Union Jack: Auge y caída del brit-pop. En Blánquez J. y Freire J.M (eds.) *Teen Spirit. Viaje por el pop independiente* (pp. 299-325). Barcelona, España: Literatura Random House.

BIANCIOTTO, J. (2011): *Guía universal del rock (1954-1970)*. Barcelona, España: Ma Non Troppo.

BLÁNQUEZ, J. y MORERA, O. (2002): *Loops. Una historia de la música electrónica*. Barcelona, España: Random House Mondadori.

BLÁNQUEZ, J. (2004): Distensión post-milenio: ideas sobre el indie en el cambio de década en Blánquez, J. y Freire, J.M (Eds.). *Teen Spirit. Viaje por el pop independiente* (pp. 397-430). Barcelona, España: Literatura Random House.

BREU, R. (2010). *El documental como estrategia educativa. De Flaherty a Michael Moore, diez propuestas de actividades*. Barcelona, España: GRAÓ.

BREWSTER, B. y BROUGHTON, F. (2007): *Last night a DJ saved my life. Anoche un DJ salvó mi vida*. Barcelona, España: Manotropo.

BROC, D. (2004): Fuera de este mundo. La reinención sonora del post-rock en Blánquez, J. y Freire, J.M (eds.). *Teen Spirit. De viaje por el pop independiente* (pp. 326-360). Barcelona, España: Reservoir Books.

BRÜNNER, J. J. (2002): *Globalización cultural y posmodernidad*. Santiago de Chile, Chile: Fondo de Cultura Económica.

BUSTAMANTE, E (2013): *Historia de la radio y la televisión en España*. Una asignatura pendiente de la democracia. Barcelona, España: Gedisa.

CANET, F.; PROSPER, J. (2009): *Narrativa audiovisual. Estrategias y recursos*. Madrid, España: Síntesis.

CARRERAS LARIO, N. (2011). Los primeros programas de variedades de TVE: de La Hora Philips a Escala en HI-FI. *Revista Comunicación* (Núm. 9) pp. 19-33.

CASADO RUIZ, A.; GUTIÉRREZ SOBRINO, J.J.; SÁNCHEZ GARCÍA, V. (2012): Hacia la convergencia total: televisión e internet, en Alcudia Borreguero, M.; Legorburu Hortelano J.M; Barceló Ugarte T. (coords.). *Convergencia de medios. Nuevos desafíos para una comunicación global* (pp. 261-282). España: CEU Ediciones.

CASAS, Q. (2004): New York, New York: Una escena y dos generaciones, Blánquez J. y Freire J.M (eds.). *Teen Spirit. De viaje por el pop independiente* (pp. 23-49). Barcelona, España: Reservoir Books.

- CASAS, Q. (2008): Teoría y práctica del rockumental. El documental rock, en Guillot, E. (ed.). *iRock, Acción! Ensayos sobre cine y música popular* (pp. 53-75). Valencia, España: Avantpress.
- CASETTI, F. y DI CHIO, F. (1999): *Análisis de la televisión: instrumentos, métodos y prácticas de investigación*. Barcelona, España: Paidós.
- CASTELLS, H. (2013): *Sideral. Estrella fugada*. Barcelona, España: Contra.
- CASTILLO, J.M (2009): *Televisión, realización y lenguaje audiovisual*. Madrid, España: Instituto RTVE.
- CEBRIÁN HERREROS, M. (1992): *Géneros informativos audiovisuales : radio, televisión, periodismo gráfico, cine, vídeo*. Madrid, España: Ciencia 3.
- CEBRIÁN HERREROS, M. (1998): *Información televisiva. Mediaciones, contenidos, expresión y programación*. Madrid, España: Síntesis.
- CEBRIÁN HERREROS, M. (2004): *La información en televisión. Obsesión mercantil y política*. Barcelona, España: Gedisa.
- CERVANTES, Xavier (2008): De Richard Lester a Jean-Luc Godard. El cine rock de los años sesenta, en Guillot, E. (ed.). *iRock, Acción! Ensayos sobre cine y música popular* (pp. 33-51), Valencia, España: Avantpress.
- CHATMAN, S. (1990): *Historia y discurso. Estructura narrativa en la novela y en el cine*. Madrid, España: Altea, Taurus, Alfaguara.
- COHN, N. (1973): *Awopbopaloobop, Alopbamboom. Una historia de la música pop*. Madrid, España: Nostromo.
- COLLIN, M. (2002): *Estado alterado. La historia de la cultura del éxtasis y del acid house*. Barcelona, España: Alba Editorial.
- COLUBÍ, P. (1999): *La tele que me parió*. Barcelona, España: Alba Editorial.
- CORTÉS LAHERA., J.A (2002): "La Operación Triunfo: Cuando el espectáculo supera al propio medio. Chasqui (num. 78), p. 44-51.
- Corporació Catalana de Ràdio i Televisió (1993): *TV3. Diez anys*. Barcelona, España: Columna Edicions.
- DENIZEAU, G. (2008): *Los géneros musicales. Una visión diferente de la historia de la música*. Barcelona, España: Robinbook.
- GONZÁLEZ REYNA, S. (1991): *Periodismo de opinión y discurso*. México, Editorial Trillas.
- DE RAMÓN CARRIÓN, M. (coord.) (2003): *10 lecciones de Periodismo Especializado*. Madrid, España: Fragua.
- DE ROSENDO KLECKER, B. (2010): *El perfil periodístico. Claves para caracterizar personas en prensa*. Madrid, España: Editorial Tecnos (grupo Anaya).

- CRIPPS, C. (1999): *La música popular en el siglo XX*. Madrid, España: Ediciones Akal, S.A.
- DARLEY, A. (2002) *Cultura visual digital. Espectáculo y nuevos géneros en los medios de comunicación*. Barcelona, España: Paidós.
- DE AGUILERA, M.; ADELL, J.E; SEDEÑO, A. (eds.) (2008): *Comunicación y música I. Lenguaje y Medios*. Barcelona, España: Editorial UOC.
- DE PONTES LEÇA (2012): El cine musical en el siglo XXI: Los años cero, en Fraile T. y Viñuela E. (eds.) *La música en el lenguaje audiovisual. Aproximaciones multidisciplinares a una comunicación mediática* (pp 273-288). España: Arcibel Editores.
- DENK, F. y VON THULEN, S. (2015): *Der Klang Der Familie: Berlín, el techno y la caída del Muro*. Barcelona, España: Alpha Decay.
- DÍAZ, L. (2005): *La Caja Sucia*. Madrid, España: La Esfera de los Libros.
- DÍAZ, L (2006): *50 años de TVE*. Madrid, España: Alianza Editorial.
- DURÁ GRIMALT, R. (1988): *Los video-clips: precedentes, orígenes y características*. Valencia, España: Universidad Politécnica de Valencia.
- DUVERGER, M. (1996): *Métodos de las Ciencias Sociales*. Barcelona, España: Ariel.
- ECO, U (1996): *La estrategia de la ilusión*. Barcelona, España: Editorial Lumen.
- ECO, U. (2001): *Cómo se hace una tesis*. Barcelona, España: Gedisa.
- ESTEVE, F.; FERNÁNDEZ DEL MORAL, J. (1999): *Áreas de especialización periodística*. Madrid, España: Fragua.
- ESTEVE, F. (1999): *Comunicación Especializada*. Madrid, España: Tucumán.
- FABUEL CAVA, V. (1998): *Las chicas son guerreras. Antología de la canción popular femenina en España*. Lleida, España: Milenio
- FAMILIA FERNÁNDEZ (2006): *Tot sobre TV3*. Barcelona, España: Empúries.
- FARRÉS, E. (2004): El indie pendiente: penas y alegrías de la causa alternativa en España. en Blánquez J. y Freire J.M (eds.). *Teen Spirit. De viaje por el pop independiente* (pp. 431-160). Barcelona, España: Reservoir Books.
- FERNÁNDEZ BARRERO (2003): *El editorial. Un género periodístico abierto al debate*. Sevilla, España: Comunicación Social Ediciones y Publicaciones.
- FERNÁNDEZ DÍEZ, F.; MARTÍNEZ ABADÍA, J. (1999): *Manual básico de lenguaje y narrativa audiovisual*. Barcelona, España: Paidós.
- FOSTER, H. (ed) (1998): *La Posmodernidad*. Barcelona, España: Kairós.
- FRAILE PRIETO, T. (2001): *Propuestas para la investigación en comunicación audiovisual: publicidad social y creación colectiva en Internet*. Tejuelo (Núm 12) pp. 156-172.

FRAILE, T. y VIÑUELA, E. (eds.) (2012). *La música en el lenguaje audiovisual. Aproximaciones multidisciplinares a una comunicación mediática*. España: Arcibel.

FRAILE, T. (2013): Hacia una historia social del pop y el rock en el cine español, en Radigales, J. (ed.). *Cine musical en España. Prospección y estado de la cuestión* (pp. 39-52). Barcelona, España: Facultad de Ciencias de la Comunicación y Relaciones Internacionales Blanquerna, Universitat Ramon Llull.

FRASCARA, J. (1999). *El poder de la imagen. Reflexiones sobre comunicación visual*. Argentina: Ediciones Infinito.

GALLERO, J.L (1991): *Sólo se vive una vez. Esplendor y ruina de la Movida madrileña*. Madrid, España: Árdora Ediciones.

GARCÍA JIMÉNEZ, J. (2000): *Narrativa audiovisual*. Madrid, España: Cátedra.

GARRIDO DOMÍNGUEZ, A. (2007): *El texto narrativo*. Madrid, España: Editorial Síntesis.

GENETTE, G. (1972): *Figuras III*. Barcelona, España: Editorial Lumen.

GENETTE, G. (1998): *Nuevo discurso del relato*. Madrid, España: Cátedra.

GÈRTRUDIX, M. (2003): *Música y narración en los medios audiovisuales*. Madrid, España: Laberinto.

GÓMEZ MARTÍN, M. (2006): *Los nuevos géneros de la neotelevisión*. Área Abierta. Revista de comunicación audiovisual y publicitaria (Núm. 13) pp. 2-8.

GONZÁLEZ REQUENA, J. (1999): *El discurso televisivo: espectáculo de la posmodernidad*. Madrid, España: Cátedra.

GORDILLO, I. (2009): *Manual de narrativa televisiva*. Madrid, España: Síntesis.

GUBERN, R. (2005): *Patologías de la imagen*. Barcelona, España: Anagrama.

GUBERN, R. (2013): *Cultura audiovisual : escritos 1981-2011*. Madrid, España: Cátedra.

GUERRERO, E. (2010) *El entretenimiento en la Televisión Española. Historia, industria y mercado*. Barcelona, España: Grupo Planeta.

GUILLOT, E. (ed.) (2008): *¡Rock, acción! Ensayos sobre cine y música popular*. Valencia, España: Avantpress Edicions.

HEATLEY, M. (ed.) (2007): *Rock & Pop. La Historia Completa*. Barcelona, España: Ediciones Robinbook.

HUMPHREY, C (1999): *Loser. The Real Seattle Music Story*. Seattle, EEUU: First MISCmedia Edition.

HUYSSSEN, A. (1988): Cartografía del postmodernismo, en Picó, J. (ed.). *Modernidad y postmodernidad*. Madrid: Alianza Editorial. Pp. 189-248.

IMBERT, G. (2003): *El zoo visual. De la televisión espectacular a la televisión especular*. Barcelona, España: Gedisa.

LEHMAN, C. P (2008): *A critical history of Soul Train in Television*. North Carolina, EEUU: McFarland

LUNA ALONSO, A. (2000) La influencia de la canción de autor francesa en la creación musical española: Paco Ibáñez traductor-versionador e intérprete de Georges Brassens, en *VII Coloquio Asociación de Profesores de Filología Francesa de la Universidad Española (Vol. 1)* (pp. 205-212). Cadiz, España: Universidad de Cádiz.

KYROU, A. (2006): *Techno rebelde. Un siglo de músicas electrónicas*. Madrid, España: Traficantes de sueños.

LECHADO J.M (2005): *La Movida. Una crónica de los 80*. Madrid, España: Algaba.

MÁRQUEZ, I. (2015): *Una genealogía de la pantalla: del cine al teléfono móvil*. España: Anagrama.

MARÍN LLADÓ, C. (2006): *Periodismo audiovisual : información, entretenimiento y tecnologías multimedia*. Barcelona, España: Gedisa.

MARTEL, F. (2012). *Cultura Mainstream. Cómo nacen los fenómenos de masas*. Madrid: Santillana.

MARTÍ, J. (2000): *Más allá del arte. La música como generadora de realidades sociales*. Barcelona, España: Deriva Editorial.

MARTÍNEZ ALBERTOS, J.L (1977): *El mensaje informativo*. Barcelona, España: A.T.E.

MARTÍNEZ ALBERTOS, J.L (2004): Aproximación a la teoría de los géneros periodísticos” en Cantavella J. y Serrano J.F (coords.) *Redacción para periodistas: informar e interpretar* (pp. 51-75). Barcelona, España: Editorial Ariel.

MARTÍNEZ i GARCÍA, S. (1999): *Enganxats al heavy: Cultura, música i transgressió*. Lleida: Pagès Editors.

MCNEIL, L. y MCCAIN, G. (2008): *Por favor, mátame. La historia oral del punk*. Bilbao: España: Discos Crudos.

MICÓ, J. L. (2010): El entretenimiento transversal. Convergencia de contenidos entre la televisión, internet y los dispositivos móviles. *Trípodos* (Núm. 27), pp. p.107-115.

MIGUEL DE BUSTOS, J.C y CASADO DEL RÍO, M.A. (2012): *Televisiones autonómicas. Evolución y crisis del modelo público de proximidad*. Barcelona, España: Gedisa.

MORA, K. y VIÑUELA, E. (eds) (2013): *Rock around Spain: Historia, industrial, escenas y medios de comunicación*. Lleida, España: Edicions de la Universitat de Lleida.

- MUNIESA, M. (2007): *Punk Rock. Historia de 30 años de subversión*. Madrid, España: T&B Editores.
- NELSON, H. (2004): Guitarras, paro, gladiolos y Margaret Thatcher: el pop independiente británico en los ochenta, en Blánquez J. y Freire J.M (eds.). *Teen Spirit. De viaje por el pop independiente* (pp. 137-170). Barcelona, España: Reservoir Books.
- OLEAQUE, J.M (2004): *En éxtasi. Drogues, música màkina i ball: viatge a les entranyes de "la festa"*. Barcelona, España: Ara Llibres.
- OLIVARES, R. (ed.) (2001): *100 video artists*. Madrid, España: Exit Publicaciones.
- ORDOVÁS, J. (1977): *De qué va el Rrollo*. Madrid, España: La Piqueta.
- ORDOVÁS, J. (2002): *La Revolución Pop*. Madrid, España: Celeste Ediciones.
- ORDOVÁS, J. (2013): *Viva el Pop: de la Movida a la explosión indie. Una historia gráfica del pop español*. España: Editorial Planeta.
- PALACIO, M. (2001): *Historia de la televisión en España*. Barcelona, España: Gedisa.
- PEÑA TIMÓN, V. (2001): *Narración audiovisual. Investigaciones*. Madrid, España: Ediciones del Laberinto.
- PICÓ, J. (ed.) (1988): *Modernidad y Postmodernidad*. Madrid, España: Alianza Editorial.
- PIMENTEL, A. (1998): *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*. México: Siglo XXI Editores.
- PIÑOL, M. (2004): Un amanecer continuo: Las guitarras y la electrónica entran en colisión, en Blánquez J. y Freire J.M (eds.). *Teen Spirit. De viaje por el pop independiente* (pp. 234-263). Barcelona, España: Reservoir Books.
- PLANAS, X. (ed.) (2010): *La Nova cançó: la veu d'un poble*. Barcelona, España: Museo de Historia de Catalunya. Generalitat de Catalunya, departamento de Cultura i Mitjans de Comunicació.
- POUS MAS, M. T. (1995): *TV3, 10 anys*. Barcelona, España: Club Editor.
- PUENTE, D. (2013): Mi animal mitológico favorito, en Sabaté A. (ed.). *Cultura de Clubs BCNmp7* (pp.26-31). Barcelona, España: CCCB.
- QUILEZ ESTEVE, L. (2006): La Edad de Oro, en Palacio, M. (ed.). *Las cosas que hemos visto. 50 años y más de TVE* (pp. 92-93), Madrid: IORTV / RTVE.
- RADIGALES, J. (2007) Música i contracultura. La (re)presentació de la cançó: d'O.T a 'cantamania'. Trípodos Extra, p. 47-56.
- RADIGALES, Jaume; LLUÍS I FALCÓ, Josep (2010): Música i comunicació de masses: una justificació introductòria. Trípodos (Núm. 26), pp. 9-13.

RADIGALES, J. y FRAILE, T. (2006) La música en los estudios de Comunicación Audiovisual. Prospecciones y estado de la cuestión. Trípodos (Núm. 19), pp. 99-112.

RAMONET, I. (ed.) (2002): *La post-televisión. Multimedia, Internet y globalización económica*. Barcelona, España: Icaria Editorial.

REISS, S.; FEINEMAN, N.; (2000). *Thirty frames per second. The visionary art of the music video*. New York, EEUU: Harry N. Abrams

“Revista fans” (s.f). La historia jamás contada de la música de los 60. Recuperado de <http://www.guateque.net/revistasfans.htm>

REX, I. (1992): Kylie: the making of a star in Hayward, P (ed.) *From Pop to Punk to Postmodernism. Popular music and Australian cultura from the 1960's to the 1990's*. Australia: Allen & Unwin.

REYNOLDS, S. (2010): *Después del rock. Psicodelia, postpunk, electrónica y otras revoluciones inconclusas*. Buenos Aires, Argentina: Caja Negra.

REYNOLDS, S. (2012): *Retromanía. La adicción del pop a su propio pasado*. Buenos Aires, Argentina: Caja Negra.

REYNOLDS, S. (2013 a.): *Energy Flash. Un viaje a través de la música rave y la cultura de baile*. Barcelona, España: Contra.

REYNOLDS, S. (2013 b.): *Postpunk. Romper todo y empezar de nuevo*. Buenos Aires, Argentina: Caja Negra Editora.

RICO OLIVER, Dolores (2003): *El libro de La Bola de Cristal*. Barcelona, España: Random House Mondadori.

RINCÓN, O. (2003): Realities. La narrativa total de la televisión. Signo y Pensamiento (Núm 42). Pp. 22-36

RISQUES, MANEL (Dir.); DUARTE, ANGEL; DE RIQUER, BORJA; ROIG ROSICH, MOSEP M (1999): *Història de la Catalunya Contemporània*. Barcelona, España: Pòrtic Biblioteca Universitaria.

RIVADENEYRA, C. (2012): La Música en el Lenguaje Audiovisual: Aproximaciones multidisciplinares a una comunicación mediática”. En Fraile, Teresa; Viñuela, Eduardo (eds.), *La llegada del pop a la música cinematográfica. El caso de El Graduado* (pp. 435-444). Sevilla, España: Arcibel Editores.

RODRÍGUEZ, A. (1999): *ABC de la música moderna*. Madrid, España: Alianza Editorial

RODRÍGUEZ, I. y MARTÍNEZ, J. (1992): *La televisión: Historia y desarrollo*. Barcelona, España: Mitre.

RODRÍGUEZ GARCÍA, T., BAÑOS GONZÁLEZ, M. (2010). *Construcción y memoria del relato audiovisual*. Madrid, España: Fragua.

- RODRÍGUEZ PASTORIZA, F. (2003): *Cultura y Televisión. Una relación de Conflicto*. Barcelona, España: Gedisa.
- ROMÁN, A. (2008): *El lenguaje musivisual. Semiótica y estética de la música cinematográfica*. Madrid, España: Visión Libros.
- ROSSELL, O. (2004): ¿Quién mató a Bambi?: Punk, o el fin del rock'n'roll tal como lo conocíamos, en Blánquez J. y Freire J.M (eds.). *Teen Spirit. De viaje por el pop independiente* (pp. 50-75). Barcelona, España: Reservoir Books.
- ROSS, A. (2009): *El ruido eterno. Escuchar al siglo XX a través de su música*. Barcelona, España: Seix Barral.
- RUANO LÓPEZ, S. (2007): *Cultura y televisión: una controvertida relación*. Comunicar (Núm. 28), pp. 177-182.
- SAAVEDRA, D. (2004): El barro y la tragedia: una historia del grunge, en Blánquez, J., Freire, J.M. (eds.) *Teen Spirit. De viaje por el pop independiente* (pp. 202-233). Barcelona, España: Reservoir Books.
- SÁNCHEZ, M.F (2004): *Radio 3. Rescate de un recuerdo*. Madrid, España: Espejo de tinta.
- SÁNCHEZ BIOSCA,V. (1995): *Una cultura de la fragmentación. Pastiche, cuerpo y relato*. Valencia, España: Filmoteca de la Generalitat Valenciana.
- SÁNCHEZ NAVARRO, J. (2006): *Narrativa Audiovisual*. Barcelona, España: UOC.
- SÁNCHEZ NAVARRO, J.; LAPAZ CASTILLO, L. (2014): *¿Cómo analizar un videoclip desde el punto de vista narrativo?* Barcelona, España: UOC.
- SÁNCHEZ NORIEGA, J.L. (2002): *Historia del cine : teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión*. Madrid, España: Alianza.
- SHAPIRO, P. (2012): *La Historia Secreta del Disco. Sexualidad e integración racial en la pista de baile*. España: Caja Negra.
- SCOLARI, C. (2008): Hacia la hipertelevisión. Los primeros síntomas de una nueva configuración del dispositivo televisivo. *Diálogos de la Comunicación* (Núm. 77)
- SELLÉS, M. y ÁLVAREZ, A. (2012): Las transiciones en el formato de los programas musicales en televisión como reflejo de los cambios y las transformaciones culturales (comunicación). Congreso Internacional Hispanic Cinemas en Transición (noviembre de 2012, Universidad Carlos III de Madrid).
- SORLIN, P. (2010): *Estéticas del audiovisual*. Buenos Aires, Argentina: La Marca Editora.
- STRINATI, D. (1995): *An introduction to theories of popular culture*. Londres, Reino Unido: Routledge.
- TAYLOR S. J. y BOGDAN R. (1996). *Introducción a los métodos cualitativos de investigación*. Barcelona, España: Paidós.

- TONER, A. (1998): *Hip-Hop*. Madrid, España: Celeste Ediciones.
- TORRES, E.; CONDE, E.; RUIZ, C. (2002). *Desarrollo humano en la sociedad audiovisual*. Madrid, España: Alianza Editorial.
- TOUS ROVIROSA, A. (2009). Paleotelevisión, neotelevisión y metatelevisión en las series dramáticas estadounidenses. *Comunicar* (Núm. 33), pp. 175-183.
- TUBELLA, I.; TABERNERO, C.; DWYER, V. (2008): *Internet y televisión : la guerra de las pantallas*. Barcelona, España: Ariel.
- TURTÓS, J. (2008): Música y medios de comunicación en Cataluña, en Aguilera, M., Adell J. E. y Sedeño, A. *Comunicación y música I: Lenguaje y medios* (pp. 189-223). Barcelona, España: UOC.
- TUSELL, JAVIER (2007): *La transición a la democracia* (España, 1975-1982). Madrid, España: Espasa Calpe.
- VILCHES, L. (2003): La contaminación ambiental: entre la ficción y los formatos de realidad. *Signo y Pensamiento* (Núm. 42), pp. 9-21.
- VIÑUELA, Eduardo (2009): *El videoclip en España* (1980-1995). Gesto audiovisual, discurso y mercado. Madrid, ICCMU.

5.2 Webgrafía

- ABEBE, N. (11 de julio de 2005): The Lost Generation, Pitchfork. Recuperado de <http://pitchfork.com/features/article/6088-the-lost-generation/>
- ÁLVAREZ, A. (6 de agosto de 2014): Las raves que nos quedan: revisando a Simon Reynolds. Beatburger. Recuperado de <http://www.beatburger.com/especiales/las-raves-que-nos-quedan-revisando-simon-reynolds/>
- ÁLVAREZ, A. (26 de abril de 2013): ¿Escena laptop?. Concepto Radio. Recuperado de <http://www.conceptoradio.net/2013/05/03/degeneration-escena-laptop/>
- ÁLVAREZ VAQUERO, A. (2016): PXXR GVNG: De la hauma al Moulin Rouge, cuatro años de mutaciones. Beatburger. Recuperado de <http://www.beatburger.com/especiales/pxxr-gvng-de-la-hauma-al-moulin-rouge-cuatro-anos-de-mutaciones-parte-i/>
- “Amon Tobin, ISAM. Más allá de lo orgánico” (mayo 2012). Sónar. Recuperado de http://www.sonar.es/es/2012/prg/ar/amon-tobin-isam_27
- ATAR (10.08.2016): The Visual Album Is Changing More Than Music Videos. It's Changing Cinema. Squire. Recuperado de <http://www.esquire.com/entertainment/music/a47816/frank-ocean-endless-visual-albums-beyonce-kanye-west/>

BATALLA, C. (1 de diciembre de 2011): Jordi Turtós: “La música se ha hecho invisible en los medios de comunicación”, Revista Rambla. Recuperado de <http://revistarambla.com/jordi-turtos-la-musica-se-ha-hecho-invisible-en-los-medios-de-comunicacion/>

“Beirut estrena vídeo para The Ripe Tide” (22 de junio de 2012). Recuperado de <http://www.playgroundmag.net/musica/multimedia/videos-musicales/beirut-estrena-video-para-the-ripe-tide>

BLÁNQUEZ, J. (17 de junio 2009): Hugh Hopper: una vida dedicada al jazz rock, El Mundo. Recuperado de <http://www.elmundo.es/elmundo/2009/06/17/opinion/16156941.html>

BLÁNQUEZ, J. (8 de mayo de 2013): Sónar, la historia completa. De 1994 a 1997 (parte 1), Playground. Recuperado de http://www.playgroundmag.net/articulos/columnas/Sonar-historia-completa-parte_5_1093740618.html

BLÁNQUEZ, J. (13 de junio de 2014): Primeros indicios de un Sónar alucinante, El Mundo. Recuperado de <http://www.elmundo.es/cultura/2014/06/13/539a3dea22601d3e258b4575.html>

BOLAÑOS, V. (23 de julio de 2012): Muere José Luis Uribarri, el presentador que hizo historia en Eurovisión, RTVE. Recuperado de <http://www.rtve.es/noticias/20120723/jose-luis-uribarri-muere/548452.shtml>

BOTELLA, M. (2008): Sputnik: del zapping a les emissions pirates [entrada de blog]. Memòries d'un crític fracassat. Recuperado de <http://blogs.ccrtvi.com/freak.php?itemid=8870>

BROC, D. (29 de junio de 2012): Talent Shows: el circo romano del siglo XXI, Playground. Recuperado de <http://www.playgroundmag.net/musica/articulos-de-musica/columnas-musicales/talent-shows-el-circo-romano-del-siglo-xxi>

BUSQUETS, G. (25 de febrero de 2013): Montse Elías: “La tele té el plus de la posada en escena”. El Punt Avui. Recuperado de <http://www.elpuntavui.cat/ma/article/13-comunicacio/20-comunicacio/621868-la-tele-te-el-plus-de-la-posada-en-escena.html>

“Carlos Tena dimite del programa 'Caja de ritmos' porque se considera 'indefenso” (12 de mayo de 1983). El País. Recuperado de http://elpais.com/diario/1983/05/12/radiotv/421538401_850215.html

“Clip, Clap, Video” (14 de octubre de 1991). El País. Recuperado de http://elpais.com/diario/1991/10/14/radiotv/687394820_850215.html

CONTRERAS, J.M (23 de abril de 1988): 'Música golfa' cambia de director, guionista y presentadores. El País. Recuperado de http://elpais.com/diario/1988/04/23/radiotv/577749604_850215.html

“Comienza 'FM-2', un nuevo intento de informativo musical de TVE” (28 de enero de 1988). El País. Recuperado de http://elpais.com/diario/1988/01/28/radiotv/570322805_850215.html

COSTA, J.M (2 de marzo de 1979): Aplauso y Popgrama o la miseria de RTVE. El País. Recuperado de http://elpais.com/diario/1979/03/02/agenda/289177202_850215.html

COSTA, J.M (2 de mayo de 1983): El punk ya asustó antes. El País. Recuperade de http://elpais.com/diario/1983/05/02/cultura/420674409_850215.html

“El día que la burbuja ‘puntocom’ pinchó” (10 de marzo de 2010). El País. Recuperado de http://economia.elpais.com/economia/2010/03/10/actualidad/1268209975_850215.html

“El vici de cantar” (2013). TV3. Recuperado de <http://www.tv3.cat/videos/406779>

ELORRIETA, G. y M. MARCOS, J. (4 de agosto de 2001): Benicàssim, ¿Te acuerdas de la primera vez?. El Mundo. Recuperado de <http://www.elmundo.es/elmundo/2001/08/03/cultura/996860600.html>

EL PAÍS (12 de mayo de 1983): Carlos Tena dimite del programa ‘Caja de Ritmos’ porque se considera “indefenso”. El País. Recuperado de http://elpais.com/diario/1983/05/12/radiotv/421538401_850215.html

EL PAÍS (14 de octubre de 1991): Clip, Clap Vídeo. El País. Recuperado de http://elpais.com/diario/1991/10/14/radiotv/687394820_850215.html

“El programa de TVE "Música Sí" ya tiene su propia revista” (31 de octubre de 2002). Control publicidad. Recuperado de <http://controlpublicidad.com/el-programa-de-tve-musica-si-ya-tiene-su-propia-revista/>

“Entre dos aguas’ arranca este viernes en La 2, en Buenos Aires y Estambul, un viaje musical conducido por Javier Limón” (6 de septiembre de 2011). RTVE. Recuperado de <http://www.rtve.es/rtve/20110906/entre-dos-aguas-arranca-este-viernes-2-buenos-aires-estambul-viaje-musical-conducido-javier-limon/466519.shtml>

ESTABIEL, C. (11 de abril de 2008): 25 años sin ‘La edad de oro’. El País. Recuperado de http://www.elpais.com/articulo/portada/25/anos/edad/oro/elpepucul/20080411elptenpor_4/Tes

ESTABIEL, C. (26.3.2008): La Edad de Oro en DVD [entrada de blog]. Música en la mochila. Recuperado de <http://www.musicaenlamochila.net/2008/03/26/la-edad-de-oro-en-dvd/>

ESTABIEL, C. (7.2.2009): Capítulo nueve. Caos en el plató [entrada de blog]. Música en la mochila. Recuperado de <http://www.musicaenlamochila.net/2009/02/07/capitulo-9-caos-en-el-plato/#more-969>

FAHSBENDER, F. (16 de octubre de 2013): Simon Reynolds, el destino incierto del rock. Noticias de la Semana. Recuperado de <http://noticias.perfil.com/2013/10/16/simon-reynolds-el-destino-incierto-del-rock/>

FAJARDO, J. (7 de febrero de 2014): 10 cosas a descubrir del underground de Barcelona. El Mundo. Recuperado de <http://www.metropoli.com/musica/2014/02/03/52ef7aa8e2704e272f8b4572.html>

FERNÁNDEZ RUBIO, A. (6 de febrero de 1988) TVE destituye a Rafa Fernández como presentador del programa ‘Música golfa’. El País. Recuperado de http://elpais.com/diario/1988/02/06/radiotv/571100403_850215.html

FREIRE, J.M (2011): Entrevista (2011) John Talabot. Rockdelux. Recuperado de <http://www.rockdelux.com/secciones/p/john-talabot-la-sombra-acogedora.html>

FRANCO, M. (7 de septiembre de 2012): Vida y muerte del trap, el género que no fue. Playground. Recuperado de http://www.playgroundmag.net/articulos/reportajes/Vida-muerte-trap-genero_5_947955196.html

G.B (1 de febrero de 2013). Els concerts tornen a La2. El Punt Avui. Recuperado de <http://www.elpuntavui.cat/ma/article/-/20-comunicacio/615380-els-concerts-tornen-a-la-2.html?tmpl=component&print=1&page=>

GALINDO, B. (mayo de 2011): Biblioteca Pop (2011). Morente & Lagartija Nick. Rockdelux. Recuperado de <http://www.rockdelux.com/secciones/p/morente-lagartija-nick-punto-omega.html>

GALLO, I. (2 de marzo de 2002). Operación Triunfo y el fútbol dan a TVE sus mejores datos del lustro. El País. Recuperado de http://elpais.com/diario/2002/03/02/radiotv/1015023602_850215.html

GARCÍA MONTOLIU, A. (18 de febrero de 2013): Sigur Rós, en busca de la felicidad. Playground. Recuperado de <http://www.playgroundmag.net/musica/articulos-de-musica/reportajes-musicales/sigur-ros-en-busca-de-la-felicidad>

GARCÍA PEINAZO, D. (septiembre de 2013): Músicas de consenso y estética de la disensión. Los casos de Jarcha y de Triana en el contexto electoral de la España postfranquista. Congreso Do Rock. Recuperado de http://www.congressodorock.com.br/evento/anais/2013/artigos/5/artigo_simposio_6_388_garciapdiego@uniovi.es.pdf

GARCÍA, X. (29 de febrero de 2016): Entrevista a Cristian Pascual (director Festival In-Edit). Revista Rock. Recuperado de <http://www.revistarock-id.com/2016/02/29/entrevista-a-cristian-pascual-director-festival-in-edit/>

HARPER, A. (22 de septiembre de 2014): The online underground: A new kind of punk?. Resident Advisor. Recuperado de <https://www.residentadvisor.net/features/2137>

HERNÁNDEZ, C. (27 de enero de 2015): Los programas de música se quedan sin voz en televisión. 20 Minutos. Recuperado de <http://www.20minutos.es/noticia/2333370/0/programas-musicales/musica-en-television/musica-ligerisima/>

HERREROS, R. (mayo de 2010): Mapa Sonoro. Un programa de música que se puede ver. Rockdelux. Recuperado de <http://www.rockdelux.com/opinion/p/mapa-sonoro-un-programa-de-musica-que-se-puede-ver.html>

HUERGA, M. (2005-2015): Arsenal (1985-1987). [Entrada de blog]. Manuel Huerga. Recuperado de <http://manuelhuerga.com/arsenal>

IMBERT, G. (25 de enero de 1986): El Madrid de la Movida. Recuperado de http://elpais.com/diario/1986/01/25/opinion/506991609_850215.html

"In-Edit. Historia" (2012). In-Edit. Recuperado de <https://www.in-edit.org/webapp/historia%3Bjsessionid=n4taz5bpl9u>

IÑIGO, J.M (2004 a): Último Grito [entrada de blog]. José María Íñigo. Recuperado de <http://www.josemariainigo.com>

JENESAISPOP (6 de febrero de 2012): Mapa Sonoro en peligro de extinción. Jenesaispop. Recuperado de <http://jenesaispop.com/2012/02/06/mapa-sonoro-en-peligro/>

“Jordi Turtós: ‘La música se ha hecho invisible en los medios de comunicación’” (1 de diciembre de 2011). Revista Rambla. Recuperado de <http://www.revistarambla.com/v1/cultura/musica/895-jordi-turtos-la-musica-se-ha-hecho-invisible-en-los-medios-de-comunicacion>

“La Trinca vuelve a TV3 20 años después y busca jóvenes que tomen el relevo” (10 de septiembre de 2009). La Vanguardia. Recuperado de <http://www.lavanguardia.com/gente/20090910/53782222658/la-trinca-vuelve-a-tv3-20-anos-despues-y-busca-jovenes-que-tomen-el-relevo.html>

“La presentadora Paloma Chamorro, procesada por ofensas a la religión” (16 de mayo de 1985). El País. Recuperado de http://elpais.com/diario/1985/05/16/sociedad/485042403_850215.html

LENORE, V. (30 de agosto de 2013): Reggaetón. El País. Recuperado de http://elpais.com/elpais/2013/08/30/eps/1377865923_268812.html

LENORE, V. (20 de enero de 2014): Luke Haines, ex líder de The Auteurs: "El britpop fue un giro a la derecha". El Confidencial. Recuperado de http://www.elconfidencial.com/cultura/2014-01-20/el-britpop-fue-un-giro-a-la-derecha_76828/

LINÉS, E. (28 de febrero de 2011): El porqué del nuevo pop catalán. La Vanguardia. Recuperado de <http://www.lavanguardia.com/cultura/20110228/54120546024/el-porque-del-nuevo-pop-catalan.html>

LÓPEZ, F. (27 de noviembre de 2012): Blue Zulu. RTVE. Recuperado de <http://www.rtve.es/television/20121127/blue-zulu/578182.shtml>

MADRID CULTURA, (2010): Matt Black: Somos criaturas audiovisuales. Recuperado de <http://www.madridcultura.es/2012/02/10/matt-black-somos-criaturas-audiovisuales/>

MAGIC, N. N. (7 de febrero de 2014): No entiendo el periodismo musical [entrada de blog]. Young Vibe. Recuperado de <http://youngvibez.net/2014/02/07/no-entiendo-el-periodismo-musical/>

MANRIQUE, D. A (14 de noviembre de 2011). Miserias del rockumental. El País. Recuperado de http://elpais.com/diario/2011/11/14/cultura/1321225203_850215.html

MANRIQUE, D. A (9 de marzo de 2012): Malos tiempos para el pop. El País. Recuperado de http://cultura.elpais.com/cultura/2012/03/08/television/1331240979_265322.html

MANRIQUE, D.A (30 de septiembre de 2013). La vigencia del modelo mágico de los Beatles. El País. Recuperado de http://cultura.elpais.com/cultura/2013/09/26/actualidad/1380219002_701371.html

“Mapa Sonoro está en peligro” (6 de febrero de 2012). Jenesaispop. Recuperado de <http://jenesaispop.com/2012/02/06/97526/mapa-sonoro-en-peligro/>

“Mikimoto Club” (24 de octubre de 2012). TV3. Recuperado de <http://www.tv3.cat/videos/4302530/Mikimoto-club>

“Música Vista” (1985). TV3. Recuperado de <http://www.tv3.cat/p25anys/els25.jsp?seccio=programa&lletra=M&idint=18071&any=&anyFitre=0>

NAVARRO, F. (1 de enero de 2016): Lo siento, pero Cachitos no es suficiente. El País. Recuperado de http://cultura.elpais.com/cultura/2016/01/01/television/1451654664_514993.html y es del 1 de enero de 2016.

“Oh Bongònia” (1983). TV3. Recuperado de <http://www.tv3.cat/videos/383239>

ORTEGA DOLZ, P. (14 de octubre de 2011): Un vivero musical en la ciudad. El País. Recuperado de http://elpais.com/diario/2011/10/14/madrid/1318591454_850215.html

OTERO, B. (9 de enero de 2008): Pero ¿quién diablos es Burial?. El País. Recuperado de http://elpais.com/diario/2008/01/09/cultura/1199833206_850215.html

PADIAL, C. (21 de noviembre de 2014): ‘La gran locura swag’: un día en el templo de la juventud barcelonesa. Playground. Recuperado de: http://www.playgroundmag.net/noticias/actualidad/gran-locura-swagger_0_1430856904.html

PALOMO, M.A. (7 de noviembre de 2014): Un mundo de arqueología musical. El País. Recuperado de http://cultura.elpais.com/cultura/2014/10/31/television/1414775548_107661.html

PEREZ ORNIA, J.R (8 de abril de 1987): TVE destina 1.500 millones de pesetas a los programas de variedades. El País. Recuperado de http://elpais.com/diario/1987/04/08/radiotv/544831205_850215.html

PERPETUA, M. (25 de enero de 2012): Simon Cowell to launch DJ talent show. Rolling Stone. Recuperado de <http://www.rollingstone.com/music/news/simon-cowell-to-launch-dj-talent-show-20120125>

PI, J. (12 de enero de 2009): Una fábrica de éxitos. Motown, el sonido que rompió barreras raciales, cumple 50 años. La Vanguardia. Recuperado de <http://www.lavanguardia.com/cultura/20090112/53617115775/motown-el-sonido-que-rompio-barreras-raciales-cumple-50-anos.html>

PIZÁ, F. (2013 a) (16 de diciembre de 2013): Autre Ne Veut “Anxiety”. Concepto Radio. Recuperado de <http://www.conceptoradio.net/2013/03/01/autre-ne-veut-anxiety/>

PIZÁ, F. (2013 b) (6 de mayo de 2013): Grime 2.0: desde la revolución instrumental. Concepto Radio. Disponible en internet (20.12.2014) <http://www.conceptoradio.net/2013/05/06/grime-2-0/>

PIZÁ, F. (6 de noviembre de 2014): “PC Music: Un videojuego llamado pop”. This Is Underground. Recuperado de <http://www.thisisunderground.com/noticias/informes/pc-music-un-videojuego-llamado-pop>

PONS, J. (19 de septiembre de 2016): Beve guía para hablar de visual albums como si realmente supiéramos qué son. Estudio Creativo. Recuperado de <http://abcdefghijklmnpqrstuvwxyz.com/breve-guia-hablar-visual-albums-realmente-supieramos/>

“¿Por qué no hay programas de música en la televisión española?” (18 de febrero de 2016). i-D Vice. Recuperado de https://i-d.vice.com/es_es/article/programas-de-musica-television-espana

REDONDO, D. (17 de julio de 2015): La televisión da la espalda a la música. Cadena Ser. Recuperado de http://cadenaser.com/ser/2015/07/17/television/1437142475_056205.html

REYES, F. (11 de enero de 2016). Cinco temporadas en La 2. ¿Qué es Ritmo Urbano?. RTVE. Recuperado de <http://www.rtve.es/television/20160111/ritmo-urbano-cinco-temporadas-2/1283034.shtml>

“Ritmo 70 (1969)” (2004) [entrada de blog]. José María Íñigo. Recuperado de <http://www.josemariainigo.com/vida/ritmo70.htm>

ROCAMORA, J. (20 de octubre de 2007): El punk después del punk. Público. Recuperado de <http://www.publico.es/culturas/punk-despues-del-punk.html>

RODRÍGUEZ, J. (septiembre de 2016): Cachitos de Hierro y Cromo. Arqueología musical para las masas. Rockdelux. Recuperado de <http://www.rockdelux.com/opinion/p/rcachitos-de-hierro-y-cromor-arqueologia-musical-para-las-masas.html>

“RTVE y Cineteca se unen para promocionar los documentales” (28 de enero de 2013). RTVE. Recuperado de <http://www.rtve.es/alacarta/videos/notas-de-prensa-rtve/rtve-cineteca-se-unen-para-promocionar-documentales/1677324/>

RUBIO, J.R. (2 de octubre de 1985): ‘Jazz entre amigos’ tiene razones para festejarse. El País. Recuperado de http://elpais.com/diario/1985/10/02/radiotv/497055603_850215.html

SANCHO, X. (20 de noviembre de 2009): Sideral y el largo adiós. El País. Recuperado de http://elpais.com/diario/2009/11/20/tentaciones/1258744975_850215.html

SANCHO, X. (20 de marzo de 2012): Los 90: Tan cerca, tan lejos. El País. Recuperado de <http://blogs.elpais.com/muro-de-sonido/2012/03/los-90-la-poca-perspectiva-que-da-la-distancia.html>

SANCRISTOVAL, P. (15 de julio de 1991): Ideas limitadas: La Quinta Marcha y Ponte las Pilas se acusan de plagio. El País. Recuperado de http://elpais.com/diario/1991/07/15/radiotv/679528803_850215.html

SAYOL, F. (5 de junio de 2013): La influencia interminable. ¿Es Kraftwerk la banda más importante del siglo XX?. Playground. Recuperado de http://www.playgroundmag.net/articulos/columnas/influencia-interminable-Kraftwerk-Siglo-XX_5_1110538942.html

SHEFFIELD, H. (10 de junio de 2010): Has the Internet killed local music scenes?. The Guardian. Recuperado de <https://www.theguardian.com/music/2010/jun/10/local-music-scenes-internet>

“Sigur Rós anuncian la edición comercial de las piezas visuales del ‘Valtari Mystery Film Experiment’” (10 de diciembre de 2012). Playground. Recuperado de <http://www.playgroundmag.net/musica/noticias-musica/lanzamientos-musicales/sigur-ros-anuncian-la-edicion-comercial-de-las-piezas-visuales-del-valtari-mystery-film-experiment>

TORRES, R. (23 de septiembre de 1990): Sara Montiel actúa, canta y baila en 'Sara y punto'. El País. Recuperado de http://elpais.com/diario/1990/09/23/radiotv/654040806_850215.html

TOVAR, J. y JONAS G, R. (28 de febrero de 2012): Entrevista a Diego A. Manrique, "En España las descargas jamás serán rentables". Disponible en internet (1.09.2012): <http://www.jotdown.es/2012/02/diego-manrique-en-espana-las-descargas-jamas-seran-rentables/>

"TVE estrena hoy 'Noche de Fiesta'" (10 de abril de 1999). El País. Recuperado de http://elpais.com/diario/1999/04/10/radiotv/923695203_850215.html

"Último Grito (1968)" (2004) [entrada de blog]. José María Íñigo. Recuperado de <http://www.josemariainigo.com/vida/ultimogrito.htm>

YOYOBÁ, M. (21 de noviembre de 1994): El 'matrimonio' música y televisión atraviesa uno de sus peores momentos. El País. Recuperado de http://www.elpais.com/articulo/Pantallas/ABAD/_CARLOS/MORENO/_MANOLO/_DIRECTOR_GENERAL_DE_EPIC/ESPANA/TELEVISION_ESPANOLA_/RTVE/CANAL_PLUS/matrimonio/musica/television/atraviesa/peores/momentos/elpepirtv/19941121elpepirtv_1/Tes

ZAFRA, I. (20 de febrero de 2004): Oleaque recrea en su última obra los excesos y la libertad de la 'ruta del bakalao'. El País. Recuperado de http://elpais.com/diario/2004/02/20/evalenciana/1077308308_850215.html

ZARAGOZA GAS, A. (6 de agosto de 2014): PC Music. Programando un nuevo código. Concepto Radio. Recuperado de <http://www.conceptoradio.net/2014/08/06/pc-music-programando-un-nuevo-codigo/>

ZAS, R. (20 de septiembre de 2016): Maria Ke Kisherman recluta a lo mejor del hip hop español en su nuevo desfile. i-D Vice. Recuperado de https://i-d.vice.com/es_es/article/maria-ke-fisherman-primavera-verano-2017

5.3 Material audiovisual

Los documentos citados en este punto no pertenecen a los referenciados en el análisis narrativo (punto 3), ya que estos constan a pie de página de dicho apartado.

5.3.1 Documentos en línea

CHAMORRO, P. (directora) (1984) [RTVE] (10 de noviembre de 2005): Antología. Lo mejor de 'La edad de oro' (capítulo 6) [recopilatorio de capítulos de programa]. España: RTVE. Recuperado de <http://www.rtve.es/alacarta/videos/la-edad-de-oro/antologia-mejor-edad-oro-capitulo-6/986768/>

CHAMORRO, P. [ManuGuinarte] (5 de diciembre de 2012): Aviador Dro en La Edad de Oro [archivo de vídeo]. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=Ag26vrsP_9I

GRUPO GANGA PRODUCCIONES Y TVE (productores) (2016): Más música, por favor [episodio de programa de televisión]. *Ochéntame otra vez*. España: RTVE. Recuperado de <http://www.rtve.es/alacarta/videos/ochentame-otra-vez/ochentame-otravez-030316-2345-169/3509580/>

La Música Contada [lamusicacontada] (24 de febrero de 2010). Diego Manrique en la Musica Contada 1 (Teatro Alhambra, Granada), 2002 [archivo de vídeo]. Recuperado de <http://www.youtube.com/watch?v=VhLDJUEyjMo>

MTV [Andre Lundby] (12 de agosto de 2007). Marilyn Manson on MTV U - Stand In [archivo de vídeo]. Recuperado de <http://www.youtube.com/watch?v=WB4AqkRrgyI>

PALLIER, M. (directora), (2010): Hip Hop en España. Reportaje. [episodio de programa de televisión] en Campo, S. (productor). *Metrópolis*. Recueprado de: <http://www.rtve.es/alacarta/videos/metropolis/metropolis-hip-hop-espana/250165/>

REYES, F. (director) (2012 a) (20 de junio de 2012): Ritmo Urbano. Capítulo 11 [capítulo de programa de televisión] en Martínez, S. (productora). *Ritmo Urbano*. Recuperado de <http://www.rtve.es/alacarta/videos/ritmo-urbano/ritmo-urbano-capitulo-11/1442763/>

REYES, F. (director) (2012 b) (27 de junio de 2012): Ritmo Urbano, Capítulo 12 [capítulo de programa de televisión] en Martínez, S. (productora). *Ritmo Urbano*. Recuperado de <http://www.rtve.es/alacarta/videos/ritmo-urbano/ritmo-urbano-capitulo-12/1448804/>

RODRÍGUEZ, J. (director) (2013 a) (8 de diciembre de 2013): Protovideoclip [capítulo de programa de televisión]. En Lorenzo I., Armengol S., Royo M. (productores), *Cachitos de Hierro y Cromo*. España: La Primera de TVE. Recuperado de: <http://www.rtve.es/alacarta/videos/cachitos-de-hierro-y-cromo/cachitos-hierro-cromo-protovideoclip/2206269/>

SORIANO, F. (director) (1978 a) (27 de diciembre de 1978). Monográfico dedicado a los Rolling Stones en Popgrama [episodio de programa de televisión] en Ruiz Sanz. *Popgrama*. España: RTVE. Recuperado de <http://www.rtve.es/alacarta/videos/musica-en-el-archivo-de-rtve/monografico-dedicado-rolling-stones-popgrama-1978/762753/>

TVE [JaimelareArchivo]. (15 de septiembre de 2012). José María Íñigo habla sobre su programa "Último grito" [archivo de vídeo]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=4PsjtrRsY0Q>

TVE [ManuTVX] (26 de abril de 2008). La tele de tu vida - Pista libre (1982-1985) [archivo de vídeo]. Recuperado de <http://www.youtube.com/watch?v=SQItDdc8sRc>

URIBARRI, J.L (director) (2 de febrero de 1980): ACDC en Aplauso [capítulo de televisión] en Cabañas, M. *Aplauso*. España: RTVE. Recuperado de <http://www.rtve.es/alacarta/videos/musica-en-el-archivo-de-rtve/chicos-ac-dc-tocan-plato-aplauso-1980/317139/>

Herreros, R. (coord. de contenidos y guionista), (17 de mayo de 2011). Mapa Sonoro: Antònia Font, Napoleón Solo, Miguel Brieva y Grant Hart [capítulo de programa de televisión] en Goroka (productora). *Mapa Sonoro*. España: La Primera de TVE. Recuperado de <http://www.rtve.es/alacarta/videos/mapa-sonoro/mapa-sonoro-16-05-11/1103161/>

5.3.2 Archivo de RTVE

ALCANDA, S. (director) (2007 a) (6 de diciembre de 2007). No Disparen al Pianista [capítulo de programa de televisión] en García Corrales, M. (productora). *No Disparen al Pianista*. Fondo documental de RTVE.

ARMENGOL, F. (director) (1989 a) (19 de abril de 1989). Plastic [capítulo de programa de televisión] en Suárez J.R. (productor). *Plastic*. Fondo documental de RTVE.

FERNÁNDEZ, J.H. (director) (1991 a) (22 de junio de 1991). Ponte las Pilas [capítulo de programa de televisión] en Gracia, J.L. *Ponte las Pilas*. Fondo documental de RTVE.

FLORES (director) (1 de enero de 1993): Planeta Rock [capítulo de programa de televisión], en Medina, S (productora). *Planeta Rock*. Fondo documental de RTVE.

ORDOVÁS, J. (director) (2006 a) (23 de enero de 2006). iPop [capítulo de programa de televisión] en Marín, C. (productora). *iPop*. Fondo documental de RTVE.

PÉCKER, B. (directora), (1988 a) (15 de octubre de 1988). Rockopop [capítulo de programa de televisión] en Anel, L (productor). *Rockopop*. Fondo documental de RTVE.

ROMERO, M. (director) (1983 a) (4 de octubre de 1983): Tocata [capítulo de programa de televisión] en Rapallo, C (productor). *Tocata*. Fondo Documental de RTVE.

TENA, C. (director) (1984 a) (13 de agosto de 1984): “¿Pop Qué?” [capítulo de programa de televisión]. *¿Pop Qué?*. Fondo documental de TVE

URIBARRI, S. (directora) (1997 a) (29 de noviembre de 1997). Música Sí [programa de televisión] en Roldán, M (productora). Música Sí. Fondo Documental de RTVE.

5.3.3 Otros documentos

ÁLVAREZ, A.; FRANCOY, I. (2014): *BCN, ¿sello discográfico?* [documental] España: A lo Loco Producciones.

ATUTXA, B. (2011): *Rock Radical Vasco: la marxa de los 80* [documental]. España: K 2000, S.A.AU

BARBADILLO, P. (2007): *Dame Veneno* [documental]. España: Cameo.

BELLMUNT, F. (1975): *Canet Rock, 1975* [documental]. España: Profilmes.

CHAVARRI, J. (2005): *Camarón* [película]. España: Minoría Films

CROWE, C. (2000): *Almost famous* [película]. U.S.A: Vinyl Films.

DE PRADA, A. (2010): *Rock-ola. Una noche en la movida* [documental]. España: Avalon.

- DOWER, J. (2003): *Live Forever: The Rise and Fall of Brit-Pop* [documental]. Reino Unido: BBC.
- FIELDS, J.; GRAMAGLIA, M. (2003): *The end of the century: The story of The Ramones*. [documental]. U.S.A: Magnolia Pictures.
- GEE, G. (2007): *Joy Division* [documental]. Reino Unido-Estados Unidos: Hudson Productions / Brown Owl Films / Katapult Film
- JULIÀ RICH, A. (2013): *Nitsa 94/96. El giro electrónico* [documental]. España: Igloo Films.
- MERINERO, F. (2011): *Las Huellas de Dylan* [documental]. España: RTVE.
- MORENO, A.; CABALLERO, A. (2011): *Frenesí en la gran ciudad* [documental]. España: RTVE.
- REIXA, A. (2011): *Galicía Caníbal* [documental]. España: Filmanova.
- ROIGÉ, J. (2006): *Rock & Cat* [documental]. España: Filmax.
- RTVE (Productora). (2008). *Lo Mejor de La Edad de Oro (Antología de artistas españoles)*. [DVD]. Madrid, España. Divisa Home Video.
- RUEDA, J.A. (20012): *Independientes*. [documental]. España: La Fabriquilla de Creación Audiovisual.
- SCORSESE, M. (1970): *Woodstock, 3 days of peace&music* [documental]. EE.UU: Warner Bros.
- SWAIN, J. K.; GOLDBERG, A. (2009): *Soul Train: The hippest trip in America* [documental]. EEUU: VH1
- UROZ, A. (2013): El extrarradio en órbita, en Sabaté A. (ed.). *Cultura de Clubs BCNmp7* (pp.44-48). Barcelona, España: CCCB.
- VILA-SAN-JUAN, M. (2010): *Barcelona era una fiesta (underground 1970-1983)* [documental]. España: Séptimo Elemento.
- WHALLEY, B. (2009): *Krautrock, the rebirth of Germani* [documental]. Reino Unido: BBC4. Recuperado de <https://vimeo.com/34422894>
- WINTERBOTTOM, M. (2003): *24 Hours Party People* [película]. Reino Unido: Vértigo.

6. Anexos

6.1 Tabla de análisis o esquema de lectura

1. Elementos de la narración

- 1.1 Espacio
- 1.2 Tiempo
- 1.3 Enunciación
- 1.4 Personajes

2. Recursos visuales

- 2.1 Planos y angulación
- 2.2 Ritmo
- 2.3 Fragmentación
- 2.4 Continuidad
- 2.5 Montaje
- 2.6 Composición
- 2.7 Códigos gráficos
- 2.8 Códigos sintácticos

3. Banda sonora

- 3.1 La palabra
- 3.2 La música
- 3.3 Ruido/sonido ambiente
- 3.4 Efectos sonoros
- 3.5 Silencio

4. Puesta en escena

- 4.1 Puesta en escena prototelevisiva
- 4.2 Iluminación
- 4.3 Personajes + Narrador + Narratario: códigos de su puesta en escena individuales
- 4.4 Personajes + Narrador + Narratario: interacción entre todos los elementos
- 4.5 Roles y estereotipos
- 4.6 Códigos ideológicos y culturales

6.2 Modelo de tablas comparativas: análisis narrativo

