

esmuc

Treball Fi de grau

Entre l'audiència i l'underground

Les músiques progressives a la Televisión Española tardofranquista (1968-1976)

Estudiant: Isaïes Albert Benavent

Especialitat/

Àmbit/Modalitat: Musicologia

Director/a: Gianni Ginesi

Curs: 2021-2022

Vistiplau
del director/a
del Treball

Resum

Durant els últims anys del franquisme, Televisión Española va emetre diversos espais en els quals les músiques vinculades a l'*underground* i la contracultura adquiriren un important protagonisme. A dintre d'aquestes se situaven també les anomenades músiques progressives, sorgides de l'entorn dels països anglosaxons i que acaben desenvolupant a Espanya les seves pròpies característiques. A través de l'observació de tres programes de producció pròpia (Último Grito, Ahora i Mundo Pop) aquest treball proposa un recorregut analític per tal de conèixer com va ser televisada l'escena progressiva a Espanya des de l'any 1968 al 1976, quin paper hi juga TVE i quins aspectes de la historiografia pròpia d'aquestes músiques es veuen afectats a partir d'aquesta relació.

Resumen

Durante los últimos años del franquismo, Televisión Española emitió diferentes espacios en los que las músicas vinculadas a lo *underground* i la contracultura adquirieron un protagonismo importante. Dentro de estas se situaban también las músicas progresivas, surgidas del entorno de los países anglosajones y que acaban desarrollando en España sus propias características. A través de la observación de tres programas de producción propia (Último Grito, Ahora y Mundo Pop), este trabajo propone un recorrido analítico para tratar de conocer como fue televisada la escena progresiva en España desde el año 1968 hasta 1976, qué papel juega TVE y qué aspectos de la historiografía propia de estas músicas se ven afectados a partir de dicha relación.

Abstract

During the last years of Franco's dictatorship, Televisión Española broadcasted TV shows where the underground and counterculture music scene acquired an important role. In these programmes progressive music was also included. This was originally from Anglo-Saxon countries and was introduced in Spain developing its own features. Throughout the observation of three self-produced programmes (Último Grito, Ahora and Mundo Pop), this paper proposes an analysis that aims to understand how the progressive scene was televised in Spain from 1968 to 1976, the role TVE played, and which aspects of its own historiography were affected as a result of this interaction.

Índex

1.	Introducció	7
2.	Objectius i metodologia	12
3.	Part I. Fonaments teòrics	13
3.1	Què són les músiques progressives?	13
3.2	Les músiques populars i les propostes progressives al tardofranquisme	22
3.3	Música i contracultura a Televisión Española.....	29
4	Part II. Els programes	39
4.1	Último grito (1968-1970)	39
4.1.1	Apunts previs	39
4.1.2	Contingut	42
4.1.3	Conclusions parcials.....	51
4.2	Ahora (1974-1976).....	53
4.2.1	Apunts previs	53
4.2.2	Contingut	56
4.2.3	Conclusions parcials.....	68
4.3	Mundo Pop (1974 i 1976)	69
4.3.1	Apunts previs	69
4.3.2	Contingut	71
4.3.3	Conclusions parcials.....	79
4.4	Recapitulació.....	81
5	Conclusions.....	89
6	Bibliografia	93
6.1	Recursos i arxius on-line	97
7	Annexos.....	99

Índex de figures i taules

Figura 1: Jose Maria Iñigo en la secció 33/45 d' <i>Último Grito</i>	44
Figura 2: Fotograma del muntatge de "Get Back" a <i>Último Grito</i>	45
Figura 3: Fotograma del clip de "In the year 2525" a <i>Último Grito</i>	49
Figura 4: Actuació de Junior en plató per a <i>Último Grito</i>	51
Figura 5: Companyia Elèctrica Dharma al plató d' <i>Ahora</i>	56
Figura 6: Exemple de pla detall al programa <i>Ahora</i> de Gualberto.....	58
Figura 7: Gualberto en una imatge habitual d'entrevista a <i>Ahora</i>	59
Figura 8: Exemple d'entrevista en plató al programa de Fusioon.....	59
Taula 1: Grups de l'escena progressiva localitzats a <i>Ahora</i> , amb la publicació més propera a la data del programa.....	61
Figura 9: Gonzalo Garcia Pelayo presentant <i>Mundo Pop</i> al plató.....	72
Taula 2: Novetats discogràfiques anunciades a <i>Mundo Pop</i> el 15/1/1976.....	74
Figura 10: Imatge del breu reportatge realitzat a la sala Zeleste.....	75
Figura 11: Fotograma de l'actuació de Triana a <i>Mundo Pop</i>	77
Taula 3: Relació de les series Zeleste, Gong i Chapa amb diferents grups al llarg dels anys 1970.....	84
Taula 4: Relació d'artistes vinculats amb Gong- Movieplay localitzats a <i>Mundo Pop</i> ...	85
Figura 12: Publicitat del Festival Internacional de Música Progressiva de Granollers de 1971.....	86
Figura 13: Publicitat del Festival Ciudad de Burgos de 1975.....	86

1. Introducció

A les acaballes de la primavera de 2021 em vaig endinsar al projecte de Manel Camp *De Minorisa a Carst* fent la transcripció de la peça *Minorisa* (1975), del grup Fusioon, per que fos interpretada en directe davant del propi compositor uns mesos després. Els nervis que em va causar aquesta responsabilitat s'uniren amb una creixent curiositat per una escena que pràcticament començava a descobrir amb la profunditat que mereix: la música progressiva local del tardofranquisme. Fent aquella tasca em vaig trobar amb un vídeo del grup tocant en directe a Televisión Española (TVE) també de 1975. Es tractava d'un espai anomenat *Ahora*, una mena de concert televisat acompanyat d'una curiosa entrevista. Tot i ser un aficionat als programes retrospectius d'arxiu a la tele, no havia escoltat parlar mai d'aquest programa i en una primera ullada superficial a la xarxa no vaig poder trobar gairebé res.

Amb la curiositat que m'estava generant tot allò i el meu interès en la relació entre música i mitjans, vaig apostar per aprofundir en la qüestió i plantejar-me un treball que pogués unificar-ho tot. Justament per la pròpia desinformació i per la riquesa de contingut que guarda la música progressiva en els seus orígens, em vaig preguntar com deuria haver sigut la cobertura televisiva de l'època al voltant del moviment contracultural que engloba les músiques que s'adscriuen a aquesta recerca. Si atenent al context anglosaxó ja trobem una gran complexitat d'estètiques i manifestacions artístiques que s'encreuen, el context es podria tornar fins i tot més interessant en un sistema particular en el terreny socio-polític com era l'espanyol en els últims anys de dictadura autoritària.

L'anomenada contracultura era un vehicle que vertebrava gran part de la societat juvenil des de meitat dels anys 1960. S'articulaven altres termes com *psicodèlia*, *rollo*, *hippisme* o *underground*, però totes elles acabaven desembocant en una sinergia d'expressions culturals d'entre les quals hi destacava el rock. Així doncs, aquest gènere es va tornar en alguns aspectes molt més complex respecte a estils pràcticament contemporanis (*beat*, *soul*, *rock and roll*, *folk*...) La categoria que des d'aleshores esdevé un gran fenomen socio-cultural a nivell internacional s'anomena generalment *rock progressiu*. Encunyar aquest terme suposa una sèrie de problemes a l'hora de definir-lo, però en essència

significava portar el rock cap a nous terrenys estètics influïts per avantguardes musicals, pictòriques, poètiques, filosòfiques o audiovisuals, entre altres.

Arribant fins aquí, caldria interessar-se més concretament en la traducció que de tot això se'n va fer a Espanya, on les propostes musicals no deixaven de ser ni més ni menys arriscades que en altres llocs (la proposta progressiva també va tenir gran arrelament a Itàlia, Alemanya, França o Amèrica Llatina), però al remat, amb particularitats estilístiques pròpies. Protagonitzada pels joves espanyols nascuts durant els primers anys de postguerra, la contracultura es va filtrar en un país que a poc a poc anava deixant enrere l'hermetisme del període més autàrquic de la dictadura. Dos exemples d'aquesta obertura són la projecció turística internacional d'Espanya i l'establiment de diferents bases militars estatunidenques a diferents localitzacions del territori nacional. Aquest últim fet potenciarà un intercanvi de manifestacions musicals entre els militars nord-americans i la societat andalusa que alguns autors assenyalen com a bressol del *rock andalús* a Sevilla. A altres zones com Catalunya, la proximitat amb França i la major dinamització de l'escena jazz semblen ser altres factors a tenir en compte per entendre els orígens de les noves corrents a les quals ens referim.

Durant aquest període, tot i les successives reformes, el clima polític seguia sent autoritari a Espanya. En el terreny cultural, el règim havia potenciat al llarg dels anys tot un seguit d'expressions artístiques que, segons el seu discurs, simbolitzaven l'essència espanyola. En música, el flamenco o la copla eren gèneres tradicionals exaltats, però els balls regionals i les danses populars també formaven part d'aquesta idealització. Com a prova podem assenyalar la primera retransmissió televisada a Espanya, amb la inauguració de les emissions de TVE l'any 1956, que contenia una explícita exhibició de tot un seguit de balls autòctons de diferents parts del territori peninsular. Amb tot això, caldria preguntar-se com es comportava l'Estat en relació amb les noves músiques populars que s'anaven estenent des de les llistes britàniques i americanes. I aprofitant la menció que s'ha fet de TVE, la següent qüestió que s'hauria d'abordar és esbrinar quina representació tenien aquestes músiques als mitjans institucionals. El període analitzat al treball ha estat històricament caracteritzat per tota una sèrie de reformes estatals per dinamitzar l'economia nacional, potenciant una sèrie de relacions comercials amb els conseqüents intercanvis culturals que s'anirien produint. Així, és

molt probable que l'auge de la contracultura entre el públic jove a nivell internacional tingui la seva influència a Espanya. Aquesta comporta unes vinculacions socio-polítiques que s'han abordat en treballs específics en relació als significats simbòlics i ideològics que se'n desprenen, tenint molt en compte la música com a vehicle d'unió d'unes manifestacions artístiques contraposades a l'autoritarisme polític existent en l'època.

De nou posant la vista als nostres dies, sembla que en l'actualitat els programes musicals a la televisió, tal i com s'entenien dècades abans, han passat a ser un reducte en la programació televisiva. Una tipologia minoritària i quasi anecdòtica a dintre de la programació, ja sigui en format informatiu, divulgatiu o d'entreteniment. En un entorn on la música ha passat a mercantilitzar-se en una diversitat de plataformes mediàtiques més enllà de la televisió clàssica, els escenaris televisius ja no suposen una prioritat per donar-se a conèixer. Ja en 2012, el periodista musical Diego A. Manrique feia en Jot Down la rotunda afirmació següent:

“Había más programas musicales en la televisión de Franco que en la actual. Y lo puedo demostrar, es acojonante”.¹

Revelador és també el títol de tesi elaborada per Alícia Álvarez Vaquero (2017) sobre la història dels programes musicals a la televisió espanyola i catalana: *Cuando la música desapareció de la televisión. Historia, evolución y análisis narrativo del periodismo musical en TVE y TV3*. En qualsevol cas, en l'actualitat trobem altres tipus de programes musicals, més dirigits probablement a la creació de perfils artístics i no basats en fets d'actualitat del món musical. En són exemples recents *Operación Triunfo* o *La Voz*. No obstant això, dècades enrere la situació era ben diferent. La televisió i la radio resultaven un mitjà fonamental per tal de publicitar als músics i artistes i les seves corresponent novetats. Des d'aquesta posició, també ens ha de resultar lògic que la forma i el temps dedicat a mostrar els diferents continguts tinga una important influència en la formació de discursos i constructes de l'imaginari col·lectiu de l'època, així com també en la possible canonització o popularització dels artistes i gèneres musicals. Més encara quan els missatges que es transmeten són sota un mitjà de caràcter institucional sota un règim

¹ Entrevista de Julio Tovar al periodista Diego A. Manrique publicada a Jot Down en 2012.

dictatorial amb la ideologia imperant i la censura i el control com a condicionants permanents de les emissions.

Dins d'aquest desmembrament de la cultura musical televisiva, accentuat avui per la fragmentació de les audiències i els canals temàtics, les músiques populars plantegen molts elements a atendre per tal d'abordar el seu estudi. I potser amb un punt afegit de dificultat si ens centrem en músiques gairebé minoritàries com sembla que eren les progressives a Espanya. Resulta llavors molt adient centrar-se en la cobertura que fa el principal mitjà de comunicació institucional de l'època (RTVE) de les músiques progressives comercialitzades a Espanya entre finals dels anys 1960 i primera meitat de la dècada següent, tenint en compte els espais destinats a aquestes en la programació televisiva del moment.

Amb això, el treball tracta de traçar una panoràmica de la representació de les anomenades aleshores *músiques progressives* associades a la contracultura en Televisión Española al període tardofranquista, concretament entre 1968 i 1976. Entre aquestes dates s'emeten tres programes de producció pròpia que atenen, en major o menor mesura, el fenomen contracultural o *underground* del moment. Els tres programes són *Último Grito* (1968-1970), *Mundo Pop* (1974-1976) i *Ahora* (1974-1975), dels quals cal dir que la informació disponible és realment escassa però reveladora.

En concret, la hipòtesi que s'articula al treball defensa que durant l'època de 1968 a 1976, TVE articula la representació de les músiques progressives mitjançant dues etapes a través de la seva programació: Un primer període (1968-1970) en el qual es posarà el principal focus en les influències forànies, principalment anglosaxones; i una segona era (1970-1976) en la qual l'atenció estarà posada en els artistes i produccions locals. Aquestes dues etapes podrien haver estat condicionades, almenys en una mínima part, per unes decisions polítiques i ideològiques i també per un desenvolupament de la pròpia escena musical en qüestió. Així, des d'una primera etapa embrionària i poc desenvolupada pel que fa a infraestructura i recursos promocionals, s'arriba a un procés de fundació de companyies discogràfiques i espais que possibiliten un desenvolupament més dinàmic en l'oferta de les propostes artístiques que es tenen en compte per a aquesta recerca.

Per tant, establir aquest apropament entre músiques progressives i televisió ens ajudarà a entendre com es relacionen ambdós camps, tenint en compte la influència de la televisió en la societat espanyola del moment. Les implicacions que té l'escena progressiva com a element de modernitat, autenticitat i joventut porten a la elaboració d'una sèrie de discursos a partir de les estratègies comunicatives dels diferents programes que ens trobem. Discursos que de vegades no encaixen ideològicament amb el clima polític que sol definir aquest període a Espanya. En tot cas, queda clar que entre l'escena progressiva espanyola i la televisió pública espanyola es va establir una relació amb les seves pròpies particularitats que s'expliquen en les següents pàgines.

Assumir una temàtica així suposa una petita aportació personal a la ja petita i escassa presència d'estudis d'aquesta índole en la recerca musicològica. Entrellaçar fonts periodístiques i musicals en aquest exercici ens pot permetre establir una enfocament d'àmbit musicològic que ajude a entendre una petita etapa de la histografia de les músiques populars espanyoles i la seva relació amb l'entorn mediàtic de l'època.

2. Objectius i metodologia

Els objectius que es pretenen abordar en aquesta recerca són els següents:

- Donar a conèixer la relació de la música progressiva del període tardofranquista amb un mitjà de comunicació de representació institucional com és Televisión Española a través de la seva programació.
- Determinar com es va produir aquesta relació i amb quines eines i formats televisius es va visibilitzar l'escena de la música progressiva a Espanya.
- Una gran part de la bibliografia utilitzada per a aquest treball està centrada en estudis de comunicació audiovisual, periodisme, sociologia o política. Per tant, un dels objectius és també situar les fonts documentals en un context d'estudi musicològic en relació a la historiografia existent de les músiques en qüestió.
- Oferir una exposició detallada i actualitzada del material audiovisual disponible en l'actualitat sobre la presència de la música progressiva a la televisió espanyola entre 1968 i 1976 pel que fa a programes de producció pròpia.

Pel que fa a la metodologia, la recerca s'ha centrat en la localització de fonts audiovisuals per a la seva posterior interpretació en base a la bibliografia seleccionada. En concret s'ha utilitzat l'arxiu online de RTVE i diferents documents audiovisuals a la xarxa per obtenir les informacions que constitueixen aquí el principal objecte d'anàlisi: els programes *Último Grito*, *Ahora* i *Mundo Pop* de TVE.

El treball ofereix així una primera part de contextualització i d'explicació de conceptes, i una segona en la qual s'analitzen els programes localitzats, posant-los en relació amb les bases teòriques i documentals prèvies per establir en últim lloc les corresponents conclusions. Les dates i informacions sobre les publicacions discogràfiques que apareixen al treball han sigut contrastades i extretes de les bases de dades *Discogs.com* i *LaFonoteca.net*.

3. Part I. Fonaments teòrics

3.1 Què són les músiques progressives?

Una de les primeres qüestions que em propose per tal d'atendre l'objecte d'estudi és la d'elaborar una definició per deixar clar el que entenem per músiques progressives. No pretén ser una definició absoluta, sinó una eina pròpia d'aquest treball basada en la posada en comú de les informacions obtingudes a la literatura de referència a nivell nacional.

El primer aspecte en el que podem incidir és entendre la contracultura i l'*underground* i el seu sorgiment i desenvolupament durant la segona meitat dels anys 1960. Segons Julian Ruesga Bono:

La contracultura underground jugó un papel significativo en la transformación de la música popular a través de la generalización de determinadas actitudes vitales y creativas. Consiguió desplegar un conglomerada de valores sociales fundados, sobre todo, en el fomento de la expresión personal y la búsqueda de una mayor variedad de experiencias sensoriales y a la vez atraer la atención de jóvenes de todo el mundo sobre estos valores y experiencias.²

Segons el mateix autor, aquest canvi de mentalitat que descriu és conseqüència d'una transformació social que s'inicia ja a meitat del segle XX a partir dels següents factors:

- El desenvolupament econòmic i la revolució tecnològica que esdevé a nivell global o, almenys, a la cultura occidental en major mesura. Aquesta premissa conjunta la podem entendre com un fenomen que transforma el context quotidià a partir de la Segona Guerra Mundial. A banda de l'ús generalitzat i progressiu dels electrodomèstics, les infraestructures i els canals de comunicació de masses (amb la televisió com a principal exponent) s'estableixen definitivament. Pel que fa a la música, també s'estén l'ús de tocadiscos, discos de vinil, equips domèstics de so... Acompanyat d'una creixent indústria

² Ruesga Bono et. Al (ed.) (2008) *Más allá del rock*. Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la música. Madrid. Pàg. 29

discogràfica, aquestes fites provoquen una estandardització de les formes de consum atenent a les músiques populars.

- El boom de la natalitat en els anys posteriors a la Segona Guerra Mundial. Cap a 1964, el 40% de la població dels EUA era menor de 20 anys. A Europa, entre 1964 i 1970, aquesta franja de població representava al voltant del 30%. Amb l'escolarització i l'ampliació de places universitàries (conseqüència del desenvolupament econòmic), la societat juvenil creix en un context de major progrés social, a diferència de la generació dels seus pares. És l'estatus que Ruesga Bono anomena de *generació pròspera* el que farà de la joventut un col·lectiu social independent.

En conseqüència, l'associacionisme juvenil i els moviments estudiantils proliferen en aquesta segona meitat dels anys 60. De fet, ja abans, al 1964, trobem l'esclat del Free Speech Movement per la llibertat d'expressió a les universitats nord-americanes. No obstant, potser el més representatiu és l'anomenat Maig del 68, que es contagiarà arreu del continent europeu i que tindrà també, tot i la dictadura, conseqüències a l'Estat Espanyol. De la mà d'aquestes protestes esclata tot un fenomen cultural que protagonitzen els joves del moment mitjançant diferents manifestacions artístiques. Tot i que el còmic, la literatura, el cinema o les arts visuals en faran grans aportacions, serà el rock el principal vehicle de confluència que represente l'autonomia d'aquest col·lectiu mitjançant diferents eines. D'aquestes actituds en són un exemple la pel·lícula *Blow-up*, filmada l'any 1966 per Michelangelo Antonioni, o els festivals *Summer of Love* i *Monterrey Pop Festival*, ambdós esdevinguts a Califòrnia l'any 1967. La influència de les drogues psicodèliques, les protestes anti-bèliques i la cultura *hippie* marquen gran part de l'estètica de la música anomenada contracultural del moment:

El rock se convirtió en la expresión básica de la contracultura, y al hacerlo quedó imbuido de un conjunto de ideas y particularidades que se distanciaban radicalmente de las ideas previas del pop. El rock era valorado por su política, su libertad, su relación con los combates culturales y se definía como la música que articulaba los valores de la nueva comunidad. ³

³ Ruesga Bono, *Más allá del rock*. Pàg. 35

No obstant això, podem trobar-nos amb una situació contradictòria des del punt de vista conceptual. Si tenim en compte aquests principis de la contracultura com a reivindicació i distanciament respecte al pop i a les expressions culturals imperants, com es podria explicar que la música que va lligada tingui un consum massiu durant aquest període? Qüestions ideològiques semblen ser la clau, tal i com argumenta Keir Keightley:

Rock's constitutive paradox – that it is a massively popular anti-mass music – was fuelled by a demographic anomaly (...) This meant that a group that had historically been socially marginalised – youth – now possessed an unprecedented social visibility and economic force. (...) These contrasting aspects of “youth” allowed rock simultaneously to revere on a mass scale those phenomena which were perceived as “anti-mass” – to criticise some performers as sell-outs even as respected rock stars sold in the millions – and to conceive of itself as an underground cult even as rock became the dominant force within the music industry by the 1970's.⁴

Des del seu consum cada vegada més massiu, el rock passa aleshores a marcar unes distàncies estètiques considerables respecte als seus estils contemporanis: rock and roll, beat, twist, swing... Entre altres aspectes, es generalitza una tendència a distanciar-se de la música ballable. Ja amb la psicodèlia en auge a finals dels 60, els músics de l'escena contracultural persegueixen altres finalitats amb el rock: recrear els estats alterats de consciència produïts per les drogues al·lucinògenes, exhibir-se com a virtuoses, experimentar tímbrics i harmonies o crear obres amb uns principis programàtics més propers a la música clàssica europea. Un fenomen que Garcia Salueña anomena *intel·lectualització del seu discurs artístic*⁵. Seguint la seva lectura i complementant-la

⁴ Keightley, Keir (2001) en Firth, Simon et. al. (ed.) *The Cambridge Companion to Pop and Rock*. Cambridge University Press. Pàg. 125 Traducció de Jorge Conde (2006) a *La otra historia del rock*. Robinbook: «La paradoja constitutiva del rock – que sea una música de tanta popularidad con una vocación anti-masas – fue alimentada por una anomalía demográfica (...) Esto vino a significar que un grupo social que históricamente había sido marginado – la juventud – ahora gozaba de una visibilidad social y un poder económico sin precedentes.(...) A su vez, estos aspectos tan contrastados característicos de la “juventud” permitieron que el rock, paralelamente, soñara con el traslado de aquellos fenómenos percibidos como “anti-masas” a la escala masiva. Así, se criticaba a determinados artistas acusándolos de vendidos, al tiempo que algunas estrellas del rock muy respetadas vendían millones de discos. Igualmente, el rock se definía como un culto de corte *underground* aun cuando a todas luces se había convertido en la fuerza dominante en la industria de la música de los setenta.»

⁵ Garcia Salueña, Eduardo (2009) *Rock progresivo español de los 70: análisis e interpretación de sus parámetros musicales* en *Cuadernos de Música Iberoamericana*. UCM. Vol. 18. Pàg. 189

amb la de Ruesga, podríem definir les següents característiques que defineixen les noves tendències del rock en aquest període:

- Redescobriments de les arrels folkòriques: El moviment folk nordamericà iniciat als inicis dels 60 representarà per al col·lectiu juvenil una evocació al poble a través del cant col·lectiu i les referències a uns orígens comuns. No obstant això, aquesta interpretació de la música folklòrica no serà generalitzada, ja que cada territori fixarà la mirada en les seves pròpies arrels. A Espanya, el fenomen del rock andalús és, potser, el cas més paradigmàtic. Però trobem també constants al·lusions en grups d'altres zones (Catalunya, Astúries, Galícia...). Un exemple de la relació del folk amb el seu entorn social l'enuncia Rolf-Ulrich Kaiser:

*Aquí renace la escena folk. Sin los manejos puramente comerciales, se plasma como grupo que produce su música directamente a partir de su sociedad cotidiana, de su comunidad. (...) La ola de folk ha finalizado ya y ahora canta una nueva generación. Pero, a pesar de ello, el folk ejerció una influencia decisiva (...). Mientras el beat creaba un nuevo idioma musical, el folk trajo el contacto del cantante con su medio ambiente, contacto que quedaba plasmado en la letra de las canciones.*⁶

En aquest cas, l'autor se centra en la figura del cantant com a element central a atendre. No obstant això, la relació entre el folk i la música progressiva anirà més enllà. Superant les qüestions textuais, acaba afectant als paràmetres musicals. Des d'aquestes sinergies entre folk i moviments juvenils, les músiques tradicionals esdevenen una generosa possibilitat per crear noves estètiques vehiculades a través del rock i les manifestacions per reivindicar identitats territorials. Garcia Peinazo apunta:

Desde un punto de vista sonoro, dos de los pilares básicos de la construcción de todo rock que pretendiese distanciarse del canon anglosajón eran, por una parte, el uso de una lengua vernácula diferente al inglés -que también podía implicar cuestiones de acento, tonología y

⁶ Kaiser, Rolf-Ulrich (1974) *El mundo de la música pop*. Traducció de Michael Faber-Kaiser. Pàg. 68

*variedades dialectales- y, por otra, la incorporación de parámetros de expresión musical simbólicamente asociados a un territorio.*⁷

- Adaptació de formes clàssiques: Reperent el protagonisme juvenil de la contracultura, cal apuntar que molts dels joves sortits dels conservatoris en aquest moment veuen en el rock una nova oportunitat d'expressió distanciada de les generacions anteriors. Per això, a partir de l'estructura bàsica del rock (guitarres, baix i bateria), moltes de les formacions musicals decideixen utilitzar recursos representatius de la tradició acadèmica. Ens podem trobar músics amb gran nivell interpretatiu, estructures formals de diferents tipus, llargs passatges o grups completament instrumentals....Allan F. Moore fa la següent afirmació:

*A number of musicians who ultimately found their way into progressive rock had undergone an extensive conventional instrumental training – for example, Keith Emerson, Rick Wakeman and Kerry Minnear. The possible reasons for this aparent change of direction seem twofold. First, rock was an easier business to get into, was probably more fun and the time offered a greater opportunity for exploration unhampered by the requirements of the music establishment. Second, some musicians were beginning to explore techniques, particularly relating to harmony and form, that were closer to those of a conventional training than to those of pop or soul.*⁸

Aquesta tendència passarà a formar l'anomenat rock simfònic, sovint confós amb la de rock progressiu, categoria més general que respondria més bé a una actitud que a una proposta estètica concreta. En l'àmbit anglosaxó, Genesis o Emerson, Lake and Palmer són casos exemplars als inicis dels anys 70. En el cas local, Fusioon és considerat un dels grans exponents en aquest període.

⁷ Garcia Peinazo, Diego (2019) *¿Es nuestra música? Rock con raíces e identidades nacionales en España*. ANDULI. Vol. 18. Pàg. 85

⁸ Moore, Allan F. (2004) *Rock: The Primary Text. Developing a musicology of rock*. Aldershot. Ashgate. Pàg 90. Traducció pròpia: «Nombrosos músics que van trobar un lloc al rock progressiu havien tingut una formació instrumental convencional – per exemple Keith Emerson, Rick Wakeman i Kerry Minnear. Les possibles raons d'aquest viratge semblen ser dues. Primerament, el rock era un negoci més factible, més divertit i el context oferia més oportunitats d'exploració que a l'ensenyament reglat. En segon lloc, alguns músics començaven a explorar tècniques, particularment relacionades amb l'harmonia i la forma, més properes a les d'una formació convencional que a les del pop o el soul».

- Simultàniament, en relació a l'anterior, sorgeix un important interès per adoptar trets característics del llenguatge jazz, fet que acabarà conformant l'etiqueta *jazz-rock*. Les progressions harmòniques fixes amb llargues improvisacions i els frasejos jazzístics es poden percebre notablement en les primeres publicacions de Soft Machine, pertanyent a l'Escena de Canterbury. En l'escena nacional, un cas representatiu és l'Orquestra Mirasol.
- Ús de noves tecnologies a la música: Més enllà de la normalització dels aparells domèstics de reproducció, els mitjans electrònics passen a ser protagonistes i part activa en la creació musical. És a dir, a més d'aprofitar les característiques bàsiques dels instruments, les composicions incorporen sonoritats i tímbriques derivades del funcionament mecànic dels nous aparells. N'és un exemple la cançó *Tomorrow never knows* publicada per The Beatles l'any 1966 al seu àlbum *Revolver*. En aquesta s'utilitza una superposició i acceleració de cintes magnètiques per crear alguns dels efectes sonors al resultat final. A aquestes tècniques esteses se suma la incorporació dels primers sintetitzadors, distorsionadors i altres efectes que seran utilitzats per gran quantitat de músics.

Amb tota aquesta suma de recursos, podem afirmar que el rock es consolida entre finals dels 60 i inicis dels 70 com un fenomen integrador i creador de diferents estètiques musicals. La nova dimensió que adquireix ve reforçada també per una tendència en la forma d'oferir les publicacions discogràfiques. Moltes de les formacions de l'escena en aquest moment decideixen fer obres conceptuals i integrades que podem percebre a través de tres mecanismes:

- L'elaboració de portades amb unes inquietuds més artístiques i menys informatives. Les dimensions de l'empaquetament del LP permet un espai que alguns grups posen en valor amb creacions pictòriques o fotogràfiques d'interès. Pepe Garcia Lloret fa la següent afirmació al respecte:

*A partir de 1966 las portades de los discos españoles comenzaron a teñirse de colores vivos y contrastados, diseños elásticos, trucos fotográfico, collages, tec. Las compañías discográficas rivalizaron en la adopción de la nueva estética, que no solo sirvió para decorar los discos de los grupos más vanguardistas, sino que también numerosos vinilos de los cantantes más insospechados.*⁹

Al respecte, Guillermo Delis complementa l'anterior:

*Podemos apreciar que la evolución desde el punto de vista del significado e importancia que se le empieza a dar a las portadas de los discos de pop-rock en Gran Bretaña y Estados Unidos también tiene lugar en España. Se pasa de realizar portadas estandarizadas, que normalmente tienen la función de presentar visualmente al artista o al conjunto musical, a realizar portadas, fotos promocionales y carteles que son vistos como posibilidades para llevar a cabo un trabajo creativo. Resultado de este proceso y este nuevo modo de abordar la creación de las portadas será la importancia que darán los grupos de rock progresivo a éstas unos años más tarde.*¹⁰

- El propi format LP és aprofitat sovint per configurar la producció discogràfica amb un discurs unitari per mitjà de narratives i històries que remeten a músiques programàtiques, simfòniques o operístiques. Són destacables els discos *666* de Aphrodite's Child (1972) a nivell internacional o *Ciclos* del grup Canarios (1974).
- La pròpia conceptualització deriva en una major llibertat en la durada de les cançons. Si bé els estàndards comercials se situaven al voltant dels 3 minuts, amb aquestes actituds trobarem peces que gairebé poden ocupar tota una cara d'un LP, suposant una durada de més de 20 minuts. Al respecte, cal mencionar la peça *Echoes*, publicada per Pink Floyd l'any 1971 al disc *Meddle*, i que té una durada

⁹ Garcia Lloret, Pepe (2006) *Psicodelia, hippies y underground en España (1965-1980)*. SGAE. Pàg. 41

¹⁰ Delis Gómez, Guillermo (2017) *Rock progresivo en España como contracultura en los años del tardofranquismo: Canarios y Ciclos*. Tesis doctoral. UCM. Pàg. 74

de més de 23 minuts. A Espanya, Fusioon publica en 1975 el disc Minorisa amb una peça inicial, *Ebusus*, d'aproximadament 18 minuts.

Aquestes categories no es compleixen necessàriament de forma simultània. Les formacions musicals es decidiran per integrar alguna o diverses opcions de les anteriorment descrites a criteri personal. Tot i així, si que ajuden a percebre un canvi de paradigma estètic que es materialitza just en el marc temporal que abasta el present treball.

Així bé, amb totes les casuístiques que ens hem trobat, podem elaborar una definició *a l'ús* que ens podrà servir per saber de què parlem al treball quan ens referim a música progressiva:

- Músiques que pertanyen a agrupacions i artistes sorgides des de meitat dels anys 60 i inicis dels 70 associades al moviment *underground*, l'anomenada contracultura i el col·lectiu juvenil del moment. Partint d'una formació bàsica de rock, presenten generalment els següents atributs:
 - Referències a la música acadèmica, ja sigui a través de la pràctica instrumental com a l'organització formal de les composicions: virtuosisme, estructures complexes, instrumentacions i arranjaments elaborats...
 - Citacions i apropaments a músiques d'origen tradicional, també a partir d'instruments o peces i recursos estètics característics: guitarra i palos flamencs, adaptacions de peces d'origen popular o religió de localitzacions concretes.
 - Utilització de dispositius tecnològics destinats a la interpretació o enregistrament, dels quals els sintetitzadors, teclats, efectes i sistemes d'amplificació prenen gran protagonisme.
 - Integració de recursos típicament jazzístics, a través de préstecs en la forma d'executar improvisacions sobre seqüències harmòniques constants, fraseig, seccions amb instruments de vent o estructures formals representatives de l'estil.

- Presentació de les composicions en forma conceptual o amb un desenvolupament de les peces més enllà de la forma estandarditzada del pop convencional.

Possiblement cadascun dels punts anteriors mereixeria un treball específic per la quantitat d'especificacions que ens deixem a l'hora de fer una revisió general. Tanmateix, obtenim una definició que ens facilita determinar les principals estètiques i tendències musicals que atenem al treball en relació a la seva exposició en TVE entre 1968 i 1976. Arribats a aquest punt, cal preguntar-se quina és la situació a Espanya en aquest marge temporal, quines manifestacions musicals hi sorgeixen relacionades amb la contracultura i quins mitjans televisius estan en funcionament per abordar tot el fenomen. Així, els següents apartats pretenen ser un apropament documentat de tot plegat per procedir posteriorment a l'anàlisi de les fonts.

3.2 Les músiques populars i les propostes progressives al tardofranquisme

D'acord amb el consens de les fonts consultades, la música progressiva comença a tenir presència a Espanya entre finals dels anys 60 i inicis dels 70. S'utilitzen llavors altres denominacions com música moderna, avançada, psicodèlica o simplement *rollo*.

La indústria discogràfica espanyola s'havia desenvolupat considerablement al llarg de la dècada dels 60, establint un mercat fonamentat en els anomenats *conjuntos* i cantants *yé-yé*, artistes de música folklòrica i l'efervescència dels cantants melòdics i cantautors en últim lloc. Resulta important fer una breu ullada a totes aquestes situacions prèvies per entendre com era l'escena local pel que fa a les músiques populars i com s'encaixen els artistes progressius a tot l'aparell mediàtic i cultural ja establert.

Pel que fa als estils relacionats amb el pop-rock, els primers enregistraments d'agrupacions espanyoles daten de les acaballes dels anys 50 i principis dels 60. Parlem de l'inici d'una època anomenada *de los conjuntos*. Per entrar en qüestions estètiques, caldria assenyalar les clares preferències dels grups pel *rock and roll* nord-americà i el *beat* de la invasió britànica com a eixos fonamentals. Si en un primer moment el fenomen d'Elvis Presley era una un model per moltes d'aquestes formacions, l'exemple dels Beatles ho va ser a partir de 1963-4. Tanmateix, el surf rock o rockabilly també van tenir important petjada. L'etapa d'abundància de versions va deixar pas en poc de temps a un major reconeixement dels músics espanyols, que van anar adoptant progressivament el castellà com a llengua per les seves cançons. Així, les companyies discogràfiques van veure canviats els seus interessos amb propostes nacionals, de les quals es podrien destacar els casos de Los Brincos, El Duo Dinámico o Los Sirex. Tot l'ecosistema es podria completar amb la legitimació dels grups a diferents mitjans de l'època (radio, revistes o cinema) o els escassos però notoris festivals de música. D'aquestos són un clar exemple (tot i que amb característiques diferents) els Festivales de Música Moderna a Madrid o el Festival de Benidorm, esdeveniment estratègic per l'interès turístic que despertava al règim la costa de la població alacantina. Del

desenvolupament de tota aquesta escena en parlen autors com ara Gerardo Irlés, Salvador Domínguez o Paloma Otaola.¹¹

Al respecte del flamenco o la copla i les possibles implicacions ideològiques a tenir en compte durant el franquisme en parlen Pedro Pablo de Santiago, Lucía Prieto o la mateixa Paloma Otaola¹². Atenent a la música folklòrica autòctona, flamenco i copla són segurament els gèneres que més exitosament encaixen en dinàmiques pròpies de les músiques populars en aquest moment. Diversos treballs apunten la forta instrumentalització que l'anomenada *canción española* sofreix al llarg del segle XX al país. Des d'una perspectiva essencialitzadora, el règim franquista aposta per adoptar-les com a expressió autèntica de la identitat espanyola. Així, a través de diferents mecanismes, molts dels enregistraments de cantants de flamenco i copla són exposats al gran públic a través d'eines com la ràdio i el cinema. De fet, el cinema serà un important fenomen de promoció de grans figures del moment, ja durant el primer franquisme: Antonio Molina, Lola Flores o Imperio Argentina en són alguns exemples representatius. La tendència continua, i entre finals dels anys 50 i gran part dels 60, coincidint amb el sorgiment de nous artistes, molts dels protagonistes d'aquests estils adquireixen també un cert rol de figura *pop* a partir de la seva visibilitat en mitjans i les publicacions discogràfiques. Alguns exemples els trobem amb les edicions de la companyia Belter, fundada l'any 1954, d'artistes com Manolo Escobar o Carmen Sevilla. Al mateix temps, Marisol o Joselito es constitueixen com a nens prodigi i es fan populars també mitjançant la cançó folklòrica i l'aparició als mitjans audiovisuals.

En últim lloc, hem de dedicar una mínima explicació del paper dels cantants melòdics i els cantautors. Alguns dels primers adopten unes dinàmiques mediàtiques molt semblants als folklòrics, diferenciant-se, això sí, a través de la seva pròpia música. I és que si la seva exposició al públic es potencia per mitjà del cinema, la televisió i altres mitjans, els referents musicals tornen a reflectir notables influències respecte a escenes

¹¹ Irlés, Gerardo (2000) *Solo para fans: La música ye-yé y pop española de los años 60*; Domínguez, Salvador (2000) *Bienvenido Mr. Rock: Los primeros grupos hispanos (1957-1975)*; Otaola, Paloma (2012) *La música pop en la España franquista: rock, ye-ye y beat en la primera mitad de los años 60*

¹² De Santiago, P. Pablo (2018) *Flamenco: de la marginalidad social a la referencia cultural pasando por la apropiación política*; Prieto, Lucía (2016) *La copla: un instrumento para el proyecto de moralización de la sociedad española durante el primer franquismo*; Otaola, Paloma (2015) *Canción española e identidad nacional en la España franquista: Manolo Escobar*.

forànies com era el cas dels grups pop. La figura de cantant solista en aquests termes s'havia desenvolupat, per exemple, durant la primera meitat de segle amb les orquestres de jazz nord-americanes i figures tan icòniques com Frank Sinatra, Bing Crosby o Nat King Cole. No obstant això, dos models semblants però de fonamental importància acaba tenint una notable influència a Espanya: el Festival de San Remo d'Italia i el Festival d'Eurovisión. Veu solista i acompanyament orquestral serà la tendència constant de figures com Raphael o Julio Iglesias. Pocs anys més tard Camilo Sesto o Nino Bravo es faran també molt populars.

Paral·lelament, el moviment de la Nova Cançó i la generació de cantautors que l'acompanya s'estén en una part de la comunitat universitària catalana i posteriorment a diferents llocs del territori espanyol. En aquest cas, les lletres amb vinculació política i reflexió social acompanyades amb guitarra és el denominador comú que defineix musicalment parlant. També serà recurrent la recuperació de cançoners tradicionals a càrrec dels mateixos cantautors, així com l'ús de llengües vernàcules o l'arranjament de poemes històrics o contemporanis. L'escena pateix una previsible censura que no desapareixerà fins els anys de transició democràtica, però aconsegueix tenir una gran notorietat en un sector jove de la població. A més, serà un element clau en la vertebració política d'una part de la societat espanyola en els anys posteriors a la mort de Franco. L'element mediàtic en aquest cas no és tan determinant, degut a la identitat contestatària que adopta el moviment. No obstant això, s'estableixen companyies discogràfiques que hi aposten (Edigsa) i fins i tot alguns noms tindran algun espai dedicat a la televisió, com Joan Manuel Serrat. Dels cantants melòdics i la cançó protesta se'n poden ampliar les informacions amb els textos de Daniel Party, Carlos Aragüez o Antoni Pardo.¹³

Una vegada repassades les principals corrents de les músiques populars a Espanya, arribem a final de la dècada de 1960. El país havia experimentat un període d'industrialització i apertura al mercat internacional. Serà tan destacat que gran part de les perioditzacions que estudien la dictadura acostumen a fer una distinció de dues

¹³ Party, Daniel (2020) *Raphael es diferente: la canción melódica española en el tardofranquismo*; Aragüez, Carlos (2006) *La nova cançó catalana: gènesis, desenvolupament i transcendència de un fenomen cultural en el segundo franquismo*; Pardo, Antoni (2015) *El discurs de resistència i de combat en la Nova Cançó*.

etapes (primer franquisme i segon franquisme). Aquest últim, etapa en la qual ens situem, acostuma a anomenar-se també *desarrollismo*. El creixement de les ciutats, la industrialització o l'enfortiment del sector serveis i el turisme representen alguns dels trets més característics segons explica Borja de Riquer. Així mateix, explica la posició dels joves en aquest moment de finals de dècada:

*The economic, cultural and social changes described above naturally created a new mood and what might be termed an increasingly alienated public opinion. This was seen particularly in the younger generation which had not lived through the civil war. This increasingly critical attitude was based on two fundamental principles: better information about world affairs and the decline of traditional religious values.*¹⁴

Aquesta nova mentalitat dels joves es tradueix també en l'àmbit cultural i musical, amb l'eclosió d'àlbums conceptuals i l'escena psicodèlica que planten la llavor de l'escena progressiva a nivell global. Si entre el 1966 i 1968 s'observa una tendència cap a aquestes propostes, l'arribada de les músiques progressives tal com les definim al treball es donen de forma més generalitzada a partir d'aquest 1968. No obstant això, l'èxit que suposen bandes com Pink Floyd, Cream, Jimi Hendrix o The Doors és difícilment comparable a l'acceptació més minoritària que aquestes músiques tenen a nivell local, sobretot per les escasses possibilitats d'organitzar concerts i tenir presència i acceptació als mitjans audiovisuals.

A Espanya, des de meitat de la dècada s'editen enregistraments que s'apropen a tots aquests corrents. Pepe Garcia Lloret¹⁵ en recull una gran quantitat i Guillermo Delis¹⁶ destaca la notable productivitat de l'escena espanyola tot i les dificultats socio-polítiques derivades del règim existent. En aquesta primera meitat, la influència *beat* encara té els seus adeptes. De fet, Los Bravos aconseguen entrar en les llistes d'èxits

¹⁴ De Riquer, Borja (1995) *Spanish cultural studies: an introduction*. Pàg 259 i 266. Traducció pròpia: *Els canvis econòmics, culturals i socials descrits anteriorment van afavorir un nou estat d'ànim i una opinió pública cada cop més alineada. Això es va veure en la generació més jove, que no havia viscut la Guerra Civil. L'actitud cada cop més crítica es basava en dos principis fonamentals: millor informació sobre els esdeveniments internacionals i el declivi dels valors religiosos tradicionals.*

¹⁵ Garcia Lloret, Pepe (2006) *Psicodelia, hippies y underground en España (1965-1980)*.

¹⁶ Delis Gómez, Guillermo (2017) *Rock progresivo en España como contracultura en los años del tardofranquismo: Canarias y Ciclos*. Tesis doctoral

britàniques i nord-americanes amb la cançó *Black is Black*. Podriem sumar en aquest període una altra referència com Los Canarios, tot i que aquests basen el seu repertori en una evident referència al soul i la psicodèlia pop. Aquestes dues formacions, tot i les seves diferències i aportacions, continuen funcionant amb dinàmiques pròpies de la indústria discogràfica, ja que a més de cantar en anglés, les seves composicions estan relacionades amb música de ball i tenen una durada estandarditzada al voltant dels 3 minuts per la comercialització dels singles.

No obstant això, el moviment *hippie* ja havia penetrat a Espanya i tindrà nuclis importants de reunió, entre els quals destaca l'illa d'Eivissa i els nuclis urbans de Barcelona i Sevilla entre d'altres. Així, la contracultura també té la seva pròpia producció al país a través de la literatura i les arts visuals, tal i com destaca Pepe Garcia Lloret. A nivell musical, les primeres senyals del canvi cap a unes músiques que s'apropen més a la definició de l'anterior capítol les trobem a Espanya a les acaballes dels anys 60. Pau Riba publica el disc *Dioptria*, i es formen bandes com Música Dispersa, Màquina o Om, que editaran disc poc temps després. Apareixen aleshores Fusioon o també Pan i Regaliz. Gran part d'aquestes bandes tindran un recorregut molt breu. Per exemple, Música Dispersa i Pan i Regaliz editen solament un LP. La poca estabilitat deguda probablement a la feblesa de l'escena progressiva fa que les bandes tinguin una durada tan efímera i que els canvis de membres en les formacions sigui una constant durant aquest període.

Així mateix, a la capital andalusa es formen en aquest període bandes com Gong, Nuevos Tiempos o Smash, de la qual sorgiran altres artistes com Gualberto o la banda Storm. L'assimilació del llenguatge musical de la contracultura té un fort pes a tot el territori començada la dècada de 1970, però el cas d'Andalusia suposa actualment tot un cas d'estudi específic al voltant del sorgiment de l'anomenat *rock andalús* amb la integració de formes autòctones com pot ser el flamenco. El paper de Gonzalo Garcia Pelayo com a productor i promotor musical afavoreix en aquest període la eclosió d'una escena que uneix la tradició amb totes les noves corrents del moment.

Tanmateix, no podem deixar de mencionar el sorgiment o l'adaptació de bandes més enllà d'aquestes dues zones. Un cas d'adaptació el trobem amb la banda Los Brincos, que prescindint de l'article "los", publica en 1970 un disc conceptual amb el nom de

Mundo, demonio i carne. La durada irregular de les cançons, el desenvolupament intern de les mateixes i el canvi estètic en la portada són trets que evidencien una voluntat de canvi cap a altres camps musicals. Los Canarios també prescindirà de l'article inicial per presentar l'any 1974 el seu disc *Ciclos*, una adaptació de Les Quatre Estacions de Vivaldi des dels paràmetres del rock. La banda Módulos, fundada en Madrid en 1969, també adquirirà certa rellevància en l'escena a partir del seu primer LP *Realidad* en 1970.

Observem, per tant, una voluntat interna per promoure noves vies expressives en el rock en aquest moment entre finals dels anys 60 i inicis dels 70. L'aflorament de grups i promotors s'acompanyen, en aquest moment de diversos esdeveniments i concerts lligats a aquesta efervescent escena. Entre octubre i desembre de 1970 l'empresari Oriol Regàs organitza el Primer Festival Permanente de Música Progresiva a la Sala Iris de Barcelona i en 1971 té lloc el Festival Internacional de Música Progresiva de Granollers, que acull al grup britànic Family com a gran atractiu internacional.

L'any 1973 s'obri a Barcelona la sala Zeleste, impulsant l'anomenada *música laietana*. La Zeleste promourà tot un moviment de músiques variades entre les quals trobem artistes com Iceberg, Sisa o la Companyia Elèctrica Dharma. Si bé la música progressiva no era l'única en aquest entorn, la sala en va donar un important impuls a través del seu propi segell discogràfic (Edigsa-Zeleste), una escola de música moderna i la celebració de concerts que culminarà en la celebració del reconegut Canet Rock l'any 1975.

És en aquesta meitat de dècada quan irromp també Triana de la ma del segell discogràfic Movieplay-Gong, amb el disc homònim *Triana*. Diversos autors (Delis, García Salueña o García Lloret) coincideixen en assenyalar aquest 1975 com l'any que inicia una nova etapa de la progressia espanyola amb la proliferació dels nous festivals i la publicació de discos de referència. A banda de la formació de Triana, Guillermo Delis fa una menció a Fusioon (*Minorisa*, 1975), Goma (*14 de abril*, 1975) o *Tuthankamon* Iceberg (*Tuthankamon*, 1975). Aquest punt d'inflexió, que és també acompanyat per una major visibilitat de l'escena, sol marcar en la bibliografia especialitzada la diferenciació d'almenys dues etapes. La primera abasta des dels orígens que s'han comentat anteriorment fins aquest any 1975, descrita com una etapa germinal i caracteritzada per la irregularitat en l'aparició de bandes i la tímida visibilitat i organització de concerts. Un

període que Garcia Lloret cataloga d'*underground*. Una segona etapa es constitueix a partir d'aquest any amb un mercat més consolidat i que el periodista Luis Clemente classifica de *lustró de oro*, tal i com recull la tesi de Guillermo Delis. Fins i tot en aquesta segona meitat dels anys 70 s'articula un nou escenari amb una proliferació d'agrupacions originàries de la franja nord peninsular amb interessos en les músiques i les llengües pròpies dels seus territoris: Asturcón, d'Asturies; Ibio a Cantabria o Itoiz al País Basc són alguns dels exemples més reconeguts.

Com a últim apunt en forma de resum, en aquesta etapa tardofranquista s'erigeix un escenari que agrupa diferents zones geogràfiques amb artistes que busquen formes d'expressió pròpies a partir de les músiques progressives d'origen anglosaxó. Moltes formacions tradueixen aquesta voluntat de distinció integrant músiques tradicionals, produint el fenomen que a Espanya s'anomena *rock con raíces*. Al voltant d'aquesta idea són destacables els estudis de Eduardo Garcia Saluena¹⁷ o Diego Garcia Peinazo¹⁸. L'interès discogràfic es genera principalment a dins de la pròpia escena, amb els exemples de Gong o el segell de Zeleste-Edigsa. A més, es produeixen els primers intents de consolidar una escena també amb diferents iniciatives de concerts en directe, tot i que no tenen important notorietat fins l'any 1975 amb el Canet Rock com a referència.

Si bé la seva notorietat no va ser d'interès generalitzat, tot aquest ambient descrit serviria per donar peu a un període en el qual el rock serveix per a articular diferents discursos identitaris arreu d'Espanya en els anys de transició cap a la democràcia. Entendre els processos pels quals passaven els primers grups a nivell de visibilitat, estabilitat i producció discogràfica ens permet abordar amb major coneixement de causa tot el que ocorre en la relació amb la seva aparició en televisió. En conseqüència, ara ens toca atendre al paper que juga TVE en tot aquest procés a través de la seva programació i així sumar un nou agent de mediatització a l'estudi de les músiques progressives espanyoles en el període que ens correspon.

¹⁷ Garcia Saluena, Eduardo (2009) *Rock progresivo español de los 70: análisis e interpretación de sus parámetros musicales*.

¹⁸ Garcia Peinazo, Diego (2017) *Rock Andaluz: significación musical, identidades e ideología en la España del tardofranquismo y la transición (1969-1982)*

3.3 Música i contracultura a Televisión Española.

Televisión Española va començar les seves emissions regulars l'any 1956. La seva implantació a tot el territori està relacionada amb les polítiques del període *desarrollista*, incrementant la seva cobertura durant la dècada dels anys 60 y part dels 70, tal i com ho explica José Carlos Rueda Laffond.¹⁹ La creixent expansió, afavorida per la construcció d'infraestructura i el creixement econòmic, propicia un fenomen d'*assimilació col·lectiva o socialització televisiva*²⁰ per part de la societat espanyola. D'aquesta forma, es configuren els rols de la institució i l'audiència des d'una òptica que Alicia Álvarez anomena *paleotelevisión*,²¹ un període que es caracteritza per l'absència de televisions privades que generen la competència a la televisió pública i per oferir una relació jeràrquica i no bidireccional amb l'espectador. La paleotelevisió perdura a Espanya fins l'entrada de les primeres cadenes privades i es vincula amb un discurs institucional amb una clara voluntat formativa i divulgativa dels principis establerts pel règim.

Agafem aquesta prèvia introducció per posar de rellevància la influència que els mitjans institucionals podrien haver exercit sobre la població per conformar una construcció nacional hegemònica en el plànol cultural. Però hem d'anar una mica més enllà del discurs essencialista promulgat durant l'etapa autàrquica del franquisme i la visió romantitzada impulsada per Falange Española. Des de la seva fundació, Televisión Española configura amb els anys una funció nacionalitzadora i de representació simbòlica que va de la mà amb el desenvolupament socio-econòmic del país. Per això, tot i seguir potenciant la ideologia imperant com podríem imaginar, la funció de legitimació institucional també es dona a TVE posant el focus en el camp de la modernitat. Trobem de nou a Rueda Laffond per esclarir aquest punt:

TVE actuó como sujeto y objeto en la apoteosis desarrollista, con relatos que exaltaban los planos de la modernidad y las metáforas visuales del crecimiento

¹⁹ Rueda Laffond, José Carlos (2018) *La televisión, símbolo del desarrollismo franquista. Algunas claves de interpretación*.

²⁰ Rueda Laffond, José Carlos (2010) *La codificación televisiva del franquismo: de la historia del entretenimiento a la historia como entretenimiento*. Pàg. 174

²¹ Álvarez Vaquero, Alicia (2017) *Cuando la música desapareció de televisión. Historia, evolución y análisis narrativo del periodismo musical en TVE y TV3*. Pàg. 170-171

*económico y el desarrollo social junto a las bondades del orden y la estabilidad política.*²²

El condicionament polític d'Espanya en aquests anys deixa algunes qüestions més que també cal tenir en compte per entendre el per què d'alguns programes a TVE. La voluntat d'institucionalització del règim franquista fa de la programació informativa uns espais rígids amb gran control del contingut que contrasten amb una exposició comercial dels espais d'entreteniment en l'anomenat horari *prime-time*.²³ Tot plegat podria interpretar-se paral·lelament com un reflex del model econòmic de l'entitat que, tot i estar sota el control governamental, es finançava majoritàriament a partir de la publicitat. A partir d'aquí, podem afirmar que amb el mandat de Manuel Fraga com a Ministre d'Informació i Turisme (1962-1969), la televisió a Espanya es regeix per lògiques comercials que s'apropen al model d'altres televisions europees, almenys en l'àmbit de l'entreteniment. Tenim, llavors, una TVE amb una voluntat pragmàtica per exercir de vehicle socialitzador a Espanya que no escapa de ser una prova més de l'entrada del país a les dinàmiques d'un mercat global imperant. Tamara Antona arriba a les següents conclusions:

*El objetivo de la programación como flujo –television flow (Williams, 2003)– de TVE no era la exaltación directa del Régimen de Franco, sino satisfacer a las audiencias, en primera instancia (...) El aumento del entretenimiento a principios de los setenta en TVE, sucedió de forma similar en otras televisiones europeas de la época, y tenía como fin principal atraer a la audiencia (Antona, 2016). Es decir, fue una tendencia general de lo que se ha denominado la “ideología del desarrollo”.*²⁴

Per aquesta raó, no ens ha de sobtar que en el plànol cultural trobem constants filtracions de manifestacions i influències foranies en la programació televisiva, principalment a partir de la dècada de 1960. Però no solament provinents de l'exterior,

²² Rueda Laffond, José Carlos (2018) *La televisión, símbolo del desarrollismo franquista. Algunas claves de interpretación*. Pàg. 125

²³ Rueda Laffond, José Carlos (2010) *La codificación televisiva del franquismo: de la historia del entretenimiento a la historia como entretenimiento*.

²⁴ Antona, Tamara (2016) *La programación televisiva del tardofranquismo: la propaganda en las emisiones de entretenimiento y divulgación*. Pàg. 16-17

sinó que també s'adapten a la producció nacional. Ja entrant en el camp musical, trobem un cas interessant en el programa *Escala en Hi-Fi*, en antena des de 1961 a 1967 en el primer canal de TVE. Tot i que Natividad Cristina Carreras²⁵ el cataloga com a programa de varietats, cal dir que hi ha una important presència al programa de la música, sobretot en forma de *play-back* teatralitzat²⁶. Així, es produeixen nombroses escenificacions en un estil propi de musical amb cançons de The Beatles, The Rolling Stones o Ottis Reding, per exemple.

Els programes musicals són una constant en TVE durant la dècada de 1960 i inicis dels 70, tot i que, segons Antona, gira entorn al 5% de l'espai televisiu entre 1968 i 1975. Si incloem els programes de varietats, veiem que en alguns la música era l'eix central i en altres suposava solament una part de la seva totalitat. Algunes mostres de la primera categoria són *Teleritmo*²⁷ o *Ritmo 70*, mentre que *Galas del Sábado*²⁸ o *Señoras y Señores* pertanyen a la segona. Generalment hi trobem actuacions d'artistes de gran acceptació i relacionats amb els estils descrits en l'anterior capítol, fonamentalment cantants solistes melòdics o grups de pop, als quals hem d'afegir l'aparició d'artistes de l'àmbit de les músiques folklòriques. Juan Martín Quevedo explica els següents dos exemples²⁹: *Luces en la noche*³⁰ o *Festival*. El primer es caracteritzava per ser un espai d'aproximadament 30 minuts que es va emetre entre 1966 i 1974, canviant el dia d'emissió al llarg del temps (un programa setmanal), però sempre en horari considerat *prime time*. Cada programa era una actuació monogràfica d'un artista de reconeguda visibilitat, relacionats amb les músiques populars abans esmentades. Així, trobem les actuacions de Fórmula V, Nino Bravo, Tony Ronald o Rocio Jurado. *Festival*, per contra, reunia estils musicals diferents en cadascun dels programes, fins i tot incloent actuacions

²⁵ Carreras Lario, Natividad Cristina (2011) *Los primeros programas de variedades de TVE: de La Hora Philips a Escala en HI-FI*.

²⁶ Emissió del programa *Escala en Hi-Fi* del dia 28/11/1965:
https://www.youtube.com/watch?v=HUTFXe9znpY&ab_channel=CANALNOSTALGIARETRO

²⁷ Emissió del programa *Teleritmo* del dia 1/1/1969:
https://www.youtube.com/watch?v=IrSS7ebYDUU&ab_channel=CANALNOSTALGIARETRO

²⁸ Emissió del programa *Señoras y señores* del dia 4/1/1969
https://www.youtube.com/watch?v=gUcSa1jLK-l&ab_channel=CANALNOSTALGIARETRO

²⁹ Martín Quevedo, Juan (2015) *La programación de la Segunda Cadena de TVE durante el franquismo (1966-1975)*.

³⁰ Emissió del programa *Luces en la noche* del dia 21/4/1970, monogràfic de Massiel
https://www.youtube.com/watch?v=bhBcCTFYaFM&ab_channel=amassiel

enregistrades prèviament i d'altres compreses a televisions europees. Aquesta forma de producció televisiva resultava en una oferta genèrica que podia abastar els gustos d'un públic majoritari i que resultava més assequible econòmicament.

Els dos programes anteriors s'ubiquen també en un espai televisiu que es torna central per a aquest treball: l'arribada del segon canal (TVE-2). També coneguda com *segundo programa*, UHF o més tard La 2, inicia les seves emissions regulars l'any 1966. Al llarg de la dècada, la incorporació d'un segon canal havia sigut un tret característic en diferents televisions públiques europees. La RAI italiana ho fa l'any 1961, mentre que la BBC britànica ho fa en 1964, estenent-se una programació generalista i cultural en molts dels països, tal i com estableix Juan Martín Quevedo a la seva investigació.

El mateix autor afirma, a més, que aquest segon canal pretén establir-se arreu del continent com un *canal complementari al canal principal*, plantejada en Espanya també com una *alternativa minoritària* a aquesta.³¹ Així mateix, la infraestructura requerida per poder visionar el canal arreu del territori espanyol es va veure impulsada en primer lloc a les principals zones urbanes del país, patint un estancament en la primera meitat dels anys de 1970. L'autor assenyala que al 1969, només un 30% del territori espanyol tenia la cobertura necessària per veure el segon programa. Ens atenem, segons els anteriors investigadors, a problemes econòmics de l'ens públic que deriven en un endarreriment de les instal·lacions necessàries per consolidar TVE-2 a tota la geografia espanyola.

Llavors, podem dir que fins aquest moment el segon canal és vist principalment a les grans ciutats i en algunes capitals regionals. A més, si li sumem l'estatus de ser un canal complementari a TVE-1 i amb menys hores d'emissió i recursos, obtenim un fenomen televisiu molt minoritari a Espanya en aquest període tardofranquista.

Això enllaça amb el següent element característic del període que tractem. La pròpia falta de recursos i el caràcter emergent de la segona cadena propiciaria la incorporació a TVE de joves professionals d'àmbits com el cinema, la publicitat o la música acabats de graduar. D'això en parlen Miguel Fernández Labayen³² o Alicia Álvarez i el propi Juan Martín Quevedo als treballs citats anteriorment. Més enllà de la precarietat, els

³¹ Idem. Pàg. 281 i 14

³² Fernández Labayen, Miguel (2015) *Las prácticas televisuales de Iván Zulueta*

interessos d'aquestes joves incorporacions aporten noves formes de fer televisió, producte també dels seu contacte amb les indústries culturals d'origen anglosaxó que consumien. Fins i tot alguns d'ells havien passat un temps treballant o estudiant a l'estranger, com són els casos de Ivan Zulueta, Jose Maria Íñigo o Valerio Lazarov.

Fins ara tenim coberts els espais per a diferents estils de músiques populars. La cançó folklòrica, els grups pop i els cantants solistes melòdics gaudeixen durant tot el període tractat d'una hegemonia en els espais musicals de TVE. Però arribats a finals de la dècada de 1960 i amb la emergència de noves expressions culturals juvenils, caldria preguntar-se si existeixen espais per a aquesta contracultura i quines característiques presenten en l'entorn televisiu espanyol que hem anat explicant. Pel que respecta a les músiques alternatives i progressives del moment, trobem una reduïda oferta televisiva. No obstant això, la literatura actual assenyala almenys dos programes de producció pròpia que ens apropen a les músiques que atenem³³. Són els casos de *Último Grito (1968-1970)* i *Mundo Pop (1974 i 1976)*. A aquests dos sumem un tercer que apareix escassament citat però que inclourem a la recerca per tractar en gran part de la seva programació artistes que encaixen en un o diversos aspectes amb la definició de músiques progressives que hem establert anteriorment. És el cas del programa *Ahora (1974-1976)*. Els tres casos es desenvolupen majoritàriament en aquest canal secundari que és TVE-2.

Tot i que ens centrarem en aquests tres, podem trobar altres continguts que s'associen a l'escena rock o progressiva nacional i internacional. Un exemple el tenim amb el programa *Beat Club*. Es tractava d'un programa original de la televisió pública alemanya que TVE va comprar per emetre'ls entre 1973 i 1974 a TVE-2. En aquest cas, ens trobem amb un espai d'aproximadament 30 minuts setmanals amb una franja temporal en constant canvi.³⁴ Tamara Antona en dona més detalls:

En los setenta también se inició la importación de formatos musicales internacionales, que supuso un claro reclamo de atracción de la audiencia más

³³ Martín Quevedo, Juan (2015), Fernández Labayen, Miguel (2015), Álvarez Vaquero, Alicia (2017),

³⁴ Juan Martín Quevedo emmarca les emissions de *Beat Club* entre el 5/11/1973 i el 6/7/1974. Al seu treball mostra com en la programació setmanal TVE ubica el programa en diferents dies de la setmana. El 17/11/1973 (dilluns) i el 22/6/1974 (dissabte) en són un exemple.

joven. El primero de ellos fue *Beat Club* (1974-75) presentaba Gonzalo García Pelayo, un programa a imagen y semejanza del homólogo alemán en el que se daban cita las más significativas figuras de la música actual internacional, como *Deep Purple*, *Black Sabbath* o *Jimi Hendrix*, a través de actuaciones musicales grabadas y comentarios del mismo García Pelayo (...) En los setenta, en el llamado tardofranquismo, la música cumplió además otra misión: un vehículo para acercarse a la juventud a través de la emisión de la música que estaba triunfando internacionalmente, aunque sin alejarse del público al que tradicionalmente disfrutaba de la música sinfónica. Estos espacios, que nacían de formatos importados, trataban de reflejar el supuesto cambio hacia la modernidad y las nuevas libertades que se respiraban en el régimen de Franco. Un espejismo más.³⁵

La falta d'informació al respecte de *Beat Club* i el fet que no sigui una producció pròpia de TVE més enllà de les aportacions i comentaris dels presentadors ens emplacen a deixar el programa fora de l'anàlisi d'aquest treball. Tot i així, cal remarcar els comentaris de Tamara Antona en la lògica *desarrollista* que s'evidencia a la televisió pública espanyola als últims anys de dictadura.

Un àmbit que ha tingut escàs tractament en les investigacions sobre TVE ha estat el de la carta d'ajust. Hem de destacar el treball de Pedro Mombiedro Sandoval,³⁶ en el qual explica que els *ambientadors musicals*³⁷ del moment utilitzen l'espai de la carta d'ajust dels dos canals estatals per fer difusió d'una gran varietat de músiques, entre les quals trobem referències a grups relacionats en l'escena rock i progressiva internacional.

(...) es habitual encontrar a los cantantes de moda de los setenta, sobre todo hispanoamericanos y españoles como José Feliciano, Juan Pardo, Luis Gardel, Raphael, Rocío Dúrcal, Alberto Cortez, Nino Bravo, Luis Aguilé, Aute, y un largo etcétera. En el segundo caso engruesan la lista los grupos de moda, tanto

³⁵ Antona, Tamara (2016) *La televisión de una audiencia cautiva: Historia de la programación durante el franquismo*

³⁶ Mombiedro Sandoval, Pedro (2014) *La música de la carta de ajuste: una isla de libertad (1966-1975)*

³⁷ *Ambientación Musical* és la denominació que rebia el departament de TVE encarregat de seleccionar les músiques per a diferents espais televisius. Als treballadors se'ls anomenava *ambientadors musicals*.

nacionales como internaciones, entre los que figuraron El Dúo Dinámico, Los Brincos, Los Beatles, Los Pekenikes, Led Zeppelin, Pink Floyd, etcétera.

Mombiedro detecta una evolució del tractament musical d'aquest espai: mentre que a la segona meitat dels anys 60, hi ha un ús majoritari de músiques clàssiques i acadèmiques, trobem un ús creixent de la música espanyola i de músiques consumides principalment per un públic jove a la primera meitat dels anys 70. Això ho associa als passos que la indústria discogràfica local va donant en aquest període per consolidar-se. Un fet que podem posar en relació als dos programes que atenem al treball en la dècada dels 70. *Mundo Pop* i *Ahora* estan constituïts majoritàriament per artistes i grups espanyols que generen un interès televisiu amb el que no comptaven en anys anteriors, tot i relacionar-se en molts casos amb estils distanciat del públic massiu.

Per últim, trobem actuacions i continguts relacionats amb la música progressiva o la contracultura de forma esporàdica en diferents espais de TVE. Respecte al programa *Ritmo 70*, trobem la següent cita al treball d'Alicia Álvarez:

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” (...) 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.³⁸

A més, la descripció apareix complementada amb una cita de Jose Maria Íñigo explicant el funcionament del programa:

³⁸ Álvarez Vaquero, Alicia (2017) *Cuando la música desapareció de televisión. Historia, evolución y análisis narrativo del periodismo musical en TVE y TV3*. Pàg. 90

*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.*³⁹

Així, observem com el reportatge sobre el festival de l'Illa de Wight⁴⁰ de l'any 1969 s'inclou en un espai on també es parla de Marisol o s'inclouen les actuacions de grups pop com Los Mismos o Los Huracanes. Amb la informació de que disposem, considerem llavors que *Ritmo 70* dona un major tractament a l'escena pop espanyola i un pes més testimonial a les músiques de la contracultura i és per això que no l'inclouem com a objecte d'anàlisi. No obstant això, no es descarta que amb una dedicació més específica es pugui aconseguir una major recollida de dates per considerar-lo idoni en futures recerques.

Trobem un altre cas, en aquesta ocasió d'uns anys després amb l'aparició de Canarias al programa *Señoras y señores*, interpretant un fragment del seu àlbum *Ciclos* (1974). L'edició d'aquell dia està dedicada a la música clàssica i a més d'aquesta, incorpora també una actuació del grup Módulos amb clave i violí. Les presentacions que la presentadora fa als grups són les següents:

“Cambian los tiempos, las modas, pero la música permanece. Antes se utilizaba otro tipo de instrumentos: arpas, violas, violines... nadie habia incorporado instrumentos como, por ejemplo, la guitarra eléctrica. Modificaciones que han hecho los conjuntos de ahora, como Módulos”.

*“Antonio Vivaldi, personaje clave del barroco que tan injustamente fue olvidado hasta nuestro siglo, goza ahora de la admiración de todos. Hoy, 200 años después, un grupo espanyol rinde homenaje a una de sus obres más conocidas: Las Cuatro Estaciones. Ellos son Los Canarias”.*⁴¹

³⁹ Ídem.

⁴⁰ Imatges del reportatge que assenyala Alicia Álvarez:
https://www.youtube.com/watch?v=NC4il6Aa9uo&ab_channel=LoisHappy

⁴¹ Transcripció de les presentacions de Módulos i Canarias al programa *Señoras y Señores* de TVE del dia 8/2/1975. Disponible a l'arxiu online de RTVE.

En aquesta ocasió s'estableix una relació molt directa entre música clàssica i música d'actualitat, posant en evidència el llenguatge acadèmic que alguns grups progressius utilitzen en la seva música. No es tracta d'un espai explícitament lligat amb la cultura juvenil si no més be dirigit a un públic ampli, raó que podria explicar que no es faci cap relació amb l'entramat musical amb el qual acostumaríem a ubicar tant Módulos com Canarios en aquests anys, més proper a un públic jove associat a la contracultura.

Exemples com els anteriors també els trobem al programa *Voces a 45*, on s'ubiquen les actuacions puntuals de Iceberg⁴² o Triana⁴³, ja a partir de l'any 1976 i que escapen del marc temporal establert al treball, a més d'ubicar-se en programes sense interès prioritari per les músiques que tracta aquesta recerca.

Una vegada posades sobre la taula les principals situacions en les quals podem ubicar les músiques progressives a TVE i la justificació de la seva presència, ens centrem ja en l'anàlisi dels tres casos principals que conformen el gros del treball: *Último grito*, *Mundo Pop* i *Ahora*.

⁴² Edició de *Voces a 45* del dia 12/9/1976. Disponible a l'arxiu online de RTVE

⁴³ Edicions de *Voces a 45* dels dies 5/9/1976 i 23/1/1977. Disponibles a l'arxiu online de RTVE.

4 Part II. Els programes

4.1 Último grito (1968-1970)

4.1.1 Apunts previs

El primer dels programes que analitzem és *Último Grito*. Es tracta d'un programa de TVE-2 que va fer la seva primera emissió el 22/5/1968, inaugurant una primera temporada que duraria fins l'últim programa del 19/2/1969. La segona temporada s'inaugura el 9/12/1969 i se n'emetrien solament 9 programes fins la seva prematura cancel·lació el 22/1/1970. Atendrem més endavant les possibles raons de la seva eliminació de la programació de TVE, però abans fem una consideració prèvia a les informacions obtingudes.

Segons les informacions que ofereix Miguel Fernández Labayen⁴⁴, entre les dues temporades s'emeten un total de 45 programes (36 a la primera i 9 a la segona). Dels quals se'n conserven 5 d'aquests a l'arxiu de RTVE actualment, a més d'un programa a mode de recopilació dels anteriors. Per a aquest treball s'han visionat un total de 4 programes complets més el recopilatori, que són els que s'han pogut obtenir a l'arxiu online RTVE Play.

Tenint en compte les limitacions en l'accés a les fonts primàries (les pròpies emissions), les informacions contingudes en aquest aquesta segona part del treball s'han de veure necessàriament complementades amb textos i entrevistes que comenten alguns dels aspectes que ací es tracten i que també destaquen per la seva escassetat. En conseqüència, les conclusions sobre aquest programa s'han d'interpretar amb cautela a per aquesta falta de material.

Último Grito s'emet inicialment els dimarts durant la primera temporada, passant posteriorment a dimecres durant el segon període fins la seva cancel·lació en 1970. L'espai abastava aproximadament 30 minuts setmanals ubicats en horari *prime time*,⁴⁵

⁴⁴ Fernández Labayen, Miguel (2015) *Las prácticas televisuales de Iván Zulueta*

⁴⁵ *Prime time*: Explica Juan Martín Quevedo que en termes televisius és la franja horaria situada entre 21:30 i 23:30 i que: *supone la mayor concentración de espectadores diaria ante la pequeña pantalla. La franja empieza con el telediario (el mismo de la Primera Cadena, como se ha visto) y agrupa además los programas más destacados del día. Muchos de estos – los dramáticos, el cine- rondaban o superaban los 90 minutos de duración.* Pp. 170.

generalment a partir de les 22:30h. Tanmateix, la reconstrucció de la programació que en fa Juan Martín Quevedo⁴⁶ demostra que el programa podia sofrir canvis en la seva ubicació horària i diària durant la setmana, tal i com es demostra a la ubicació de l'últim programa del 22/1/1970, situat en dijous de 23:00h a 23:30h.

Per tal d'esbrinar la rellevància d'aquest programa en el seu context temporal, repassem algunes definicions corresponents a la literatura seleccionada per a la recerca:

Alicia Álvarez en parla en els següents termes:

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 (...) En este programa es el propio Iván Zulueta, 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" (...) Último Grito era una ventana abierta a los sonidos de Europa y EE.UU, y precisamente por ese aperturismo vio terminadas sus emisiones en 1970.⁴⁷

Una altra valoració la trobem en Miguel Fernández Labayen:

Último grito fantaseaba con el ideal de progreso que la televisión prometía, a la vez que visualizaba un cosmopolitismo informal. El hecho de que esta internacionalización, representada por las experiencias anglosajonas de Zulueta e Íñigo, estuviera sólo disponible para una élite cultural y económica que podía permitirse viajar a Londres y a Nueva York y seguir la actualidad musical y artística, convertía al programa en algo todavía más fascinante para la juventud española (...) El equipo internacional de Último grito, con Judy Stephen, José María Íñigo e Iván Zulueta a la cabeza, planteaba unos contenidos en los que la

⁴⁶ Martín Quevedo, Juan (2015) *La programación de la Segunda Cadena de TVE durante el franquismo (1966-1975)*

⁴⁷ Álvarez Vaquero, Alicia (2017) *Cuando la música desapareció de televisión. Historia, evolución y análisis narrativo del periodismo musical en TVE y TV3* pp. 88 i 89

*cultura popular inglesa y estadounidense era vital para plantear otro tipo de educación sentimental y de referentes identitarios para la juventud.*⁴⁸

Per últim, és interessant incloure la descripció de Juan Martín Quevedo:

*Último grito fue el primer programa que logró conectar con una juventud urbana que había surgido al hilo de la cultura musical y cinematográfica anglosajona, y que tenía unas inquietudes y maneras de expresarse, de consumir y de protestar radicalmente diferentes a las de sus padres (...) Una parte importante de su éxito se debió al equipo técnico, conformado por el cineasta Iván Zulueta, su director, y la realización de Pedro Olea, pero también a José María Íñigo (...) Presentó junto a Judy Stephen, una texana establecida en España, Último grito, y se hizo célebre por sus psicodélicas camisas y sus largos bigotes, tan desacostumbrados en una Televisión Española que seguía anclada en cánones estéticos mucho más conservadores.*⁴⁹

S'observen en aquestes aproximacions algunes idees que resulten clau per entendre la funció d'aquest tipus de contingut en l'aspecte polític de l'Espanya del moment. El cosmopolitisme i el progrés social que es recolza en els arguments de Labayen, són elements lligats al *desarrollismo* que històricament ha constituït aquest període tardofranquista. A més, Martín Quevedo i Álvarez fan referència també al contacte amb el consum de música popular d'origen anglosaxó que comporta aquesta suposada internacionalització del país. Per tant, podríem afirmar que *Último Grito* és una conseqüència mediàtica d'aquest viratge que comença a experimentar-se.

Les emissions d'aquest programa s'inicien amb Manuel Fraga Iribarne al cap del Ministerio de Información i Turismo, acabant amb els primers mesos de relleu de Alfredo Sánchez Bella. Aquest canvi en el cap de la institució és assenyalat per Alícia Álvarez com a possible causa de la cancel·lació d'aquest espai televisiu:

Último Grito vio finalizadas sus emisiones cuando Manuel Fraga Iribarne - Ministro de Información y Turismo fue sustituido por Alfredo Sánchez Bella, de

⁴⁸ Fernández Labayen, Miguel (2015) *Las prácticas televisuales de Iván Zulueta* pp. 61

⁴⁹ Martín Quevedo, Juan (2015) *La programación de la Segunda Cadena de TVE durante el franquismo (1966-1975)* pp. 125 i 126

perfil más conservador (...) 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”.⁵⁰

Si que és cert que cada Ministre formalitza en aquesta època el seu propi projecte per als mitjans, un fet que es s'evidencia en el nomenament del seu propi cap de TVE. En aquest cas, Sánchez Bella posa a Adolfo Suárez com a màxim responsable del mitjà, un tàndem que perdura fins juny de l'any 1973 i que intenta posar el focus en les músiques nacionals com ja afirmava Álvarez. Això tindrà implicacions en la línia que es traça des de llavors i afecta als altres dos programes que tracta aquest treball, molt més ocupats en destacar la música de l'escena nacional uns anys després.

4.1.2 Contingut

Último Grito no és un espai exclusivament musical, i això és el primer punt que destacarem. Es tracta d'un programa que s'apropa al format *magazine* cultural, tal i com el classifiquen Martín Quevedo⁵¹ i també Fernández Labayen⁵². El programa consta de diferents seccions, de les quals la música es tracta més a fons en l'última d'elles. Passem a analitzar l'estructuració del mateix per observar com sovint s'interrelacionen els diferents blocs i com hi queda encabida la música.

Després de visionar els diferents episodis disponibles, podem concloure que el programa s'estructura en 3 seccions diferents: *Reportajes*, *Cinelandia* i *33/45*. Aquesta última la tractarem més endavant amb més detall.

En la primera secció, *Reportajes*, es fan peces que tracten temes d'interés per als joves, sovint amb una clara al·lusió a la influència de la cultura anglosaxona. En els 4 exemples observats, els temes són el còmic⁵³, el surf⁵⁴, la figura de James Dean⁵⁵ i el Pop Art⁵⁶. En alguns d'ells la utilització de la música té una estreta vinculació amb la música popular forània. Per exemple, al

⁵⁰ Álvarez Vaquero, Alicia (2017) *Cuando la música desapareció de televisión. Historia, evolución y análisis narrativo del periodismo musical en TVE y TV3* pp. 89 i 136

⁵¹ Martín Quevedo, Juan (2015) *La programación de la Segunda Cadena de TVE durante el franquismo (1966-1975)* Pàg. 125

⁵² Fernández Labayen, Miguel (2015) *Las prácticas televisuales de Iván Zulueta* Pàg. 59

⁵³ Emissió del programa *Último Grito* de 1969 amb data exacta desconeguda

⁵⁴ Emissió del programa *Último Grito* del dia 9/12/1969

⁵⁵ Emissió del programa *Último Grito* del dia 23/12/1969

⁵⁶ Emissió del programa *Último Grito* del dia 30/12/1969

reportatge sobre el surf, en el qual s'utilitzen de fons cançons de The Beach Boys, mentre que al fragment del Pop Art la banda sonora la protagonitza el grup The Mothers of Invention, grup dels EEUU liderat per Frank Zappa durant la segona meitat dels anys 1960 i vinculat a l'escena *underground* emergent del moment. Cal dir que als reportatges, la sincronia entre música i imatge fa de l'element vídeo-musical un pilar fonamental, ja que sovint les imatges canvien al ritme de la banda sonora. No obstant això, també s'inclouen entrevistes a peu de carrer i explicacions amb veu en off sobre la matèria tractada.

La segona secció s'anomena *Cinelandia*. En aquest cas s'emeten breus ficcions audiovisuals o peces documentals al voltant del cinema dedicat als joves. Com a mostra, podem parlar de la peça *Luces de candilejas* o el breu reportatge sobre l'estrena de la pel·lícula *A 45 revoluciones por minuto*, ficció amb clares referències a les pel·lícules musicals de The Beatles, que té la música pop com a eix conductor i que compta amb l'aparició del propi Jose Maria Íñigo.

Ambdós espais reflexen la importància que té la realització audiovisual de l'equip tècnic encapçalat per Ivan Zulueta. Serveixen per elaborar peces originals a dins del programa amb un discurs cinematogràfic propi que Fernández Labayen descriu així:

El uso del 16 milímetros posibilita un estilo de rodaje basado en exteriores, que aprovecha las limitaciones presupuestarias para jugar con ellas en una serie de ejercicios de autoconciencia "camp". La exageración propia de la parodia se utiliza aquí para subrayar algunas de las pretensiones existencialistas del cine de regusto simbolista de Saura y otros autores españoles o la exultante explotación del melodrama y de la épica en el cine estadounidense (...) El programa había funcionado como un escaparate visual, ligado a un modo de producción económico que permitía testar las posibilidades de la experimentación estética y de ciertos productos culturales antes de lanzarlos al mercado.⁵⁷

Amb aquesta rellevància del nivell visual del programa ens apropem a la secció que ens interessa per la seva centralitat en la música. *33/45* és el nom que rep aquest espai i que consumeix en alguna ocasió pràcticament la meitat del temps total de l'emissió. La secció és conduïda per Jose Maria Íñigo i tracta de presentar algunes de les novetats discogràfiques del moment en relació a les músiques populars anglosaxones, tot i que també se'n destaquen moltes nacionals.

⁵⁷ Pp. 62 i 64

La música, a diferència de programes precedents com *Escala en Hi-fi* (comentat al capítol anterior), no utilitza la performance en directe. El funcionament consisteix en la presentació per part del conductor de cada cançó per separat, seguida d'una representació visual de cadascuna a mode de videoclip. No es fan actuacions en plató, ja que l'únic espai permanent del programa és el pla fixe que ocupa Íñigo durant les seves presentacions.



Fig. 1: Jose Maria Íñigo en la secció 33/45 d'*Último Grito*

Com veiem, el programa posava el focus en les músiques populars del moment d'origen nord-americà o britànic, per la qual cosa resultava difícil tenir-los en directe. Una impossibilitat que s'accentuava per les limitacions tècniques i econòmiques del programa. Jose Maria Íñigo ho descrivia així en una entrevista:

Por un lado, no había medios económicos para traer a las figuras que cantaban en los discos; y por otro lado, en las pocas ocasiones en las que había dinero, todas esas figuras Internacionales, pues como que no les apetecía mucho venir a España, o no sabían muy bien donde estaba, o no les interesaba para nada. España no figuraba en los circuitos musicales de ningún artista importante. Por lo tanto, teníamos que ingeniárnoslas para poner la música sin tener al intérprete, muchas veces a modo de recortes o montajes (...) era un ejercicio de imaginación, más que de contratación.⁵⁸

Des d'aquesta perspectiva, i sumant la valoració de Fernández Labayen, hem d'assenyalar la integració que es fa entre el llenguatge visual i cinematogràfic i la música

⁵⁸ Transcripció d'una entrevista a Jose Maria Íñigo. Data indeterminada. Disponible en https://www.youtube.com/watch?v=4PsjtrRsYOQ&ab_channel=JaimelareArchivo

en *Último Grito*, convertint-se en un dels aspectes més destacables del programa. Si revisem casos concrets, ens pot servir l'exemple de l'emissió del dia 9/12/1969, en la qual s'emet un muntatge d'elaboració original amb la recentment estrenada *Get Back* de The Beatles. El mateix ocorre amb la successió d'imatges elaborada per a les cançons *Flower Punk* i *Absolutely Free* de The Mothers of Invention.⁵⁹ Així, aprofitant les limitacions, l'equip tècnic del programa elabora peces que s'apropen al llenguatge del videoclip, utilitzant narratives audiovisuals poc comuns en la televisió espanyola del moment:

*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 posmodernos.*⁶⁰

Aquesta fusió amb l'aspecte visual, unit al contingut cultural divers (còmics, surf, cinema, Pop Art...) i l'elecció de grups i solistes internacionals o *underground* suposa una possible manifestació intencionada per veure la cultura pop de forma integrada. D'aquesta manera, la música progressiva de The Mothers of Invention o les peces revolucionaries de The Beatles s'exposen com a part d'un tot interconnectat que s'engloba en el moviment contracultural de finals dels anys 1960 i que s'expressa a partir de diferents disciplines.



Fig. 2: Fotograma del muntatge de "Get Back" a *Último Grito*

⁵⁹ Emissió del programa *Último Grito* del dia 30/12/1969

⁶⁰ Álvarez Vaquero, Alicia (2017) *Cuando la música desapareció de televisión. Historia, evolución y análisis narrativo del periodismo musical en TVE y TV3*. Pàg. 179

Deixant a banda ja l'aspecte visual, ens centrem ara en l'elecció dels artistes musicals de les diferents emissions vistes per comprovar com es configura el repertori. Cal dir que en les mostres analitzades trobem poca música que s'ajuste a la definició de músiques progressives elaborada anteriorment. Tanmateix, per les referències consultades, el component d'actualitat en les estrenes discogràfiques i l'origen de moltes d'aquestes, podem entendre que el programa acolliria amb normalitat propostes derivades de la música progressiva i de la contracultura del moment.

De tots els programes visionats, la proposta musical que més s'aproxima a la nostra definició és la de The Mothers of Invention, per un important eclecticisme en la seva obra discogràfica fins la seva primera dissolució el mateix 1969. Jose Maria Íñigo fa la següent presentació de les cançons:

*Hoy vamos a rendir un pequeño homenaje a The Mothers of Invention, uno de los grupos norteamericanos más representativos de lo que se ha dado en llamar "underground". No hace mucho tiempo, The Mothers of Invention han desaparecido, se han disuelto. El líder de este conjunto, al que seguramente vosotros conoceréis más que al resto, es Frank Zappa, que ha dado la vuelta al mundo a través de unos posters de los que miles han inundado también España (...).*⁶¹

Es posen a continuació dues peces entrelaçades: *Absolutely Free* i *Flower Punk* (de l'àlbum *We're only in it for the Money*, de 1968) amb el muntatge visual mencionat abans. En aquell mateix programa, la secció de *Reportajes* conté altres tres peces del grup que acompanyen les imatges sobre el Pop Art. Són *America Drinks*, *Plastic People* i *Brown Shoes don't wake it*, totes elles de l'àlbum *Absolutely Free*, de 1967. No es detalla ninguna particularitat musical de la banda més enllà de l'etiqueta *underground* i alguna breu descripció de la banda. Tanmateix, si que es produeix una connexió entre la música i el collage d'imatges que es realitza, del qual en podríem destacar el disseny sonor i visual que conjuguen el ritme entre la música i la velocitat de successió de diapositives.

⁶¹ Idem. Transcripció de la presentació de la secció 33/45 feta per Jose Maria Íñigo.

En general hi ha que parlar d'una pobra explicació de les característiques musicals en les obres presentades, independentment del gènere musical que hi predomine. Les descripcions es basen generalment en mencionar algun aspecte sobre la rellevància de la cançó presentada o del propi cantant o grup. Per exemple, l'estrena d'algun tema o el seu èxit en les llistes de vendes. Sovint la presentació també s'acompanya amb algun comentari sobre la projecció en popularitat de noves figures en els gèneres musicals tractats. Aquesta actitud també la percep Alicia Álvarez a la seua tesi:

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.⁶²

Per això, potser el tret més comú és el de oferir la música a l'audiència com una informació d'actualitat i de contacte amb les formes de consum i músiques forànies. Es presenta, per exemple, la publicació del single *Get Back* de The Beatles, estrenat el mateix any 1969 mesos abans de l'emissió del programa. L'edició recopilatòria ens deixa també un altre muntatge audiovisual per presentar *Something*, un altre senzill del propi quartet britànic, també editat en 1969. Un fet equiparable es dona amb la presentació de la cançó *Laughing* del grup Guess Who, o *Love is Love* de Barry Ryan, peces publicades el mateix any.

En contrast amb figures anglòfones d'ampli reconeixement internacional com The Beatles, la mateixa edició podia contenir peces de menor recorregut mediàtic i inclús emergents. En aquest punt trobem, per exemple, el cas del tema *Bottom of the soul* de The Bonniwell Music Machine. Presentant-los erròniament com a Gilles Farras Group, Jose Maria Íñigo els introdueix així:

Vamos a ver ahora a un grupo norteamericano, prácticamente desconocido en España todavía y con una canción también desconocida y que ha tenido en ciertos

⁶² Álvarez Vaquero, Alicia (2017) *Cuando la música desapareció de televisión. Historia, evolución y análisis narrativo del periodismo musical en TVE y TV3*. Pàg. 125

*sectores del público más joven de Estados Unidos un éxito, digamos que interesante. La canción se titula Bottom of the soul, que podríamos traducir por algo así como En el fondo del soul, En el fondo de la canción con vida, con alma... El grupo, desconocido, repito, se llama Gilles Ferras Group, de América.*⁶³

Així, al component d'actualitat se suma la intenció d'introduir al públic noves propostes musicals de les llistes nordamericanes de caràcter emergent. El propi Íñigo admet la poca popularitat que la banda que introdueix a continuació té en Espanya, fet que ens pot portar a determinar que el programa adopta en aquest sentit una filosofia *underground* que es complementa i contrasta amb l'exposició d'artistes més reconeguts.

Ens trobem també amb nombrosos casos d'artistes nordamericans o britànics amb èxits locals als seus territoris d'origen i que el propi espai s'encarrega de difondre. A dins d'aquesta classificació podem associar la presentació de la cançó *In the year 2525* del duo Zager and Evans:

*Uno de los grandes éxitos en EUA, un éxito realmente meteórico en los últimos tiempos, ha sido una canción titulada "In the year 2525" del duo americano Zager & Evans. El número ha llegado con una fuerza importante a España y a toda Europa. La canción es conocida, la canción se escucha y la canción se aplaude. Pero seguramente lo más importante de este número sea su letra, su mensaje. Lo que Zager & Evans quieren decir, que es lo que también nosotros queremos dar a conocer. Zager & Evans, "In the year 2525".*⁶⁴

A continuació es projecta un dels habituals vídeos d'elaboració pròpia amb l'àudio de la cançó. La diferència que trobem en aquest cas és que la lletra hi apareix traduïda. Es veu, per tant, una intenció explícita per part del programa de deixar clar el missatge de la lletra⁶⁵, un element important que podia determinar l'èxit d'una cançó de llengua estrangera en Espanya. No obstant això, evitant un grafisme convencional a mode de

⁶³ Transcripció del contingut de la secció 33/45 del programa del 9/12/1969 feta per Jose Maria Íñigo.

⁶⁴ Transcripció del contingut de la secció 33/45 del programa feta per Jose Maria Íñigo. Any 1969 amb data indeterminada.

⁶⁵ La lletra del tema *In the year 2525* relata una ficció d'un futur llunyà en el qual la mecanització de la vida quotidiana i l'excessiva tecnificació de la societat fa quasi irrellevant l'existència humana.

subtítols, el vídeo incorpora les diferents traduccions de les frases amb animacions en diferents direccions, integrant-les com a part del muntatge audiovisual. A més a més, amb aquesta declaració d'Íñigo, l'equip del programa es posiciona davant una problemàtica social que els compositors critiquen a través d'una ficció futura.

Això ens podria fer pensar que realment l'equip que realitza *Último Grito* forma part d'aquest entorn cultural que està donant a conèixer, i que escolta la música amb la qual s'estan dirigint al públic, a més d'associar-se manifestament amb alguns dels seus missatges.



Fig. 3: Fotograma del clip de "In the year 2525" a *Último Grito*

En últim lloc, cal parlar també dels artistes espanyols. Vistos tots els programes disponibles, s'estableix una clara diferència entre els artistes internacionals i els locals. Mentre que és habitual trobar-se muntatges audiovisuals amb els casos The Beatles o The Mothers of Invention, és més comú que els músics espanyols apareguin en una actuació enregistrada prèviament en plató o en exteriors. És possible que la difícil disponibilitat de músics internacionals de la que parlàvem abans fos un poc més laxa en el cas de l'escena interior. D'aquesta forma, cantants com Junior o Ismael són introduïts amb vídeos en els quals se'ls reconeix a ells actuant davant les càmeres, tot i que es tracte de playback.

L'elecció de molts dels casos que apareixen en la secció 33/45 sembla respondre en gran part a les relacions establertes entre discogràfiques i/o artistes i Íñigo, amb un estatus de *discjockey* de referència que tenia en aquell moment. Això ho podem inferir per què

la seva aportació en altres mitjans també inclou l'elecció dels mateixos músics. Parlem dels casos de Juan Pardo⁶⁶ o l'anteriorment citat Junior⁶⁷, que apareixien constantment a la revista *Mundo Joven*, de la qual Íñigo era un dels principals promotors. Àlvarez també assenyala aquesta relació:

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.⁶⁸

Aquest tipus de relacions que es materialitzen en la concentració d'informació i capacitat d'influència per part d'una personalitat les trobarem també més endavant en el cas de *Mundo Pop* amb Gonzalo Garcia Pelayo. Les sinergies entre mitjans i indústria musical en Espanya s'evidencien en el terreny de la televisió amb casos com aquests.

Tanmateix, a les peces visualitzades no trobem cap menció a l'escena progressiva i *underground* espanyola del moment, que podríem definir en situació embrionària. Els artistes que apareixen pertanyen a un espectre més visible del món discogràfic del moment i els exemples de Junior o Juan Pardo ens poden servir per il·lustrar-ho. Ambdós havien format part de l'exitós grup *Los Brincos*, formant posteriorment el conegut duo Juan i Junior. Les simpaties amb els artistes i la notorietat d'alguns d'ells es poden interpretar en alguns dels elogis que Íñigo inclou en la presentació de Junior:

⁶⁶ Juan Pardo apareix mencionat en l'emissió del dia 23/12/1969 per la seva tasca de productor del grup Amigos de Carlos, i també el dia 30/12/69 en un fragment musical de la pel·lícula *A 45 revoluciones por minuto* insertat a la secció.

⁶⁷ Emissió del programa *Último Grito* del dia 9/12/1969

⁶⁸ Álvarez Vaquero, Alicia (2017) *Cuando la música desapareció de televisión. Historia, evolución y análisis narrativo del periodismo musical en TVE y TV3*. Pàg. 140

*Por fin Junior ya tiene como solista disco nuevo. Con dos canciones. Una, "Vuelve a mi isla", y la otra, la que nosotros vamos a escuchar ahora titulada "Todo porqué te quiero". Son sus primeras dos composiciones para él mismo. Autor, compositor... Junior, a quien deseamos al menos tanta suerte como la que ha tenido Juan. Con esta canción Junior puede hacerse ese nombre importante que de verdad él merece tanto como autor y como intérprete.*⁶⁹



Fig. 4: Actuació de Junior en plató per a Último Grito

Un altre cas de notorietat el trobem amb la inclusió del grup Pop Tops, una de les primeres agrupacions espanyoles de pop que havia utilitzat les músiques acadèmiques pocs anys abans, entrant fins i tot en les llistes d'èxit dels EUA. Al programa, no obstant això, apareixen interpretant la cançó *Dzim Dzim Dzas*, més propera al soul i sense aquestes influències protoprogressives⁷⁰.

4.1.3 Conclusions parcials

Després d'haver detallat els diferents mecanismes del programa, hem pogut comprovar com *Último Grito* no es centra en el repertori progressiu. Fins i tot, tampoc podem afirmar que hi hagi un contingut important d'aquestes músiques amb les mostres disponibles que s'han analitzat. No obstant això, el programa posa atenció en músiques emergents del moment, moltes d'elles provinents de l'entorn anglosaxó. No es descarta, per tant, la presència de músiques amb alguna de les característiques detallades al

⁶⁹ Transcripció del contingut de la secció 33/45 del programa del 9/12/1969 feta per Jose Maria Íñigo.

⁷⁰ Pop Tops editen en 1968 la cançó *Oh Lord, Why Lord*. La composició és una adaptació del popular Cànon en Re Major de Johann Pachelbel. El mateix any se situen en el Top 20 als EUA i editen també el disc *Pop Tops Cantan J.S Bach*. Font: lafonoteca.net

treball i que són presents en moltes de les bandes populars del moment, tot i que amb les fonts consultades no és possible determinar-ho.

D'altra banda, mentre que el comportament habitual per a les bandes internacionals és el del videoclip collage o amb intencions artístiques, els grups espanyols acostumen a mostrar-se tocant les seves pròpies cançons en playback. A més, la relació entre aquests últims i el programa posa en evidència l'intercanvi d'interessos entre companyies discogràfiques i mitjans, prioritzant els casos espanyols amb una considerable notorietat en l'escena nacional.

Tot i això, l'emergència i actualitat de la majoria de les propostes musicals de la secció 33/45 sí que és un fet. L'espai compleix una funció de revista musical d'actualitat en relació a les músiques populars, amb un gran focus posat en les que s'originen als EUA o a Gran Bretanya. Així, és important assenyalar que ens trobem amb el primer programa de TVE que inclou aquesta voluntat divulgativa respecte a les músiques populars anglosaxones, amb una associació constant amb les formes de consum cultural dels joves. Aquest fet permet definir *Último Grito com* el primer canal de contacte immediat amb l'entorn cultural de les músiques progressives i contraculturals que s'emet a TVE.

El que sí que es mostra amb més claredat és precisament aquesta pluralitat i integració de manifestacions culturals de la nova generació de joves de finals dels anys 60 i inicis dels 70. La música també s'utilitza al programa de forma enllaçada amb altres seccions i elements visuals. Precisament és aquest element visual un dels aspectes més destacats a dintre de la bibliografia, definit per la seva originalitat i renovació del llenguatge televisiu. En aquest sentit, el paper de la música és doble: d'una banda, servir com a objecte recreatiu i de divulgació; per l'altra servir com a suport per a l'elaboració de peces audiovisuals originals. El programa constitueix una de les primeres fonts televisives a Espanya per parlar de muntatge videoclíptic o almenys de protovideoclip.

4.2 Ahora (1974-1976)

4.2.1 Apunts previs

De tots els programes que s'han anat nomenant al llarg del treball, potser *Ahora* sigui el més desconegut. En relació a literatura de caràcter acadèmic, no trobem en cap moment un espai dedicat al programa, tot i haver tingut una durada de més d'un any i haver acollit algunes agrupacions de gran reconeixement en la música popular espanyola de primera meitat dels anys 1970, com ara Mocedades o Juan Carlos Calderón.

Ahora es va emetre en TVE-2 des del 17/11/1974 fins l'11/1/1976 de forma ininterrompuda. En aquest cas parlem d'un programa ubicat els diumenges, habitualment entre les 21:00h a 21:30h, resultant a grans trets una mitja hora a la setmana, tal i com ocorria amb *Último Grito*. En una període que abasta poc més d'un any, s'han comptabilitzat a la recerca un total de 59 emissions del programa. Donat que les fonts bibliogràfiques que en parlen són realment escasses, la reconstrucció de les dates s'ha fet a partir d'hemerotèques digitals i consultant exemplars de revistes de televisió de l'època, com ara *Tele-Programa* o *Tele-Radio*⁷¹. Amb això s'ha pogut esbrinar la seva regularitat en l'horari i la majoria dels músics i agrupacions participants, així com també alguna sinopsi i dades sobre la producció.

Un fet cridaner pel que fa a la informació disponible és que tot i ser un programa més desconegut a nivell bibliogràfic, trobem a la xarxa més material audiovisual disponible que en l'anterior cas analitzat. D'aquest total de 59 programes, s'han trobat un total de 13 complets a la xarxa més altres 11 de forma parcial amb algun fragment. Tot i així, només dos d'ells s'han pogut localitzar a l'arxiu online de RTVE. La resta han sigut trobats a Youtube en diferents canals particulars. En aquest capítol s'inclouran els programes amb artistes que s'ajustin a la línia definida per a la recerca, tot i que altres ens podran servir per il·lustrar o reforçar certs aspectes de l'anàlisi. Llavors, ens centrarem en l'anàlisi d'un total d'14 programes que en aquest cas no tenen un suport literari, fet que es compensa amb la major abundància de material audiovisual. De tota manera, altres

⁷¹ *Tele-Programa* i *Tele-Radio* són dues revistes setmanals que inclouen reportatges sobre figures rellevants de la televisió de l'època, a més d'oferir la programació detallada de tota la setmana acompanyada sovint de sinopsi o avanços.

peces ens podran servir de forma auxiliar per il·lustrar o reforçar algun element que sigui d'interés.

A nivell històric, ha passat gairebé un lustre des de les emissions *d'Último Grito* i les circumstàncies polítiques i culturals d'Espanya han patit canvis i successos considerables. Un dels més destacables és el magnicidi del President del Govern, Luís Carrero Blanco, el 20/12/1973. Conseqüentment és nomenat per al mateix càrrec Carlos Arias Navarro, qui en el seu primer discurs enceta un període anomenat per molts historiadors com a *Espíritu del 12 de febrero*, considerat l'últim intent reformista de la dictadura abans de l'inici del període de transició. Trobem una aproximació en paraules de Francisco Segado:

El discurso con el que el nuevo Presidente del Gobierno juró su cargo ante las Cortes franquistas el 12 de febrero de 1974 sorprendió por su carácter reformista. En él, de forma inesperada, presentó una serie de medidas de carácter relativamente democrático (...) No obstante, no era ésta la primera vez que el régimen prometía reglamentar, por tímidamente que fuese, la participación política, tras los intentos fallidos de Solís y de Fernández-Miranda. Sin embargo, en esta ocasión el Espíritu del 12 de febrero y su planeado Estatuto de Asociaciones logró despertar un relativo entusiasmo puesto que, por primera vez, el asociacionismo se situaba en el centro de la política gubernamental y parecía que se superaba la oposición de Franco o el conformismo de Fernández Miranda. Aunque las propuestas de Arias no impresionaron a la mayoría de la oposición organizada, fueron bien recibidas por los críticos moderados del sistema, por los aperturistas y por los reformistas dentro de él, generando cierta esperanza y expectativa durante los ocho meses siguientes.⁷²

Aquestes mesures concretes no afecten directament al nostre objecte d'estudi, però sí que ens serveixen per il·lustrar un moment de voluntat reformista des d'alguns estrats polítics del tardofranquisme cap a una societat cada cop més influenciada pel contacte amb l'exterior. Aquestes limitades actituds, però, són enfosquides per la destitució del

⁷² Segado Boj, Francisco (2012) *Vida y muerte del Espíritu del 12 de febrero. El fracaso del último intento reformista del franquismo en el humor gráfico de la prensa diaria (1974-1975)* pp. 206 i 207

ministre Pio Cabanillas i l'execució de figures actualment simbòliques com Salvador Puig Antich.

En el plànol musical que ens ocupa, s'han succeït en aquest lustre diferents iniciatives que han acollit agrupacions de l'anomenada música progressiva i de la contracultura a Espanya. D'una banda, el mercat discogràfic ha vist néixer les propostes de Fusioon, Màquina, Música Dispersa, Smash, Pau Riba, Pan y Regaliz. També s'inaugura la sala Zeleste a Barcelona en 1973 i de la seva activitat discogràfica i performativa se'n deriven grups com Companyia Elèctrica Dharma. Orquesta Mirasol o Iceberg, que publiquen els seus primers àlbums als últims anys que es contempen a aquest treball. Una cosa semblant ocorre a Andalusia, on trobem les primeres publicacions de Flamenco, Nuevos Tiempos o Storm, a les quals se sumen les de Triana o Gualberto a través del segell Gong capitanejat per Gonzalo Garcia Pelayo. En la resta del territori trobem publicacions destacables de Brincos, Canarias o Módulos.

Pel que fa a concerts i festivals, són esdeveniments que tenen en aquesta primera dècada dels 70 una presència intermitent. El Festival Permanente de Música Progresiva celebrat entre octubre i desembre de 1970 a la Sala Iris de Barcelona va ser l'avançament del Festival Internacional de Música Progressiva de Granollers de 1971, que acull la banda britànica Family i algunes de les bandes emergents del moment. L'acollida d'aquesta banda no serà l'única presència internacional a Espanya, ja que formacions com King Crimson, Soft Machine, Santana o Jethro Tull també fan concerts al país.

Les esmentades cites conviuen amb l'aparició de locals com la sala Zeleste a Barcelona o M&M a Madrid entre altres, fins que l'any 1975 trobem el Festival Ciudad de Burgos o el Canet Rock, cites que podríem considerar com als precedents als festivals actuals.

Per tant, tot i fer-ho en un estat minoritari, l'escena de la música progressiva a Espanya es desenvolupa i arriba a meitat de la dècada amb nombroses propostes repartides pel territori, moltes d'elles recolzades per una infraestructura creixent pel que fa a concerts i mercat discogràfic. Aquestes idees apareixen recollides i detallades a la tesi de Guillermo Delis de 2017.⁷³ La precarietat o la falta de professionalització que, tot i així,

⁷³ Delis Gómez, Guillermo (2017) *Rock progresivo en España como contracultura en los años del tardofranquismo: Canarias y Ciclos*. Pàg. 79-85

caracteritzaven algunes bandes de l'escena no impedeix, però, que TVE cree un espai que permet visibilitzar l'escena.

4.2.2 Contingut

El programa *Ahora* es basa en un format de concert en directe en plató pel qual passa un artista diferent a cada cop, suposant un dels pocs espais musicals del moment que aposta per l'exhibició en viu en televisió. A més, un dels trets distintius que hi trobem és l'absència d'un presentador físic en plató, substituït en la majoria dels casos per una veu en off que entrevista els músics en espais ubicats entre les diferents cançons que s'interpreten. El protagonisme recau quasi exclusivament en els propis músics.

No hi ha seccions temàtiques diferenciades, però si que trobem dos espais diferenciats. D'una banda, el plató acull la interpretació de les peces en directe, amb l'equipament tècnic exposat també a càmera (instruments, micròfons, cablejat...). Complementant aquesta part performativa trobem l'espai dedicat a les entrevistes als artistes. Però lluny d'establir els dos espais de forma successiva i íntegra, el concert incorpora talls en la finalització de cada peça, moment on s'afegeixen les diferents preguntes de l'entrevista. Aquesta alternança entre peça i entrevista és la que defineix l'estructuració formal del programa de principi a final.



Fig. 5: Companyia Elèctrica Dharma al plató d'*Ahora*

L'espai comença habitualment amb un grafisme indicant el nom del programa i una locució que simula un inici típic d'una interpretació en directe en una agrupació pop, amb les següents paraules acompanyades simultàniament pel toc de baquetes de

bateria: “Un, dos, un, dos, tres”. Així, podem arribar a pensar que sols en aquest fragment se senten les bases de dos característiques representatives del programa. D’inici, el títol *Ahora* remetria al component d’actualitat i emergència que tenen els artistes que hi participen, sobretot si ho posem en relació a les seves últimes publicacions discogràfiques. Moltes d’aquestes es donen en un marc temporal molt curt respecte a l’emissió del programa i representen els primers enregistraments oficials en alguns dels casos participants. D’això en són representatius els casos d’Iceberg, Triana o Gualberto. L’altre component el trobem amb la frase “un, dos, un dos tres”, que faria referència al valor de la música en directe que té el programa en totes les seves emissions.

Una vegada finalitzada aquesta breu introducció, les imatges se centren en els propis intèrprets, que comencen a tocar sense cap mena de presentació inicial protocol·lària. Sovint apareix el nom del grup i/o dels músics mitjançant títols de crèdits, tal i com ocorre amb la intervenció del grup Companyia Elèctrica Dharma. A nivell visual, durant les diferents peces que s’interpreten, els plànols són diversos (estàtics o en moviment; generals o detallats; frontals o inclinats). Però s’observen alguns patrons comuns. Un dels més utilitzats és el traveling horitzontal que recorre i rodeja el plató, recollint als diferents músics presents en l’escena i utilitzant el zoom per donar una dimensió més general o més detallada. Al concert de Triana ho trobem en diversos moments, i fins i tot la càmera passa per darrere de la bateria. La realització també recorre habitualment a la càmera de grua, oferint moviments de càmera amb diferents enquadraments. Així mateix, apareixen nombrosos plànols detall dedicats a posar atenció en algun aspecte de la interpretació de l’instrument en qüestió, fet destacable durant diversos moments del programa dedicat a Gualberto, amb la utilització del sitar. La resta dels plànols estan dedicats a mostrar als diferents músics en el moment de la interpretació, responent a una utilització més estandarditzada de la càmera en televisió.



Fig. 6: Exemple de pla detall al programa *Ahora* de Gualberto

Una puntualització més en aquest sentit cal donar-la a la incorporació d'efectes òptics durant la realització. En aquest cas no hi ha patrons concrets. Trobem plàn de contrallum amb els focus del plató en el programa dedicat a la banda Storm. En un moment de solo sense acompanyament del guitarrista Ángel Ruiz, aquest efecte va acompanyat d'una utilització del zoom més enèrgica del que trobem habitualment. És un moment en el qual l'interpret utilitza el seu instrument amb tècniques avançades i efectes de so derivats de la saturació i l'electromagnetisme característics de la guitarra elèctrica. Un altre moment el trobem amb la primera peça que interpreta Fusioon al programa que protagonitzen, *Tritons*. La peça acaba amb un efecte intermitent a mode de transició en la imatge que apareix i desapareix en sincronia amb el *beat* propi de la composició. Són dos casos en els que trobem sincronia entre la realització visual i la música que s'interpreta, generant imatges que, tot i ser elaborades per a l'actuació en directe, ens podrien recordar a les d'un videoclip.

Cal parlar, en últim lloc, de la part visual de les entrevistes. En aquestes seccions s'utilitzen majoritàriament plàn mitjans i curts per cadascun dels membres de la banda, que són interrogats individualment, permetent que l'audiència pugui reconèixer tots o la major part dels membres participants. Aquestes entrevistes tenen dues ubicacions. D'una banda, ens poden mostrar als músics amb el seu instrument en plató; d'altra banda, és habitual trobar-los de forma descontextualitzada respecte a l'escenari, amb un fons neutre a les esquenes. Tanmateix, la veu en off introdueix ocasionalment breus descripcions de cadascuna de les bandes mentre el suport visual ofereix diapositives que

mostren fotos o retalls de premsa sobre els propis entrevistats. El contingut de les entrevistes i la veu en off els tractarem una mica més endavant, però podem trobar casos exemplars d'aquests recursos visuals amb els fragments de Fusioon o Granada.



Fig. 7: Gualberto en una imatge habitual d'entrevista a *Ahora*



Fig. 8: Exemple d'entrevista en plató al programa de Fusioon

Per tots aquests aspectes, podem pensar que a *Ahora* hi ha una realització especialitzada en l'enregistrament de música en viu. Es posa atenció als diferents moments destacats de la interpretació (seccions de solo, detalls en elements excepcionals o tècniques especialitzades amb l'instrument). A més, s'exploten recursos audiovisuals que acaben definint un estil propi pel tipus de plàns i tècniques de moviment emprades. A tot això, se suma un cert component de sorpresa pel que fa a efectes o altres elements de la

narrativa audiovisual que no se someten a cap pràctica generalitzada i que doten d'interés i imprevisibilitat cadascun dels programes.

Si atenem ara la llista d'agrupacions participants al programa, hi ha un fet que marca una gran diferència respecte a *Último Grito*. Mentre que en aquest últim les novetats i els artistes internacionals ocupen gran part de l'atractiu musical, *Ahora* posa atenció quasi exclusiva en propostes locals. Així, dels 56 grups o intèrprets localitzats, només 7 són de procedència internacional. A més, d'aquests 7, només 2 són de països no llatinoamericans: New Jazz Trio (Alemanya) i Paper Lace (Regne Unit). El desenvolupament aconseguit durant la primera meitat de la dècada que es comentava anteriorment podria estar darrere de l'interés de TVE en dedicar un programa a aquest tipus de músiques emergents. Val a dir que no totes les formacions musicals que apareixen al programa formen part de l'entorn de les músiques progressives. Apareixen noms com Mocedades, Nuestro Pequeño Mundo o Los Valldemosa, relacionats amb músiques folklòriques de diferents punts del territori espanyol. El fet que propostes vinculades al rock i música progressiva comparteixin espai televisiu amb altres de l'àmbit de músiques tradicionals no serà un fet aïllat d'aquest programa i ho podem trobar també a *Mundo Pop*, on en parlarem més detingudament.

Això si, la selecció que se'n fa de les músiques nacionals escollides té en l'espectre del rock una suposada posada en valor d'escenes locals que en el moment del programa s'estan desenvolupant. És el cas de l'anomenat rock andalús, que ja s'apunta en alguna de les entrevistes, com en la del programa al voltant de Triana:

Pregunta: ¿Creeis que ya se puede hablar de una corriente de música rock andalusa?

Resposta (Eduardo Rodríguez, guitarra): Sí. Por supuesto que sí. Eso es evidente. Ya ha habido dos grupos que han hecho intentos más o menos válidos. Nosotros estamos dentro de esa corriente y lo único que puedo decir es que Triana es un grupo genuino. Estamos dentro de esa corriente però a nuestro aire.⁷⁴

⁷⁴ Transcripció d'un fragment d'entrevista a Triana durant el programa *Ahora* de 27/07/1975

Tot i aquest binomi rock/tradicional, podem considerar *Ahora* com un espai adient per al treball si ens detenim a observar la quantitat de grups que hi participen i que es relacionen amb la literatura espanyola especialitzada en música progressiva:

Grup	Publicació	Data emissió programa
Fusioon	Minorisa, 1975	8/12/1974
Canarios	Ciclos, 1974	22/12/1974
Flamenco	Flamenco, 1973*	5/1/1975
Lone Star	Adelante Rock en Vivo	9/2/1975
Alcatraz	Volumen Uno, 1974*	9/3/1975
Storm	The Storm, 1974*	6/4/1975
Gualberto	A la vida, al dolor, 1975*	20/4/1975
Ia i Batiste	Chichonera's Cat, 1975	18/05/1975
Eduardo Bort	Eduardo Bort, 1975	15/06/1975
Tilburi	¡Al fin!, 1975*	22/6/1975
Barrabás	Heart of the city, 1975	20/7/1975
Triana	Triana, 1975*	27/7/1975
Módulos	4, 1974	10/8/1975
Goma	14 abril, 1975*	24/8/1975
Iceberg	Tutankhamon, 1975*	14/9/1975
Granada	Hablo de una tierra, 1975*	5/10/1975
Lole y Manuel	Nuevo día, 1975*	2/11/1975
Aquelarre	Siesta, 1975	7/12/1975
Zebra	Zebra, 1976*	21/12/1975
Companyia Elèctrica Dharma	Diumenge, 1975*	-
Los Pekenikes	Fantasia de Cristal, 1975	-

Taula 1: Grups de l'escena progressiva localitzats a *Ahora*, amb la publicació més propera a la data del programa

Com es deia anteriorment, en el moment de la realització del programa, les bandes indicades tenen una activa tasca discogràfica que en la majoria dels casos és també de caràcter emergent. En l'anterior taula el nom del grup va acompanyat del títol del disc que publiquen amb la data més aproximada al període d'emissió del programa (1974-1976). Fins i tot ens trobem nombrosos casos, amb la indicació (*), que corresponen a l'àlbum debut de l'agrupació o compositor⁷⁵. A més a més, els concerts de Fusioon o Los Pekenikes ens serveixen per il·lustrar que hi ha ocasions en els quals les bandes presenten públicament alguna composició abans de ser editada:

“Presentamos Minorisa Suite, basada en temas Populares de Manresa”⁷⁶

“Del próximo LP hemos elegido este número. Y ya que lo vamos a estrenar aquí, hemos decidido bautizarlo con el nombre del programa. Ahora”⁷⁷

Tot plegat, són trets definitoris del programa, que serveix com a escenari per visibilitzar a l'audiència unes músiques situades a instàncies de les més mediàtiques i amb un breu recorregut en l'escena. Per aquest component d'*underground* i pel caràcter efímer que tenen les carreres d'alguns grups, és important tenir en compte que el document audiovisual d'*Ahora* representa en alguns casos una de les limitades oportunitats de visualitzar-los en directe en l'actualitat.

De l'estrena de *Minorisa Suite* de Fusioon se'n deriva una altra particularitat del programa. La composició és l'última de les peces que la banda interpreta al plató i per la seva condició de novetat, podem classificar la seva interpretació com a *número especial*. Es tracta d'un concepte propi del present treball i que sorgeix arrel de visionar els diferents programes, en els quals s'hi pot detectar que algun dels talls musicals del programa responen habitualment a unes particularitats diferents a les de la resta de peces que s'interpreten. Habitualment ho trobem en l'últim fragment de l'actuació, tot i que pot trobar-se en altres moments. Els motius, això sí, són diversos i no hi ha un únic patró concret. Normalment hi podem trobar:

⁷⁵ Dades obtingudes a *Discogs.com*

⁷⁶ Presentació de la peça *Minorisa Suite* feta pel guitarrista de Fusioon, Martí Brunet. El programa s'emet el 8/12/1974 i el disc *Minorisa* data ja de 1975.

⁷⁷ Presentació de la peça *Ahora* feta per Vicente Gasca, trompetista de Los Pekenikes. Data indeterminada

- Canvis en la instrumentació: Un cas exemplar és el del programa de Lone Star. Mentre que la instrumentació d'inici és bateria, baix elèctric, guitarra elèctrica i veu, l'últim tram de programa passa a ser piano, vibràfon, baix elèctric i bateria. La peça també s'allunya de l'estil habitual del grup, adoptant un llenguatge més jazzístic. Un altre exemple en el canvi d'instrumentació el trobem amb l'actuació de Triana, amb la incorporació del piano acústic al plató.
- Passatges extensos d'improvisació: Mentre que habitualment les estructures formals de les peces apareixen fixes i es corresponen amb les versions d'estudi, en aquesta darrera part trobem instrumentistes d'alguns grups que protagonitzen seccions lliures d'improvisació en una exhibició de virtuosisme. En són il·lustratius els casos de Storm o de Triana, amb la guitarra elèctrica i la bateria respectivament.
- Composicions amb major durada: Ocasionalment derivat del punt anterior, trobem també algunes peces que arriben a durar gairebé 9 minuts, com en el cas de la peça *Capitán Trueno* que enceta l'actuació de la Companyia Elèctrica Dharma. D'una durada semblant és la interpretació de *Perdido en mis recuerdos* de Módulos, cançó que en la seva versió single d'estudi té una durada inferior (5'40'')
- Altres motius: En aquesta classificació trobaríem altres raons com l'estrena d'alguna composició, amb els casos de Fusioon o Los Pekenikes comentats anteriorment. En formacions de més reconeixement, la interpretació d'alguna cançó d'èxit podria encabir-se també en aquest apartat. Ocorre en el cas del grup humorístic Desmadre 75, que toquen el seu afamat tema *Saca el güisqui, cheli* per a acabar el programa.

Si posem en relació les característiques d'aquest *número especial* amb les que s'havien establert anteriorment al treball per definir les músiques progressives, trobem coincidències que ens fan pensar que el format televisiu s'adapta a les qualitats pròpies que desenvolupen els músics de l'escena progressiva. La varietat instrumental, l'exhibició virtuosística i l'explícita llargària d'algunes composicions són trets que es mostren obertament en els programes observats i ens podrien parlar d'una entesa entre el format i les bandes com un tret diferencial d'*Ahora*.

A l'hora d'atendre el contingut de les entrevistes, s'observa com les característiques novedoses de l'escena progressiva espanyola es posen constantment sobre la taula quan els músics són interrogats per les seves pròpies trajectòries. No solament en termes musicals, sinó en referència especialment a la situació particular de cada banda o al context de l'escena en la qual participen.

Per això, és interessant fer un últim apartat per parlar del vocabulari i les qüestions que es tracten a les preguntes i algunes de les respostes dels músics.

Una de línies discursives més comuns en les entrevistes és la referent a la situació professional i les dificultats laborals i de difusió que tenen els músics. Admetent l'estat minoritari trobem la descripció que fa la veu en off sobre el grup Alcatraz.

*“Alcatraz es una de las pocas bandas de rock que hay en España. Su aportación, por tanto, es la de haber incluido un equipo de viento a nuestra música rock actual. Varios de sus Componentes provienen del grupo Canarios, del que, al disolverse, salieron dos formaciones. Una de ellas, Alcatraz, ha continuado la línea iniciada por los propios Canarios antes de la disolución, con una música que tiene el viento como base. Hacer este tipo de música no es fácil, porque en España no hay un público mayoritario habituado a ella. Y por esto, el trabajo musical de Alcatraz tiene un valor informativo fundamental que les hace necesarios entre nosotros”.*⁷⁸

També trobem valoracions semblants en referència al mercat discogràfic en els programes de Granada i Fusioon:

*“En la reacción del público hay una minoría muy enfervorizada, pero enfervorizada exteriormente. A la hora de gastarse dinero en un concierto o comprar tus discos, no los compran. Hablan mucho però normalmente no actúan como hablan”.*⁷⁹

“Según el punto de vista de algunas casa de discos, no quieren este tipo de música o no les interesa, ya que no pueden vender muchos. Entonces esto nos

⁷⁸ Transcripció d'un fragment de la presentació del programa dedicat a Alcatraz. Data 09/03/1975

⁷⁹ Transcripció d'un fragment d'entrevista a Granada durant el programa de 05/10/1975

*marginada. Para poder trabajar haciendo un tipo de música con concesiones, nos ocurre que quedamos marginados por los propios marginados. Lo que sí que vamos a hacer es continuar, ya que nuestro contacto directo con el público cuando hacemos conciertos es más notable”.*⁸⁰

D'aquesta forma, veiem com els diferents grups adopten un vocabulari que remet al reduït abast que té la música que practiquen. Fins i tot el mateix programa defensa aquesta tesi en algunes de les introduccions. Termes com *marginados* o *minoría* ens revelen com els músics assumeixen aquesta posició en el seu entorn musical i en parlen obertament cap a l'audiència. D'aquestes declaracions se'n deriven altres que parlen sobre la precarietat i la falta de recursos dels diferents grups. De nou, fins i tot és el propi equip del programa qui en fa algunes aportacions al respecte quan parla de Fusioon:

*“Fusioon es un grupo que quiere dedicarse absolutamente a la música. Pero dicen que entregándose fundamentalmente a ella, a su música, no es fácil comer. Con su música, la que realmente les parece interesante, los empresarios no les contratan, de modo que han hecho concesiones. Una fuente de ingresos la constituye su actuación a lo largo de 3 meses, y durante varios años, en una discoteca de Ibiza. Música para hacer bailar. Luego, los estudios de grabación de discos, en los que han hecho de músicos anónimos”.*⁸¹

Els grups també aprofiten per denunciar la falta de mitjans en algunes ocasions. Trobem els següents exemples.

*“Te podemos decir que llevamos año y medio ensayando y no tenemos instrumentos. Hoy teníamos que hacer el programa con nuestro bajista, con José, que no ha podido venir porque tenía que trabajar. No puede dedicarse profesionalmente a la música. No tenemos un mánager o un productor que financie los equipos y las necesidades”.*⁸²

⁸⁰ Transcripció d'un fragment d'entrevista a Fusioon durant el programa de 08/12/1974

⁸¹ Transcripció d'un fragment de la presentació del programa dedicat a Fusioon. Mateixa data

⁸² Transcripció d'un fragment d'entrevista a Goma durant el programa *Ahora* de 24/08/1975

*“Económicamente, en este tipo de música no conozco a nadie en España que le vaya bien. Los equipos son muy costosos, las actuaciones las pagan muy mal y normalmente no puedes pagar los equipos”.*⁸³

Novament, tant la pròpia introducció del programa com els mateixos grups s'encarreguen de descriure la situació professional dels músics. *Ahora* es constitueix, per tant, com un espai que serveix en alguns moments per visibilitzar els problemes de viabilitat de les agrupacions emergents del moment, i això ocorre des de les dues bandes, músics i equip del programa.

Una altra via interessant que s'obre en alguns casos, dirigeix les declaracions cap als discursos d'autenticitat que es van constituint en aquest moment a Espanya respecte al rock. Un té a veure directament amb les diferents denominacions que rep l'estil que practiquen els grups convidats. Per exemple, s'empra habitualment la fórmula *música avanzada* per descriure les formacions Triana, Granada o Storm.

*“En los últimos meses, incluidos en la música avanzada que cada vez tiene más importancia entre nosotros, ha surgido el grupo Storm. Procedentes de Sevilla, Ciudad en la que existe un importante movimiento musical, se han dado a conocer en toda España como músicos de rock. Storm ha tomado parte en las distintas manifestaciones de música avanzada y están considerados como un grupo fundamental del rock español”.*⁸⁴

El diàleg entre diferents denominacions apareix en el cas de l'entrevista a Triana, en la qual els diferents membres encunyen l'expressió *música progressiva* en diferents moments, tot i que la narració del programa no la menciona en cap moment. A continuació hi ha un exemple amb declaracions del cantant Jesús de la Rosa:

“Yo empecé con un grupo que se llamaba Nuevos Tiempos, donde tocábamos música avanzada y progresiva hasta que entré en el servicio militar. Después

⁸³ Transcripció d'un fragment d'entrevista a Granada durant el programa *Ahora* de 05/10/1975

⁸⁴ Transcripció d'un fragment de la presentació del programa *Ahora* dedicat a Storm. Data 06/04/1975

estuve con Los Crais que ya era música más comercial y allí estuve un año. Después me fui a Madrid y estuve poco tiempo con los Bravos (...).⁸⁵

En últim lloc, ara veiem com surt la disjuntiva entre música progressiva/avançada i música comercial, però no serà l'única ocasió en la que les dues denominacions apareixen enfrontades. L'entrevista amb Módulos deixa entreveure una postura de diferenciació entre les dues vies part dels músics.

Pregunta (locutor): Las consecuencias de este cambio están muy claras, porque suponen una aportación artística que antes no existía en Módulos. Pero, ¿cuáles crees que pueden ser las consecuencias negativas?

Resposta (Juan Robles, bateria): En principio, yo creo que la aportación artística sí existía antes. Yo antes no estaba en Módulos y creía en Módulos. Por la parte negativa, pues sí. La hay porque hay un sector de público que se va despegando un poco de nuestra música. Por supuesto, ganamos por otro lado otro público que quizás es un poco más interesante puesto que tiene un nivel superior.⁸⁶

Aquí, tant en la pregunta com en la resposta se'ns revelen dos idees interrelacionades. D'una banda, la pregunta posa en relació el suposat canvi cap a una major complexitat de la música de Módulos amb una aportació artística que altres estils no oferirien. Aquesta major complexitat, característica de la música progressiva resulta, en definitiva, un valor assumit pels mitjans que en parlen d'ella, contribuint a aquesta distinció quasi elitista. D'altra banda, la resposta del música vincula aquesta diferenciació cap a l'audiència, apuntant cap a un públic més format que seria l'objectiu ideal de les músiques amb aquesta pressuposada aportació artística. Aquesta identitat minoritària i d'elit ja apareix establida, segons aquest tipus de discursos, entre els públics habituals dels grups del període històric que estudiem.

Apareixen en altres entrevistes expressions com "música autèntica", "música como la nuestra hay muy poca" o "grupo genuino", que reforcen una autodefinició pròpia per part dels mateixos músics i que assumeix també el mitjà quan es dirigeix a ells i a

⁸⁵ Transcripció d'un fragment d'entrevista a Triana durant el programa *Ahora* de 27/07/1975

⁸⁶ Transcripció d'un fragment d'entrevista a Módulos durant el programa *Ahora* de 10/08/1975

l'audiència. Dites idees, es contribuirien hipotèticament cap a un discurs generalitzat cap a les músiques progressives, en el qual la seva complexitat i autenticitat quedarien assumida com a expressió de propostes minoritàries amb pocs recursos.

4.2.3 Conclusions parcials

Hem vist com a nivell de realització audiovisual, *Ahora* es defineix amb un estil propi pel que fa a la retransmissió dels concerts en directe en la televisió tardofranquista, oferint una varietat de recursos visuals que dinamitzen cadascuna de les retransmissions i que s'adapten a les diferents interpretacions de les bandes. És cert que també s'acullen formacions de l'àmbit folklòric o pop, però el format s'adequa en bona part a les propostes dels grups que presenten trets que podem identificar amb la música progressiva.

Els grups nacionals representen la gran majoria dels artistes convidats, la qual cosa posa en rellevància l'escena nacional i l'interès en la mediatització que en vol fer TVE, tot i que es tracte del segon canal en horari de diumenge. Això ens pot fer pensar que ha crescut una certa acceptació de les propostes musicals lligades a l'àmbit *underground* o amb trets característics de l'escena que tractem al treball. A més, el programa posa en valor denominacions que sorgeixen des de l'escena local, com ara la de rock andalús, en un intent de popularitzar o consolidar moviments musicals propis.

Pel que fa a les entrevistes, a banda de les habituals preguntes sobre la trajectòria dels artistes, els discursos d'entrevistador i entrevistats se centren en parlar de les dificultats que afronten moltes de les bandes per la seva condició de minoritàries, tot i que també trobem valoracions i opinions sobre les qüestions d'autenticitat respecte a la música que interpreten. Des del punt de vista del contingut, les entrevistes generen un apropament a les vivències i reflexions dels músics, generant un coneixement més immersiu i ampli sobre la banda del que podríem tenir amb *Último Grito*.

4.3 Mundo Pop (1974 i 1976)

4.3.1 Apunts previs

De forma quasi simultània amb *Ahora*, *Mundo Pop* és l'altre programa del moment que tracta les músiques descrites al treball. Novament ens trobem amb una falta de literatura i documentació notable que dificulten una aproximació més acurada de la dinàmica i característiques pròpies del format. No obstant això, part del contingut i l'escassa bibliografia acadèmica al voltant d'aquest espai ens permetran relacionar-lo amb l'escena de la música progressiva i *underground* del tardofranquisme.

La reconstrucció del marc temporal que ocupa la seva emissió s'ha dut a terme novament mitjançant la consulta d'hemeroteca, per tal de concretar les dates exactes de les seves emissions. Ara bé, en aquest cas les fonts consultades no ens permeten veure el contingut dels programes, tal i com sí que es mostrava en la majoria dels casos a *Ahora*. Com a resultat, s'han trobat un total de 33 programes distribuïts de la següent forma: 21 durant la 1a temporada i 12 a la segona. Al respecte, la tesi de Alicia Álvarez que ja hem tractat anteriorment ens revela que sols es conserven 5 programes a l'arxiu de RTVE, dels quals només 2 s'han pogut obtenir per a aquest treball. Per tant, el resultat quedarà condicionat a una petita part del volum complet. Alguna aportació bibliogràfica ens servirà per complementar la falta de material i poder fer una major aproximació al funcionament propi del programa.

Dels tres programes escollits, *Mundo Pop* és l'únic que s'emet als dos canals de televisió de l'època a Espanya. En la seva primera temporada de 21 emissions, l'espai és televisat a TVE-1 entre 8/5/1974 i 2/10/1974, dimecres en horari de 15:35h a 16:15h generalment. En 1976 s'inicia una segona etapa en TVE-2, amb un total de 12 programes entre 15/1/1976 i 1/4/1976, aquesta vegada en horari nocturn habitual de 22:00h a 22:30h en dijous.

Com a conseqüència de la manca d'informació sobre el contingut del programa, hi ha poques mostres materials de les propostes musicals que atenem a la recerca. Però per introduir aquesta qüestió, en podem fer una aproximació amb les cites d'Alicia Álvarez:

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.⁸⁷

“En el programa que hacíamos Moncho Alpuente y yo (Gonzalo Garcia Pelayo), 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 (...).”⁸⁸

En aquests dos fragments, se'ns planteja una qüestió interessant pel que fa a les pretensions del programa com és el tractament de músiques que anomenen novedoses amb la designació de *nuevas corrientes*. Álvarez també utilitza *nueva ola*, però és una denominació que ens pot resultar conflictiva en aquest context, ja que s'utilitza habitualment per parlar de l'escena musical derivada del moviment punk desenvolupada en Espanya després de l'emissió del programa.

Llavors, el grup Triana, lligat generalment a la música progressiva si ens atenem a la bibliografia nombrada en anteriors capítols, apareix relacionat en aquestes cites amb les comentades qualitats de novetat i exclusivitat. I també trobem un important incís en el protagonisme d'artistes locals emergents, tal i com ocorria amb *Ahora*, conseqüència lligada novament al desenvolupament de l'escena musical espanyola.

Un altre apropament al contingut ens el dona una descripció en forma de ressenya publicitària a la revista Tele-Radio:

⁸⁷ Álvarez Vaquero, Alicia (2017) *Cuando la música desapareció de televisión. Historia, evolución y análisis narrativo del periodismo musical en TVE y TV3*. Pàg. 90

⁸⁸ Idem. Pàg. 186. La cita és una referència a Ordovás, Luís (2002) *La revolución pop*. Celeste ediciones

“Mundo Pop tiene una doble vertiente: por un lado informativa, basándose en la música joven, tomar unos aspectos y mostrarlos al público. El vehículo fundamental es la música, pero entendida desde el ámbito sociológico. Por otro lado, se pretende orientar a través del mundo pop, al público, principalmente joven, de cosas importantes para él, que están relacionadas con la música, pero que no forzosamente tienen que ser música”. Son palabras de Moncho Alpuente, el director de este espacio de Tele-revista. Para él, dentro del mundo pop no está solo la música pop, sino que todo está ligado a lo que se llama la contracultura: canción, música, poesía, literatura... “En España este mundo ha sido llevado por campañas discográficas sin conocer su verdadero valor”. Moncho Alpuente, director de este espacio y componente del grupo Desde Santurce a Bilbao Blues Band, tiene un eficaz colaborador en Gonzalo Garcia Pelayo, presentador: “Mi misión en este espacio es doble: presentar el programa cada miércoles y hacer reportajes como un redactor más”.⁸⁹

Als anteriors atributs ara sumem alguns de nous que ja han aparegut prèviament al treball. Parlem concretament de la vinculació del contingut amb la contracultura i el públic jove, que tenen també una dimensió integradora amb altres manifestacions artístiques més enllà de la música. Aquest és un tret que es manifestava també a *Último Grito* a través de reportatges i del propi discurs audiovisual. Com veurem, també serà una qualitat pròpia de *Mundo Pop*. Amb aquestes característiques, i tenint en compte els artistes que apareixen tractats en diferents moments, cal considerar aquest espai al treball, tot i el dèficit d'informacions al respecte.

4.3.2 Contingut

En el plànol audiovisual, *Mundo Pop* se'ns presenta com el cas més complex de tots els vistos fins ara. Des d'aquest punt de vista, el programa és, en certa forma una combinació de les dues formes anteriors (*Último Grito* i *Ahora*) per diversos motius, tot i que presenta evidentment les seves particularitats. En primer lloc, la figura d'un presentador dirigint-se a càmera ens remet al primer cas. En *Mundo Pop*, Gonzalo Garcia Pelayo s'encarrega de presentar els programes i els diferents continguts des de plató en

⁸⁹ Descripció del programa Mundo Pop al número 863 de la revista Tele-Radio en 1974. Pàg. 33

un plà estàtic. Tres persones més s'encarreguen de conduir diferents reportatges i entrevistes, el propi director de l'espai Moncho Alpuente i els reporters Gabriel Jaraba i José Luís Ortiz. Aquests treballen majoritàriament en escenaris externs tant en reportatges com en entrevistes. Els continguts d'aquestes peces no són exclusivament musicals, sinó que es dirigeixen també al món de la dansa, teatre o arts plàstiques. D'això en són un exemple el reportatge que presenta Moncho Alpuente sobre l'exposició de l'obra de Andy Warhol o l'entrevista que realitza Gabriel Jaraba a Ovidi Montllor. Per últim, els dos programes visionats contenen una última secció de música en directe en plató, presentada per Moncho Alpuente i ocupant aproximadament els 10 últims minuts de l'emissió. El 15/1/1976 apareix Amancio Prada, mentre que el 26/2/1976 ho fa Triana en un programa especial dedicat a la diada d'Andalusia.



Fig. 9: Gonzalo Garcia Pelayo presentant *Mundo Pop* al plató

La continuïtat entre diferents escenaris es dona a partir de les intervencions de Garcia Pelayo en plató, qui introdueix i connecta amb els altres col·laboradors sense cap secció definida més enllà de la interpretació en directe del final. Es a dir, el plató és el lloc central a partir del qual s'introdueixen la resta de continguts. Durant la pràctica totalitat del programa aquestes connexions són constants i no es fan en directe, sinó que es tracta de peces enregistrades amb anterioritat i que s'enllacen a través d'un procés d'edició i postproducció. Una mostra representativa la trobem en la presentació que fa Garcia Pelayo del reportatge sobre el I Ciclo de Flamenco, celebrat al Teatro Alcalá-Palace de Madrid a finals de 1975:

“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 los participantes, tanto en los cantaores y guitarristas o bailaores que han intervenido, como en el público asistente. Y es que figuras como Lole y Manuel, Diego Clavel o Camarón son actualmente también figuras del mundo pop. Por eso nuestro col-laborador Jose Luís Ortiz ha hecho una entrevista con Jose Manuel Caballero Bonal, que es uno de los organizadores de estos recitales”.

En relació als plans i recursos visuals utilitzats, podríem pensar en una finalitat de les imatges més informativa i menys artística que en *Último Grito* o *Ahora*, en els quals si que trobem particularitats estilístiques. Tant als reportatges exteriors com a les seqüències en plató, els plàns frontals fixos són els més comuns, tot i que també en trobem alguns moviments de càmera per enfocar un aspecte concret de la imatge o seguir allò que centra l’atenció de l’acció. La realització visual es torna més variada amb la suma de la realització en l’última part del programa de música en directe. Alicia Álvarez aborda aquesta qüestió així:

*“En Mundo Pop predominan los planos de larga duración y repetidos, por ejemplo, como vemos en la actuación de Triana, 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”.*⁹⁰

Altres elements que podem trobar són videoclips i imatges provinents d’altres peces, generalment en relació a alguna qüestió d’actualitat com llançaments discogràfics o esdeveniments musicals diversos. El videoclip del tema *Sailor*, de Rod Stewart o la recopilació d’actuacions de Bob Dylan amb motiu de l’estrena del disc *Desire* en són un exemple. Sent també fets de recent publicació, les imatges de figures internacionals

⁹⁰ Álvarez Vaquero, Alicia (2017) *Cuando la música desapareció de televisión. Historia, evolución y análisis narrativo del periodismo musical en TVE y TV3*. Pàg. 180

sempre apareixen mitjançant aquests tipus de recursos i no amb realitzacions pròpies. Un tret característic que ens podria remetre novament a *Último Grito* per la impossibilitat de enregistrar en primera instància als músics. Entenem, llavors, que els diferents reportatges tracten sobre qüestions d'actualitat i actes ocorreguts quasi en temps present a l'emissió, com són concerts, festivals, exposicions... La finalitat sembla ser fer-ne un resum amb alguns fets destacats a partir d'entrevistes o de l'enregistrament d'actuacions en escenaris externs. En canvi, la secció de música en directe respon a un estil audiovisual diferent amb uns tipus de plànols més propers a l'estil d'*Ahora*, tot i disposar de recursos tècnics més limitats.

Respecte a la música, trobem també altres tipus de continguts. Per exemple, Garcia Pelayo anuncia en plató alguns concerts propers a la data d'emissió del programa i repassa també uns pocs llançaments discogràfics amb breus comentaris sobre cadascun. En el programa del dia 15/1/1976, fa el següent anunci sobre un recital en viu:

“El día 23 de enero va a tener lugar en el Palacio de los Deportes de Barcelona una importante manifestación de música pop catalana. Con las actuaciones de gente como Orquesta Mirasol, Sisa, Pau Riba i la Companyia Elèctrica Dharma, a los que, por cierto, he visto hace unas semanas en Sevilla y que hicieron una de las actuaciones más históricas que creo que ha conocido nunca la ciudad. Una cosa apoteósica”

Als anuncis de recitals, sumem també la presentació de llançaments discogràfics, com els que es presenten també el dia 15/1/1976 amb un breu comentari de cadascun:

Jordi Sabatés - Ocells del més enllà (Zelete - Edigsa, 1975)
Pau Riba - Electrooccid àcid Alquimístic Xoc (Movieplay – Gong, 1975)
Rory Gallagher - Against the Grain (Chrysalis Records, 1975)
Jimmy Hendrix - Crash Landing (Reprise Records, 1975)

Taula 2: Novetats discogràfiques anunciades a *Mundo Pop* el 15/1/1976

Una característica que es dona en molts dels apartats del programa és la seva brevetat, un fet que dona dinamisme alhora que permet acollir una major riquesa de continguts. No obstant això, aquesta mateixa brevetat no permet accedir a un coneixement massa

detallat dels fets que es relaten. Com a exemple, tenim la presentació d'un concert a la sala Zeleste de Barcelona, amb un document visual que supera lleugerament el minut de durada i que apareix introduït amb aquest concís enunciat per part de Gonzalo Garcia Pelayo:

*“Y ahora vamos a Zeleste, la conocida sala de Barcelona, donde últimamente ha tenido lugar una confrontación musical realmente curiosa. La de los pianistas de la Orquesta Mirasol, la Companyia Elèctrica Dharma y el grupo Rambla. Veamos un poco la actuación en conjunto de estos tres pianistas”.*⁹¹

Les imatges posteriors mostren l'escenari de la sala Zeleste amb els diferents participants del concert amb el propi so enregistrat en directe en aquell mateix moment, sense cap mena d'acompanyament de locucions o elements gràfics identificatius, amb les imatges d'una sola càmera que utilitza el zoom per variar els diferents plànols. Aquí podríem parlar de nou de l'escassetat de recursos tècnics a la que fa al·lusió el treball d'Àlicia Álvarez. Tot i així, és destacable la voluntat d'afegir enregistraments de música en directe de forma constant. De la mateixa forma que ocorria amb els concerts d'*Ahora*, podem intuir que les músiques progressives s'exposen molt a sovint en el format d'interpretació en viu, en oposició al *playback* que predomina en altres espais televisius del moment. La música en directe estarà molt present en *Mundo Pop*, tant en reportatges breus com en la secció final comentada anteriorment.



Fig. 10: Imatge del breu reportatge realitzat a la sala Zeleste

⁹¹ Transcripció de la presentació que fa Gonzalo Garcia Pelayo d'un reportatge a Mundo Pop. Data 15/1/1976

En aquest sentit, és destacable el programa del dia 26/2/1976, dedicat a la música d'Andalusia. Hi trobem música en directe de Benito Moreno, Carlos Cano o Diego Clavel, amb característiques visuals semblants a les del cas de la sala Zeleste. Una o dues càmeres amb plànols frontals amb la utilització del zoom o algun moviment lleuger per documentar tota la interpretació. A banda, l'escenari per a aquestes mateixes actuacions és, o bé el mateix plató o un escenari secundari amb fons neutre d'un color i amb escassa o nul·la decoració. En canvi, tot això varia en el tram final de programa, amb els últims 10 minuts que aproximadament es dediquen a l'actuació final.

Com hem dit, als dos programes disponibles tenim a Amancio Prada i a Triana en l'últim tram de programa. Ens centrarem en aquest segon per la correspondència estilística amb les músiques progressives, tot i que hi ha particularitats compartides en ambdues situacions.

Una de les primeres coses que ens podria cridar l'atenció és el canvi de plató, de majors dimensions a l'habitual i amb una disposició molt semblant a la dels concerts d'*Ahora*. En aquesta ocasió, però, el decorat de fons està format per imatges rectangulars amb composicions geomètriques variades que recorden l'estètica visual del *pop-art*, un fet que ja ens marca certa distància de la dinàmica habitual del programa. Però trobem altres elements que també contribueixen a aquesta diferenciació, com ara la utilització de més riquesa de plànols (picats, detalls...) moviments de càmera més notables i constants transicions entre imatges. Els diferents talls permeten recollir amb major atenció aspectes i matisos de la interpretació més concrets, com la utilització de les palmes o els instruments de percussió, com ara cascavells que toca el bateria de la banda. I un últim aspecte que també trobem en aquesta secció és que la banda toca la peça amb la durada i estructuració original, sense cap tall o arranjament per tal d'acurtar-la i adaptar-la a les dinàmiques del llenguatge televisiu. Aquesta particularitat també la trobàvem a *Ahora* i ens apropa a pensar que en aquests dos programes – *Ahora*

i *Mundo Pop* – són escenaris idonis per a les bandes que utilitzen el llenguatge característic de l'escena progressiva en quant a extensió de les composicions.



Fig. 11: Fotograma de l'actuació de Triana a *Mundo Pop*

Del context socio-cultural i polític no n'hem parlat anteriorment en aquest capítol. Com que tant *Ahora* com *Mundo Pop* se succeeixen entre els mateixos anys 1974 i 1976, considerem que les explicacions són vàlides també per a aquest cas. Però un fet que sí que cal tenir en compte és que *Mundo Pop* desenvolupa tota la seva segona etapa en TVE-2 després de la mort de Francisco Franco. En l'inici de l'anomenada Transició Espanyola, és possible que la nova temporada del programa anés acompanyada d'un discurs diferenciat al de l'anterior. La falta de perspectiva cap als programes de la primera etapa en 1974 ens obliga a deixar aquest raonament com una suposició. Tot i així, l'entrevista al cantautor Benito Moreno ens deixa alguna pista al respecte en la utilització de determinat vocabulari:

*“Para mi la única forma de canción que puede existir ahora mismo es la canción popular. Primero porque es la forma de entrar en contacto con el pueblo, y porque el pueblo es lo que hace más. Lo que hace desde un ladrillo hasta una democracia. Para mi la canción popular es lo que hay que hacer, lo más importante, lo más urgente”.*⁹²

⁹² Transcripció d'un fragment de l'entrevista al cantautor Benito Moreno en *Mundo Pop*. Data 26/2/1976

*“Vamos a escuchar ahora una canción del primer LP, la que mejor creas que refleja este sentimiento hacia la canción popular. Y luego una canción de este nuevo disco, una canción profundamente machista como puede ser la canción esta del Ra Ra Ra”.*⁹³

En aquestes dues intervencions, les paraules *democracia* i *machismo* apareixen articulades entorn a la cançó popular. La primera lligada a la idea de poble com a col·lectiu i la segona des d’una consciència crítica cap al contingut d’una lletra concreta. Amb aquestes idees i tenint en compte la relació amb la contracultura i les noves corrents musicals i artístiques que es tracten en el programa, podem intuir una posició obertament progressista i favorable a la normalització democràtica que es donaria posteriorment al país. Aquest posicionament podria formar part també dels nexes d’unió que s’estableixen també entre les músiques progressives i l’esquerra política espanyola en aquest període de canvi. Garcia Peinazo explica aquesta relació des de l’escena andalusa:

*“Cabe pensar en una dimensión política de carácter simbólico en la promoción del rock con raíces, por analogía a lo sucedido en otras músicas dentro del sello (Gong), como la dedicada a los cantautores o la citada canción llatinoamericana (...) El rock andaluz no ha sido considerado un movimiento político, contrario a lo sucedido con un sector importante de los cantautores. Los músicos entrevistados consideran que, fundamentalmente, el rock andaluz fue ideológico en un sentido de oposición a la falta de libertades del franquismo, però en ningún momento de tipo militante”.*⁹⁴

Mundo Pop seria, des d’aquesta hipòtesi, un dels escenaris des d’on es vinculen les noves corrents musicals – incloent les músiques progressives i contraculturals com a part del contingut del programa - amb una posició política en defensa de la democratització

⁹³ Transcripció d’un fragment d’intervenció de Moncho Alpuente en l’entrevista a Benito Moreno en *Mundo Pop*. Data: 26/2/1976

⁹⁴ Garcia Peinazo, Diego (2017) *Rock Andaluz: significación musical, identidades e ideología en la España del tardofranquismo y la transición (1969-1982)*. Pàg. 222-223. Gong va ser una serie discogràfica dependent del segell Movieplay. Creada en 1974, Gonzalo Garcia Pelayo (presentador de *Mundo Pop*) n’era el seu coordinador i principal impulsor.

i els moviments en favor de les llibertats que es fan visibles en els següents anys del període de transició.

Cal fer una última al·lusió de la utilització de vocabulari pel que respecta a la paraula *pop* en aquest programa. Distanciant-se d'una concepció més massificada o mediatitzada del terme, *Mundo Pop* lliga aquesta categoria amb un públic jove que consumeix i participa d'expressions artístiques relacionades amb la contracultura i que pertanyen en aquell moment a entorns menys reconeguts que els cantants solistes o grups de major visibilitat als mitjans i mercat discogràfic. Si en la bibliografia de referència, grups com Triana o Companyia Elèctrica Dharma apareixen generalment sota denominacions com *rock andalús* o *rock laietà* respectivament, ara ens els trobem amb diferent etiquetatge, com ocorre també amb Pau Riba o Orquesta Mirasol. El programa ens faria plantejar-nos, aleshores, una reconducció de la categoria *pop* que es podria utilitzar en aquest període a Espanya per englobar una sèrie de propostes musicals que sembla tenir al públic jove i als artistes joves com a factor d'unió determinant. En qualsevol cas, es tracta d'una qüestió que en aquest treball sols s'introdueix com a reflex del contingut del programa i s'hauria de tractar en una recerca amb altres objectius.

4.3.3 Conclusions parcials

Mundo Pop representa segon l'anàlisi un estil més informatiu que els programes predecessors. Això es pot intuir tant des del punt de vista audiovisual com de contingut. Els tipus de plànols utilitzats (frontals, fixos o amb pocs moviments) i la varietat de seccions sobre esdeveniments de tipus musical i cultural ens donen peu a aquesta hipòtesi. També l'estil narratiu utilitzat per introduir cadascuna de les peces ens dirigeix a considerar aquesta possibilitat. Per tant, el programa actuaria com una revista d'actualitat de manifestacions musicals i culturals amb una cobertura mediàtica minoritària. El format obliga d'alguna forma a elaborar peces breus per a alguns reportatges, però moltes també es dona espai per desenvolupar composicions en directe d'aproximadament 10 minuts, adaptant-se a la durada que presenten moltes de les obres que caracteritzen la música progressiva del moment.

Ens trobem amb un programa que posa especial atenció a l'escena musical espanyola fora de les esferes més visibles. Llavors, pel que respecta a les músiques progressives, fa

referència a l'emergència del rock andalús o a l'entorn relacionat amb Zeleste i altres figures representatives de la contracultura del moment. La narració que se'n fa vehicula aquests elements amb un públic jove i els moviments culturals amb els quals se'ls relaciona, amb un component important de novetat i avantguarda. El programa sembla incloure així, les músiques progressives, tradicionals o folklòriques sota l'etiqueta de música pop o cultura pop per aquest protagonisme que la joventut té al programa.

Del vocabulari utilitzat també es desprèn una possible afinitat del programa amb les corrents polítiques favorables a la democratització del país en els inicis del període de transició. Tot i que les idees es desenvolupen en relació a la cançó d'autor amb les fonts disponibles, els mecanismes d'associació entre *Mundo Pop* i la serie discogràfica *Gong* de Gonzalo Garcia Pelayo permet establir certes relacions entre les músiques progressives i la expressió d'uns valors polítics contraris al règim autoritari franquista.

4.4 Recapitulació

Després d'haver analitzat el funcionament dels tres programes, és interessant fer una recapitulació per reprendre diverses idees que han anat apareixent i que mereixen una atenció específica. Són trets que ajuden a esclarir algunes connexions que es donen entre alguns dels espais analitzats i que ens poden permetre entendre millor la situació estudiada. Això si, sempre partint de les informacions disponibles.

En primer lloc, si ens atenem a les característiques pròpies dels programes trobem un procés canviant pel que fa a la representació dels grups. Si en *Último Grito* trobàvem un espai amb cert caràcter experimental, sobretot pel que fa a la realització audiovisual, *Mundo Pop* ofereix un model televisiu de revista d'actualitat, més proper al d'un model informatiu i sense muntatges abstractes o de ficció. *Último Grito* basa la seva informació musical en llançaments discogràfics, que són el punt de partida dels diferents muntatges o actuacions que s'emeten a la secció 33/45 de Jose Maria Íñigo. Cal afegir, a més, que la música s'utilitza mitjançant *play-back* o amb muntatges sobre cançons ja enregistrades en estudi. En canvi, la música en directe és protagonista en els altres dos programes. I no solament en referència a les actuacions en directe que s'enregistren en plató, sinó també fent al·lusió a una agenda de concerts que, fins i tot, pot aparèixer amb imatges de l'esdeveniment en qüestió. Per tant, tot i tenir una part tècnica limitada en algunes ocasions, si que existeix una adaptació del format televisiu cap a l'enregistrament de les bandes en viu. Igualment, d'aquí es desprèn una altra qüestió relacionada amb la pròpia representació visual dels músics.

La variació de formats permet situar les agrupacions en un context més proper al seu ambient habitual. *Último Grito* utilitza peces curtes amb aquests muntatges comentats abans, representant els músics en una situació descontextualitzada del seu ambient de performativitat en directe. Una circumstància més propera al llenguatge de videoclip. Per contra, els exemples de *Ahora* i *Mundo Pop* ens il·lustren una situació més propera a la d'un concert real amb les diferents actuacions filmades, això si, en plató. A més, a través de les entrevistes que trobem, ambdós formats permeten donar veu a molts dels músics implicats en les peces, raó per la qual la immersió en l'escena i en el grau de coneixement de les músiques tractades és major. Tot això, unit a una major extensió de

l'espai (recordem que la secció 33/45 durava al voltant de 10 minuts mentre que als altres espais parlem d'una durada al voltant dels 30 minuts), permet adquirir un major grau de coneixement en qüestió de repertori del grup, situació de l'escena, trajectòria dels músics o entorn musical en el qual viuen.

Respecte a la qüestió de la música en directe, és interessant apuntar el valor d'autenticitat que aquest fet podria tenir sobre la proposta musical de les bandes que s'han anat tractant al llarg del treball. D'aquest atribut en parla Simon Frith, autor de referència en els estudis sobre diferents recerques al voltant de músiques populars:

For both television and rock the concept of live music is aesthetically crucial; both media use recording devices to give their audiences a sense of something happening here and now. In the ideology of rock lip-syncing is anathema, indicating the essential inauthenticity of TV pop.⁹⁵

Amb aquesta aproximació obtenim una qualitat que també podria ser definitòria dels grups pertanyents a l'escena progressiva: la preferència per exposar-se televisivament mitjançant la performance en directe, articulant aquest valor com a tret diferencial respecte a altres formes de representació de la música als mitjans, com ara el *playback* o el clip promocional. Segons aquesta hipòtesi, s'hauria pogut establir un diàleg entre les característiques del format televisiu i les preferències estètiques dels diferents grups en relació a la seva forma d'exposar-se mediàticament. Era fonamental, llavors, que les característiques dels programes respectaren algunes de les característiques que presentaven les composicions dels grups. S'havia parlat anteriorment d'aquesta adaptabilitat que existeix per encabir la llarga durada d'algunes peces, però també calia un espai de dimensions suficients per acollir tot l'instrumental i la possibilitat tècnica de sonoritzar-ho tot en directe.

D'altra banda, aquesta exposició de grups principalment local en viu que veiem en *Ahora* i *Mundo Pop* ens fa pensar que, almenys, hi ha un major desenvolupament de l'escena

⁹⁵ Firth, Simon (2002) *Look! Hear! The Uneasy relationship of music and television* pp. 285. Traducció propia: "Tant per a televisió com per al rock, el concepte de música en directe és estèticament fonamental. Ambdós utilitzen aparells d'enregistrament per oferir a les seves audiències la sensació de que alguna cosa ocorre aquí i ara. En la ideologia del rock la sincronització de llavis és un anatema, que assenyala la falta d'autenticitat del pop a la televisió".

musical espanyola que en els anys anteriors. L'interés per fer un programa mostrant els grups en directe i la realització d'un altre amb actualitat sobre la música i la cultura jove amb reportatges i actuacions *in situ* fan pensar en la voluntat de mostrar una escena activa arreu del territori espanyol, que a més ha guanyat autonomia a nivell d'estil en algunes propostes que existeixen. En algunes locucions hem vist com s'apunta a unes particularitats estilístiques que fins i tot arriben a tenir denominacions pròpies. El cas dels grups d'Andalusia és el més freqüent amb els diferents testimonis que surten a *Ahora* o al programa especial de *Mundo Pop* dedicat a aquesta àrea. Garcia Peinazo detecta també aquest fenomen:

En 1974, Disco Expres menciona una suerte de "invasión del Rock del Sur" en relación a la grabación del programa de TVE Mundo Pop de grupos y solistas como Triana y Gualberto: "El equipo de Mundo Pop está muy ilusionado con la realización de los dos programas dedicados al llamado "rock del sur".⁹⁶

Amb aquest dos programes que se succeeixen en un espai temporal més estret, s'estableix una interessant connexió amb escenes com l'andalusina però també amb la zona catalana amb l'exemple de l'entorn de Zeleste.

Un punt important per assenyalar aquest mateix desenvolupament és la proliferació de discos entorn a les músiques progressives que es dona al voltant de 1975⁹⁷, coincidint de forma simultània amb la realització d'aquests dos programes. El mercat discogràfic experimenta un considerable creixement i es funden alguns segells discogràfics com Zeleste, Gong o Chapa, amb un interès en la publicació de discos amb aquests interessos musicals. Totes tres són series discografies especialitzades a dins de tres segells majors com són Edigsa, Movieplay i Zafiro respectivament. La següent taula mostra una relació de diferents grups vinculats a aquests segells:⁹⁸

⁹⁶ Garcia Peinazo, Diego (2017) *Rock Andaluz: significación musical, identidades e ideología en la España del tardofranquismo y la transición (1969-1982)*. Pàg. 73

⁹⁷ Delis Gómez, Guillermo (2017), Garcia Salueña, Eduardo (2009) o Garcia Peinazo, Diego (2019) assenyalen als seus treballs un important increment de propostes relacionades amb la música progressiva a partir de 1975, moment a partir del qual es popularitza també el terme *rock con raíces*.

⁹⁸ A banda d'aquestes companyies, altres com Hispavox o Ariola també publiquen exemplars amb característiques pròpies de les músiques progressives. Amb Hispavox, Módulos publiquen els seus 4 primers discos; Ariola, per la seua part, publica *Ciclos*, de Canarias o *Minorisa*, de Fusioon.

Segells	Grups
Zelete - Edigsa	Companyia Elèctrica Dharma Orquestra Mirasol Sisa Iceberg Toti Soler Jordi Sabatés
Gong - Movieplay	Triana Granada Gualberto Tilburi Pau Riba Eduardo Bort
Chapa - Zafiro	Bloque Mezquita Asfalto Ñu Leño

Taula 3 Relació de les series Zelete, Gong i Chapa amb diferents grups al llarg dels anys 1970

Des d'aquest punt de partida, ens centrarem en el cas de Gong i en les sinèrgies que s'estableixen amb el programa *Mundo Pop*. Com hem vist, el programa és presentat per Gonzalo Garcia Pelayo, fundador i principal promotor de Gong a partir de 1974. Gong no neix solament amb interès en grups de rock, sinó que també s'edita una gran quantitat d'àlbums al voltant de la cançó d'autor i noves propostes de músiques folklòriques i tradicionals:

*Dicha serie (Gong) se caracterizó por la producción de un amplio abanico de tendencias musicales diferenciadas, desde bandas estatales del denominado rock con raíces, con el rock andaluz a la cabeza, a cantautores y flamenco, pasando por músicas electrónicas vinculadas al grupo Alea, grabaciones de discursos políticos o grupos y solistas de la nueva canción en América Latina, entre otros.*⁹⁹

Entre tot això, a *Mundo Pop* trobem les aparicions de Carlos Cano, Benito Moreno o Amancio Prada, artistes que editen llançaments discogràfics amb Gong-Movieplay

⁹⁹ Garcia Peinazo, Diego (2019) *¿Es nuestra música? Rock con raíces e identidades nacionales en España*. Pàg. 77

durant l'any 1976, quan s'emeten els dos episodis de *Mundo Pop* que s'han visualitzat per al treball. El mateix ocorre també amb Triana i Pau Riba. Les següents publicacions de tots ells són contemporànies de l'emissió de *Mundo Pop*:

Artista	Publicació / Any	Segell
Pau Riba	Electroccid Àccid Alquimístic Xoc / 1975	Gong / Movieplay
Amancio Prada	Caravel de Caraveles / 1976	Gong / Movieplay
Benito Moreno	Ellos y Ellos y Ellos y... Ella / 1976	Gong / Movieplay
Carlos Cano	A duras penas / 1976	Gong / Movieplay
Triana	Triana / 1975	Gong / Movieplay

Taula 4: Relació d'artistes vinculats amb Gong- Movieplay localitzats a *Mundo Pop*

Amb aquestes dades i tenint en compte els programes analitzats, sembla raonable afirmar que hi ha una connexió de continguts entre el segell Gong i el programa *Mundo Pop* que podria haver-se conformat a través de la figura de Gonzalo Garcia Pelayo.

La línia eclèctica d'estils que segueix Gong sembla reflectir-se també en el programa a través d'artistes de diferents gèneres i escenes musicals. Seguint aquesta hipòtesi, no podríem concloure, llavors, que el rock progressiu o les propostes amb algun tret identitari siguen prioritari en la narració que fa el programa. Al component de corrent musical contemporània i el lligam amb el públic jove, cal sumar una important raó d'influència discogràfica que hauria influït en la decisió d'incorporar algunes de les agrupacions progressives del moment. Es pot intuir, per tant, una confluència d'interessos promocionals o de certa visibilitat mediàtica que resultaria de la exposició dels grups a la televisió. Resulta un fet no del tot aïllat, ja que quan hem estudiat el cas d'*Último Grito* s'ha vist certs continguts de la secció de Jose Maria Íñigo també podrien estar en sintonia amb un element mediàtic extern. En aquest cas, es tractaria de la revista *Mundo Joven*, de la qual ell n'era un dels principals impulsors.

Per últim, una qüestió que resulta interessant per tenir en compte és la referent a la generació de discursos entorn a les músiques que atenem. Mentre a la literatura – acadèmica i no acadèmica – es parla obertament de música *progressiva*, no ocorre el mateix amb els programes analitzats, on es parla més d'*underground*, *contracultura* o *música avanzada*. Fins i tot s'utilitza el terme *pop*. Tots aquests qualificatius sembla que

eren utilitzats indistintament i podien servir molts cops com a sinònims i rarament com a antònims. Els següents anuncis dels festivals de Granollers i Burgos són un testimoni de l'ambigüitat amb la que s'articulen alguns d'aquests termes, que semblen no són exclusius de la narració televisada:



Fig. 12: Publicitat del Festival Internacional de Música Progressiva de Granollers de 1971

Font: Rockliquis.com

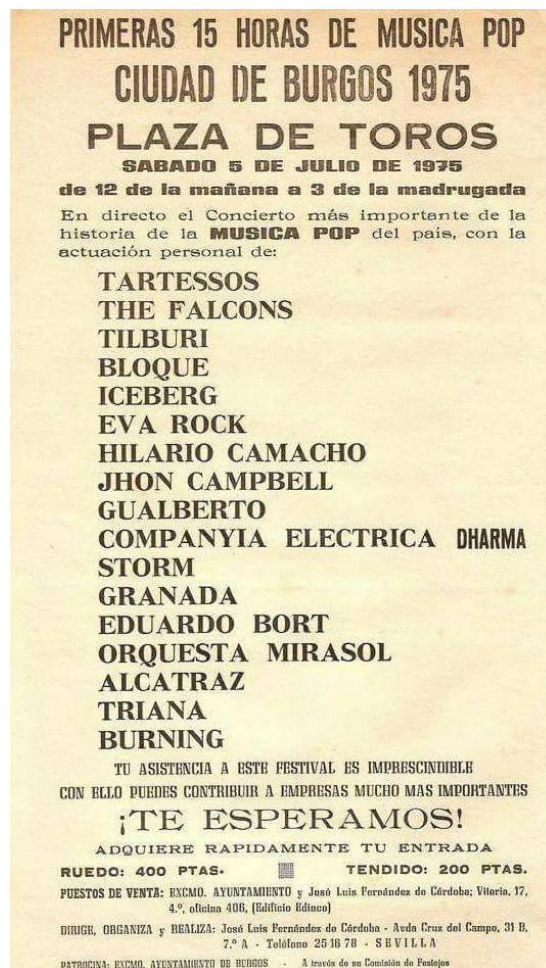


Fig. 13: Publicitat del Festival Ciudad de Burgos de 1975

Font: Rockculture.es

D'aquesta forma, en determinat context hem de pensar segurament en un concepte de *pop* com un fenomen generacional del moment, vinculat a corrents musicals que sorgeixen de forma contemporània a un públic jove interessat en formes d'expressió alternatives. És per això que l'etiqueta de músiques progressives que s'ha anat utilitzant fins ara al treball no deixaria de ser una més de totes les opcions. Potser la més consolidada actualment, però lluny de quedar com un títol únic i absolut en aquest període estudiat.

Amb les publicacions de les discogràfiques anteriorment citades, Garcia Peinazo¹⁰⁰ apunta a una voluntat gairebé explícita, per part de les companyies, de potenciar una sèrie de distincions estilístiques respecte a les formes anglosaxones imperants al mercat global. Podem intuir certes actituds a favor de la causa en algunes presentacions d'actuacions que es donen al programa:

*“Supongo que se podría dividir de muchas formas, però básicamente podríamos dividirlo en dos grandes grupos de gente que està componiendo y haciendo música. Una, la gente que està partiendo de la música, de las raíces, incluso del folklore espanyol; y la gente que està partiendo de la música que se está haciendo fuera. Vosotros, si en principio estais de acuerdo con estos dos grupos, ¿donde os veis más situados?”*¹⁰¹

*“Y ahora para completar de alguna forma este programa dedicado a Andalucía, vamos a tener la oportunidad de ver y escuchar en directo a un grupo que ha logrado fundir con gran eficacia todas las formas del rock y la música generacional de hoy con el sentimiento y la forma de hacer más clásica de Andalucía, con el flamenco. Ellos son el grupo Triana y les vamos a escuchar en un tema absolutamente característico de su forma de hacer y que lleva por título Abre la Puerta”*¹⁰²

En aquest sentit, mentre les estrenes internacionals són un valor a *Último Grito*, hem vist com les propostes locals guanyen protagonisme als dos programes següents, afavorint tot una narrativa conscient d'elaboració un discurs d'autenticitat en la diferenciació per validar les iniciatives locals.

¹⁰⁰ Garcia Peinazo, Diego (2019) *¿Es nuestra música? Rock con raíces e identidades nacionales en España*.

¹⁰¹ Transcripció d'una pregunta al programa *Ahora* dedicat a Companyia Elèctrica Dharma. Data indeterminada.

¹⁰² Transcripció de la presentació que fa Moncho Alpuente al grup Triana en *Mundo Pop*. Data: 26/2/1976

5 Conclusions

Amb aquest treball he intentat visibilitzar un territori poc habitual a l'hora d'estudiar l'entorn de les músiques progressives en el seu àmbit d'aparició a Espanya entre finals dels anys 60 i primera meitat dels 70. La relació d'aquestes amb la televisió espanyola del moment i les conseqüents singularitats que podrien tenir implicacions en el seu relat històric habitual. Per això era important ubicar en un primer moment aquesta escena musical, les seves característiques principals i les aproximacions sobre la seva aparició i significat en un context històric determinat com és el del tardofranquisme.

Atenent al material analitzat, una primera apreciació final ens fa pensar que trobem dues etapes amb enfocaments diferents en la conformació de la narrativa cap a aquestes músiques progressives en TVE, tal i com es plantejava a la hipòtesi de l'inici. Una primera es constitueix al voltant del sorgiment d'aquestes i té en el programa *Último Grito* un exemple de gran notorietat. En un segon període trobem *Ahora i Mundo Pop*, que tot i tenir formats diferents, adopten posicions semblants en la narrativa cap a les propostes musicals estudiades.

La primera etapa es caracteritza per una aportació de valor cap a les músiques provinents de l'estranger, principalment de la cultura anglosaxona. L'exemple d'*Último Grito* mostra la influència d'estètiques pròpies de corrents d'avantguarda en els seus plantejaments audiovisuals i obtenen molta importància les influències musicals internacionals en els camps de la contracultura i l'underground. Aquestes es visibilitzen al programa mitjançant videoclips i actuacions en playback, fet que ens apropa a unes estratègies promocionals clàssiques, a pesar de partir en molts casos de realitzacions pròpies i originals en l'aspecte visual. Per contra, en segona instància trobem els exemples d'*Ahora i Mundo Pop*, que marquen un període destacat per l'interés posat en les músiques locals, així com també en la retransmissió d'interpretacions d'aquestes en directe. Aquesta demarcació temporal aniria entrelaçada amb el desenvolupament característic d'una escena que a meitat de la dècada de 1970 veu néixer companyies discogràfiques i iniciatives diverses que s'interessen especialment pels grups que mostren algunes de les particularitats que defineixen la música progressiva. Podem

pensar doncs, en una certa correspondència entre la visibilitat dels grups a la televisió i aquest major ventall de possibilitats que sembla tenir l'escena en aquest període.

Si donem per vàlida aquesta lògica, ens trobem en els programes més recents una proliferació de categories i narracions que ajuden a conformar un discurs de diferenciació respecte a les bases estètiques anglosaxones, en la cerca d'una música autòctona que s'expressa des del mercat discogràfic nacional. Hem vist com s'utilitzen les denominacions de *rock del sur* o *música rock andaluza*, categories que potencien aquesta aspiració d'autenticitat que apareix reforçada també a la premsa i que la bibliografia existent reconeix. De tal forma, les entrevistes i presentacions que es fan dels grups a programes com *Ahora* i *Mundo Pop* contribueixen a posar en rellevància la possibilitat d'unes músiques progressives autònomes i amb trets propis. Així mateix, s'intueix en els últims temps del període analitzat una possible associació entre les corrents musicals contraculturals i els moviments polítics favorables a la democratització del país en l'inici del període de Transició.

Englobant de nou els tres programes analitzats, es manifesta de diverses formes un interès gairebé explícit per potenciar músiques i manifestacions artístiques emergents al marge dels artistes de més popularitat, on trobem generalment les músiques progressives espanyoles. Existeix, per tant, un caràcter minoritari en aquest sentit que també es manifesta en la emissió de la majoria d'espais al segon canal de TVE (TVE-2), accessible principalment a les grans ciutats en aquell moment.

Podem afirmar, no obstant això, que les músiques progressives no van ser invisibilitzades a TVE i que van gaudir de diversos espais que s'ajustaven en major o menor mesura a les seves propostes estètiques i ideològiques, sobretot amb l'etapa d'*Ahora* i *Mundo Pop*. Amb els tres programes, TVE mostra al públic allò que està succeint contemporàniament amb les propostes musicals d'actualitat i amb les corrents alternatives a les més populars i mediàtiques. La producció d'aquests espais ens fa pensar en una TVE interessada per la pluralitat de manifestacions artístiques i d'interessos que es generen en Espanya en aquest període previ a la democratització. A més, els tres programes contenen elements audiovisuals i discursius que representen noves formes de dirigir-se a l'audiència, protagonitzada en aquest cas per un públic jove

consumidor i productor de noves propostes culturals i musicals, entre les quals se situen les músiques progressives.

Amb tot això, s'ha fet en aquest treball una primera aproximació a la representació que les corrents de músiques progressives van tenir a la televisió espanyola als anys del tardofranquisme, trobant una sèrie de particularitats que ens donen una visió més completa sobre la historiografia de les músiques populars del país en aquest període. La recerca constitueix un punt de partida per seguir cercant dades que permetin fer un retrat més precís de la qüestió. Tanmateix, aquest inici pot ser útil per futures recerques que busquen aprofundir en les particularitats d'aquesta corrent musical a Espanya i les seves connexions amb els mitjans de comunicació del moment, alhora que posa en relleu els pocs documents audiovisuals que queden d'alguns dels grups que hi formaven part.

6 Bibliografía

Alberca Garcia, M^a del Mar (1999) "La configuración de una imagen de España para la democracia: Juventud, vanguardia y tradición". *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*. Vol. 3 pp. 177-197

Álvarez Vaquero, Alicia (2017) *Cuando la música desapareció de televisión. Historia, evolución y análisis narrativo del periodismo musical en TVE y TV3*. Tesis doctoral dirigida per Jaume Radigales. Universitat Ramón Llull

Antona, Tamara (2016) *La televisión de una audiencia cautiva: Historia de la programación durante el franquismo*. Tesis doctoral dirigida per Julio Montero Díaz i Maria Antonia Paz Rebollo. Universidad Complutense de Madrid.

Antona, Tamara (2016) "La programación televisiva del tardofranquismo: la propaganda en las emisiones de entretenimiento y divulgación". *Revista Comunicación y medios*. Num. 34 pp. 8-21

Carreras Lario, Natividad Cr. (2011) "Los primeros programas de variedades de TVE: de La Hora Philips a Escala en Hi-Fi". *Comunicación: Revista Internacional de Comunicación Audiovisual, Publicidad y Estudios Culturales*. Num. 9 Vol. 1. pp. 19-33

Cortés Stefanoni, Juan Carlos (2013) "El rock progresivo y la contracultura". *Revista Analéctica*. Arkho Ediciones. Vol. 0. Num. 0.

De Santiago Ortega, Pedro Pablo (2018) "Flamenco: de la marginalidad social a la referencia cultural pasando por la apropiación política". *La Madruga. Revista de investigación sobre flamenco*. Num. 15 pp 91-115

Delis Gómez, Guillermo (2017) *Rock progresivo en España como contracultura en los años del tardofranquismo: Canarias y Ciclos*. Tesis doctoral dirigida per Julio Carlos Arce Bueno. Universidad Complutense de Madrid.

Fernández Labayen, Miguel (2015) "Las prácticas televisuales de Iván Zulueta". *Revista Comparative Cinema*. Universitat Pompeu Fabra. Vol. 3 Num. 7 pp. 58-67.

Firth, Simon et. al. (ed.) (2001) *The Cambridge Companion to Pop and Rock*. Cambridge University Press.

Firth, Simon (2002) "Look! Hear! The Uneasy relationship of music and televisión". *Popular Music*. Cambridge University Press. Vol. 21. Num. 3 pp. 277-290.

Fuentes, Juan F. (2003) "Prensa y política en el tardofranquismo (1962-1975). La rebelión de las élites". *Cercles. Revista d'Història Cultural*. Universitat de Barcelona. Num. 3 pp. 12-32.

Garcia Lloret, Pepe (2006) *Psicodelia, hippies y underground en España (1965-1980)*. Madrid. Zona de obres/SGAE. Madrid

Garcia Peinazo, Diego (2017) *Rock Andaluz: significación musical, identidades e ideología en la España del tardofranquismo y la transición (1969-1982)* SEDEM. Madrid

Garcia Peinazo, Diego (2019) "¿Es nuestra música? Rock con raíces e identidades nacionales en España". *ANDULI. Revista Andaluza de Ciencias Sociales*. Num. 18 pp. 73-92

Garcia Salueña, Eduardo (2009) "Rock progresivo español de los 70: análisis e interpretación de sus parámetros musicales". *Revista Cuadernos de Música Iberoamericana*. Madrid. Num. 18 pp. 187-208.

Garcia Salueña, Eduardo (2009) "Rock progresivo e identidades culturales en España: el caso de Asturcón". *Revista de Musicología*. Madrid Vol. 32. Num. 2 pp. 591-602.

Graham, Helen et. al (ed.) (1995) *Spanish cultural studies: an introduction*. Oxford University Press.

Iglesia (de la), Ángel (2005) *I've got my mojo working. Londres 1960-66: Los mods, los clubs, los grupos, la herencia*. Armas Tomar Ediciones. Madrid

Kaiser, Rolf-Ulrich (1974) *El mundo de la música pop*. Traducció de Michael Faber-Kaiser. Barral Editores. Barcelona

Martín Quevedo, Juan (2015) *La programación de la Segunda Cadena de TVE durante el franquismo (1966-1975)*. Tesis doctoral dirigida per Julio Montero Díaz i María Antonia Paz Rebollo. Universidad Complutense de Madrid.

Monbiedro Sandoval, Pedro (2014) "La música de la carta de ajuste: una isla de libertad (1966-1975)". *Ámbitos. Revista Internacional de Comunicación*. Num. 26 pp. 61-70

Monedero Morales, Carmen del Rocio; Rosa López, Alberto (2022) "Programas musicales en televisión: un oasis más allá de los talent shows". *Teknokultura. Revista de Cultura Digital y Movimientos Sociales*. Universidad Complutense de Madrid Vol. 19. Num. 1 pp. 67-75.

Moore, Allan F. (2004) *Rock: The Primary Text. Developing a musicology of rock. Second Edition*. Aldershot. Ashgate

Muñiz Velázquez, José Antonio (1998) "La Música en el Sistema Propagandístico Franquista". *Revista Historia y Comunicación Social*. Num. 3 pp. 343-363

Otaola González, Paloma (2012) "La música pop en la España franquista: rock, ye-ye y beat en la primera mitad de los años 60". *ILCEA. Revue de l'Institut des langues et cultures d'Europe, Amérique, Afrique, Asie et Australie*. Num. 16

Otaola González, Paloma (2015) "Canción española e identidad nacional en la España franquista: Manolo Escobar". *Dedica. Revista de educação e humanidades*. Num. 7 pp 33-52

Pardo, Antoni (2015) *El discurs de resistència i de combat en la Nova Cançó: Anàlisi de les estratègies retòriques*. Tesi doctoral dirigida per Mila Segarra Neira. Universitat Autònoma de Barcelona.

Party, Daniel (2020) "Raphael es diferente: La canción melódica española en el tardo-franquismo". *Boletín. Instituto de Estudios Giennenses*. Num. 221 pp. 505-526.

Paz Rebollo, M^a Antonia; Martínez Valerio, Lizette (2013) "Nuevos programas para nuevas realidades: la programación infantil y juvenil en TVE (1969-1975)" *Journal of Spanish Cultural Studies*. Routledge. Vol. 14 Num. 3 pp. 291-206.

Prieto Borrego, Lucía (2016) "La copla: un instrumento para el proyecto de moralización de la sociedad española durante el primer franquismo". *Arenal. Revista de Historia de las Mujeres*. Universidad de Granada. Vol. 23 Num. 2 pp. 287-320.

Regev, Motti (1994) "Producing Artistic Value: The Case of Rock Music". *Revista The Sociological Quarterly*. Midwest Sociological Society Vol. 35. Num. 1 pp 85-102.

Rojas, Francisco (2006) "Poder, disidencia editorial y cambio cultural en España durante los años 60". *Pasado y Memoria. Revista de Historia Contemporánea*. Universitat d'Alacant. Num. 5 pp. 59-80.

Rueda Laffond, José Carlos (2018) "La televisión, símbolo del desarrollismo franquista. Algunas claves de interpretación". *Cercles. Revista d'Història Cultural*. Universitat de Barcelona Num. 21 pp. 101-129.

Rueda Laffond, José Carlos; Coronado Ruiz, Carlota (2010) "La codificación televisiva del franquismo: de la historia del entretenimiento a la historia como entretenimiento". *Revista Historia Crítica*. Universidad de los Andes. Bogotá. Num. 40 pp. 170-195.

Ruesga Bono, Julian; Norberto Cambiasso (eds.). (2008) *Más allá del rock*. INAEM. Madrid

Segado Boj, Francisco (2012) "Vida y muerte del Espíritu del 12 de febrero. El fracaso del último intento reformista del franquismo en el humor gráfico de la prensa diaria (1974-1975)". *Revista Historia Crítica*, Universidad de los Andes. Num. 46 pp. 202-224.

Shuker, Roy (2001) *Understanding popular music. Second Edition*. Routledge. London

Tele-Radio (1975) 17 a 23 de novembre. Num. 934.

Tele-Radio (1974) 8 a 14 de juliol. Num. 863.

Tele-Programa (1974) 24 a 30 de juny. Edición Barcelona. Num. 429

Tele-Programa (1975) 19 al 25 de maig. Edición Barcelona. Num. 476

Viñuela, Eduardo (2008) "La autoría en el vídeo musical: signo de identidad y estrategia comercial". *Revista Garoza*. SELICUP. Num. 8 pp.235- 247

6.1 Recursos i arxius on-line

Archivo online de RTVE – RTVE Play: Repositori online dels programes de TVE. [En línia] [Última consulta 26/4/2022]

Disponible a: <https://www.rtve.es/play/>

Discogs.com: Base de dades sobre publicacions discogràfiques. [En línia] [Última consulta 27/4/2022]

Disponible a: <https://www.discogs.com/>

Enciclopedia del Rock Sinfónico y Progresivo Español: Base de dades sobre els grups de rock progressiu espanyols. [En línia] [Última consulta 18/3/2022]

Disponible a: <https://www.dlsi.ua.es/~inesta/Prog/SPE/indexe.html>

Lafonoteca.net: Base de dades sobre informacions de la música popular espanyola. [En línia] [Última consulta 27/4/2022]

Disponible a: <https://lafonoteca.net/>

Hemeroteca digital de La Vanguardia: Arxiu d'hemeroteca online del diari La Vanguardia [En línia]

Disponible a: <https://www.lavanguardia.com/hemeroteca>

Hemeroteca digital ABC: Arxiu d'hemeroteca online del diari ABC [En línia]

Disponible a: <https://www.abc.es/archivo/periodicos/>

Rockliquias.com: Web d'articles sobre rock. [En línia] [Última consulta 12/5/2022]

Disponible a: <https://www.rockliquias.com/2016/07/fusioon-rock-progresivo-espanol.html>

Rockculture.es: Web d'actualitat i articles sobre rock. [En línia] [Última consulta 12/2/2022]

Disponible a: <https://www.rockculture.es/los-conciertos-de-nuestra-vida-ii-primeras-15-horas-de-musica-pop-ciudad-de-burgos-1975-la-invasion-de-la-cochambre/>

Todocoleccion.net: Botiga online de col·leccionisme. [En línia] [Última consulta 20/3/2022]

Disponible a: <https://www.todocoleccion.net/>

Tovar, Julio (2012) *En España las descargas jamás serán rentables*. Entrevista a Diego A. Manrique a Jotdown.es [En línea] [Última consulta 2/5/2022]

Disponible a: <https://www.jotdown.es/2012/02/diego-manrique-en-espana-las-descargas-jamas-seran-rentables/>

Youtube.com: Llista de reproducció pròpia amb els programes disponibles d'*Ahora*. [En línea] [Última revisió 13/5/2022]

Disponible a:

https://www.youtube.com/playlist?list=PLuxUG_6xQGgIG73DhPmPfod8ZO1mlzpbQ

Entrevista a Jose Maria Íñigo 1: *José María Íñigo habla sobre su programa "Último grito"* [En línea] [Última consulta 12/5/2022]

Disponible a: <https://www.youtube.com/watch?v=4PsjtrRsYQQ>

Entrevista a Jose Maria Íñigo 2 [En línea] *José María Íñigo habla sobre su programa "Último grito"* [En línea] [Última consulta 12/5/2022]

Disponible a: <https://www.youtube.com/watch?v=B-5Eunn22pY>

7 Anexos

Línia temporal de la successió dels programes seleccionats

A les diferents franges apareixen les dates d'inici i finalització d'emissions:

Any	1968	1969	1970	1971	1972	1973	1974	1975	1976
Último Grito (TVE 2)	(22-5-68 / 19-2-69) *1ª Temporada*	(9-12-69) / 22-1-70) *2a Temp. *							
Mundo Pop (TVE 1 i TVE 2)							(8-5-74 / 2-10-74) *1a Temp.*		(15-1-76 / 1-4-76) *2a Temp.*
Ahora (TVE 2)								(17-11-74 / 11-1-76)	

Ordenació cronològica de la programació disponible d'Último Grito

Relació dels programes localitzats a l'arxiu online de RTVE en ordre cronològic.

Data	Contingut musical secció 33/45
01/01/1969	Barry Ryan - Love is love
	Ismael - La Tarara
	Pop Tops - Dzim Dzim Dzas
	Zager & Evans - In the year 2525
09/12/1969	The Beatles - Get Back
	Gilles Far East Group - Bottom of the soul
	Long John Baldry - Wait for me
	Junior - Todo porqué te quiero
23/12/1969	Los amigos de Carlos - Dias mágicos
	Carla Thomas - Where do I go
30/12/1969	Guess Who - Laughing
	Fórmula V - Mi amor, tu amor
	Juan Pardo - Busca un amor
	(playbacks de la pel·lícula <i>A 45 revoluciones por minuto</i>)
	The Mothers of Invention
	· Absolutely Free
	· Flower Punk

Ordenació cronològica de la programació de Mundo Pop

Relació dels programes localitzats a les hemeroteques en ordre cronològic. Apareixen destacats en color els programes localitzats i analitzats al treball.

1a Temporada - TVE 1

Data	Contingut
08/05/1974	----
15/05/1974	----
22/05/1974	----
29/05/1974	----
05/06/1974	----
12/06/1974	----
19/06/1974	----
26/06/1974	----
03/07/1974	----
10/07/1974	----
17/07/1974	----
31/07/1974	----
07/08/1974	----
14/08/1974	----
21/08/1974	----
28/08/1974	----
04/09/1974	----
11/09/1974	----
18/09/1974	----
25/09/1974	----
02/10/1974	----

2a Temporada - TVE 2

Data	Contingut
15/01/1976	Bob Dylan, Rod Stewart, Jordi Sabatés, Pau Riba, Rory Gallagher, Jimi Hendrix, Sisa, Companyia Elèctrica Dharma, Orquestra Mirasol, Amancio Prada
22/01/1976	----
29/01/1976	----
05/02/1976	----
12/02/1976	----
19/02/1976	----
26/02/1976	Benito Moreno, Carlos Cano, Diego Clavel, Triana
04/03/1976	----
11/03/1976	----
18/03/1976	----
25/03/1976	----
01/04/1976	----

Ordenació cronològica de la programació de Ahora

Relació dels programes localitzats a les hemeroteques en ordre cronològic. En color **groc** s'assenyalen els programes que apareixen de forma parcial, mentre que en **verd** s'indiquen els programes complets localitzats a la xarxa, tots ells amb enllaç per poder-los visualitzar.

Data	Artista
17/11/1974	----
24/11/1974	----
01/12/1974	Nuestro Pequeño Mundo
08/12/1974	Fusioon
12/12/1974	Aguaviva
22/12/1974	Canarios
05/01/1975	Flamenco
12/05/1975	Nuevo Mester de Juglaria
19/01/1975	----
26/01/1975	----
02/02/1975	----
09/02/1975	Lone Star
16/02/1975	Jarcha
23/02/1975	Claudina y Alberto Gambino (Arg.)
02/03/1975	New Jazz Trio (Al.)
09/03/1975	Alcatraz
16/03/1975	Los Valldemosa
23/03/1975	Día Prometido
30/03/1975	U.C
06/04/1975	Storm
13/04/1975	Víctor y Diego
20/04/1975	Gualberto
27/04/1975	Minerva
04/05/1975	Gauchos 4
11/05/1975	Euterpe
18/05/1975	Ia i Batiste
25/05/1975	Arena Caliente

Data	Artista
01/06/1975	----
08/06/1975	Paper Lace (Regne Unit)
15/06/1975	Eduardo Bort
22/06/1975	Tilburi
29/06/1975	Vino Tinto
06/07/1975	Juan Carlos Calderón
13/07/1975	Los Puntos
20/07/1975	Barrabás
27/07/1975	Triana
03/08/1975	Cherubito y Dávalos
10/08/1975	Módulos
17/08/1975	Los Guacamayos
24/08/1975	Goma
31/08/1975	Mike Kennedy & Los Bravos
07/09/1975	Margaluz / Grupo 15
14/09/1975	Iceberg
21/09/1975	Sergio y Estíbaliz
28/09/1975	Isabel Parra (Chile)
05/10/1975	Granada
12/10/1975	Maria y Federico
19/10/1975	Elkin & Nelson (Colombia)
26/10/1975	Pentágonos
02/11/1975	Lole y Manuel
16/11/1975	La Corrandá
23/11/1975	Mocedades
30/11/1975	Desmadre 75
07/12/1975	Aquelarre (Argentina)
14/12/1975	Mocedades
21/12/1975	Zebra
28/12/1975	Cal y Canto
04/01/1976	Grupo Folklórico Latinoamericano
11/01/1976	Isabel Parra (Chile)

* S'han trobat també les actuacions de [Los Pekenikes](#) (1974) i [Companyia Elèctrica Dharma](#) (1975), tot i que no s'han pogut localitzar les dates exactes d'emissió.

PROGRAMAS DE RADIO Y TV.



Para hoy

- 10.45 Corto de ajuste «Bata en la», Julio Gómez. «Preudio», «Intermedio», «Canción popular», «Danza final». Orquesta Sinfónica de Madrid. Director: Julio Gómez.
11.00 Apertura y presentación
11.05 El día del Señor Retransmisión de la Santa Misa de Prádo del Rey.
12.00 Concierto «One Day Northern Singers». Realización: J. L. Hernández Batalla.
13.00 Archivo de España «Pinturas negras» de Oya.
14.00 Crónica de siete días
15.15 Sobre el terreno
16.00 Primer hora
17.00 La ley del revólver
17.30 Fútbol, Campeónato de Liga
20.00 Noticias del domingo
21.15 Estrenos TV
21.30 Últimos noticias

Para mañana

- «Gigi», Guión y realización: Enrique de las Casas y Fernando García de la Vega.
19.30 Lo de Tip y Coll
20.00 Fútbol, Campeónato de Liga
21.15 Noticias del domingo
21.30 Últimos noticias
22.00 Despedida y cierre



Para hoy

- 18.30 Corto de ajuste «Perez Prado». «La tónica». «Mambo de chatañocaya». «Al compás del mambó». «Caballo negro». «Gateando». «Jumbo, jumbo». «Pasó un lucero». «Broadway mambo». «Alekun salame».
19.00 Presentación y avances
19.01 Disneylandio
20.00 Los calles de San Francisco
21.00 Ahora
21.30 Noticias
21.35 Temes 74
22.15 Musical
23.00 Cultural 2
23.30 Despedida y cierre

Para mañana

- 13.45 Corto de ajuste
14.00 Panorama regional
14.13 Apertura y presentación
14.15 Hoy, 14.15
15.00 Teledirigido
15.30 Telerrevista

quín Castro. Presenta: Clara Isabel Franca. Realiza: Ricardo Arias. Redactor: Francisco López Barrios. Expositores, conferencias, los últimos libros o el concierto de ayer, comentados en este espacio informativo, que recogerá la vida cultural y artística.

- 16.00 El espía del emperador
17.00 Cantor y reir
17.20 Espion Vocations
18.55 Avance informativo
19.00 Un globo, dos globos, tres globos
20.00 Pulso de la fe
20.30 Estudio Estadio
21.00 Teledirigido
21.30 El teatro
23.25 Últimos noticias
23.30 Reflexión
23.35 Despedida y cierre

Para mañana

- 19.30 Corto de ajuste
20.00 Presentación y avances
20.01 Primer secuencia
21.30 El teatro
23.25 Últimos noticias
23.30 Reflexión
23.35 Despedida y cierre

televisión. comentario por CARLOS MARIMON

DESBARAJUSTE

Parce impossible pero resulta cierto. Es de lógica que con los años se vayan solventando los fallos existentes en cualquier empeño y que con paciencia se vaya alcanzando el máximo de perfección. En cada tarea el responsable, incluso sin pretenderlo, se va perfeccionando con el tiempo y la práctica hasta conseguir un nivel discreto, aceptable en su cometido. Pero en la televisión de nuestro país esto parece imposible. Si pasamos revista a las más elementales normas cuales pueden ser el respeto a una programación y su minúsculo variado, nos encontramos con la ausencia total en lo primero y lo absurdo en lo segundo. Por lo que respecta a mantener un orden en los programas anunciados es de sobras conocido por TVE — y se ha escrito cientos de veces en torno a ello — va alterando lo previsto sin preocuparse ni llevar en cuenta al espectador. Pero lo que más me ha llamado la atención recientemente es el hecho de que en un día de esta semana se nos han ofrecido «tres programas dramáticos, uno a continuación de otro».

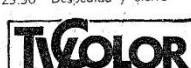
No vale la pena estar en la no retransmisión del combate entre Gitanos Giménez y Cottens porque en este negocio del boxeo no entiendo ni jota a Dios gracias. Pero lo que se anuncia es que el combate no se celebrará porque no había acuerdo para retransmitirlo; y por lo tanto don Dinero se ausentaba ¡Oh el noble cegaste! Pero volviendo a nuestro tema, el de la televisión, me parece que TVE hubiese hecho muy bien el programa su reajuste normal, en el marco de cada miércoles y no presentar un telefilm de «Los atrevidos» que no satisface a nadie. Y además, no costaba nada anunciar mediada su proyección la nota que se ofreció en su inicio. O sea, los motivos de lo no retransmisión del combate porque muchos españoles se debieron arriesgar que suceda, al llegar a casa para ver el combate y encontrarse el telefilm. Era elemental volver a informar del cambio en el primer corte publicitario. Vale la pena que se tome nota para futuras ocasiones. Hay un notable desbarajuste en TVE. Incomprensible pero cierto. ¿Hasta cuándo?

Para hoy

- RADIO NACIONAL DE ESPAÑA EN BARCELONA. — A las 5.05, Alborada; 7.15, Misa desde los estudios de la Casa de Radio; 8.15, La voz de la sardana; 9. Caravana de amigos; 13.05, Avance Informativo; 14, Cataluña, un pueblo que canta; 16.05, Fiesta; 21.30, Deportes; 24, «24 horas»; 0.30, Música en vivo; 1, Diálogo con la música; 2.05, Nocturno español.

Para mañana

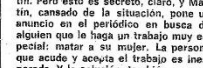
- RADIO NACIONAL (Segundo programa en F. M.) — A las 7, Microformas musicales; 7.30, Concierto barroco; 8.30, La edad de oro del romanticismo; 10.30, Momentos estelares de la música; 11, Transmisión desde el Palau de la Música; 15, Música de Francia; 15.30, Álbum de la música española; 16.30, La música y sus intérpretes; 18, Los clásicos de la música ligera; 19.30, Programas de intercambio internacional; 20.30, Dúo instrumental; 21, Nuestros programas; 21.30, Almanaque musical; 22.30, Anécdotas; 23.30, Música y paisaje; 24, En un salón del siglo XVIII; 1.30, Planeta español; 2, Cierre.
RADIO NACIONAL (Tercer programa en F. M.) — A las 7, Concierto de apertura; 7.30, Música para la mañana del domingo; 9, Santa misa; 9.30, Palabras y música; 10, Novecentos minutos de Rochmansoff; 12, Orientación pedagógica; 12.30, Los doce tramos; 12.45, Música para cuerdas; 13, Concierto de Europa; 15.30, La obra del tercer programa; 16, Nuestros programas; 18.30, La escena; 19.30, Contacto de la Orquesta Sinfónica de la RTVE; 22, Revista de música; 23.30, Flamenco en la Peña de Juan Brez; 24, En estereofonía; 1, La música y su historia.
RADIO BARCELONA EAJ-1 — A las 8, Madrugada; 7, Santo Rosario y Se-ña Mi-; 7.50, Alzanza del Credo; 7.55, La centésima novena; 8.15, El radio en Cataluña; 12, El gran musical; 13, «a cón-»; 14, Español; 15, La radio visto; 16, Carusel deportivo; 21, Carusel deportivo; 21.30, Especial deportes; 22.30, Radio teatro; 23.30, Emili Vendel; 24, Entre dos semanas; 0.10, Jazz di-mensión; 1, Cierre.



(posible) 2.ª cadena 20.00 Los calles de San Francisco

Para mañana

- «Gigi», Guión y realización: Enrique de las Casas y Fernando García de la Vega.
19.30 Lo de Tip y Coll
20.00 Fútbol, Campeónato de Liga
21.15 Noticias del domingo
21.30 Últimos noticias
22.00 Despedida y cierre



(posible) 2.ª cadena 20.00 Los calles de San Francisco

Para mañana

- 13.45 Corto de ajuste
14.00 Panorama regional
14.13 Apertura y presentación
14.15 Hoy, 14.15
15.00 Teledirigido
15.30 Telerrevista

Para hoy

- RADIO NACIONAL DE ESPAÑA EN BARCELONA. — A las 5.05, Alborada; 7.15, Misa desde los estudios de la Casa de Radio; 8.15, La voz de la sardana; 9. Caravana de amigos; 13.05, Avance Informativo; 14, Cataluña, un pueblo que canta; 16.05, Fiesta; 21.30, Deportes; 24, «24 horas»; 0.30, Música en vivo; 1, Diálogo con la música; 2.05, Nocturno español.

Para mañana

- RADIO NACIONAL (Segundo programa en F. M.) — A las 7, Microformas musicales; 7.30, Concierto barroco; 8.30, La edad de oro del romanticismo; 10.30, Momentos estelares de la música; 12.30, La sardana y sus autores; 13.30, Grandes directores; 14, Olvidados o desconocidos; 15, Música de Francia; 15.30, Álbum de la música española; 16.30, La música y sus intérpretes; 18.30, «Atención»; de Falla; 21.30, Almanaque musical; 22.30, Anécdotas; 23.30, Revista musical; 24, Imágenes del flamenco; 0.30, La herencia de la música europea; 2, Cierre.
RADIO NACIONAL (Tercer programa en F. M.) — A las 7.15, Leyenda y poesía de la Navidad; 8, La usita al mundo en inglés; 8.15, Curso de alemán; 9.20, La música del barroco; 10.45, Curso de francés; 11, La voz en la música; 11.20, Música escolar; 12.10, Español para españoles; 12.45, Curso de inglés; 13, España aplicada; 13.15, Concierto del melodista; 14.15, Pequeño concierto; 14.30, Por los caminos del conocimiento; 15.30, Estudio musical; 16.30, Información cultural; 17.30, Coloquio; 18, Crónicas de España y del extranjero; 19, Vida académica; 20, Informativos; 21.45, Ensayos literarios; 22.15, Ensayos literarios; 23.15, Concierto de tercer programa; 23.30, Radio club; 0.30, Teatro informativo; 1.40, Último recital.
RADIO BARCELONA EAJ-1 — A las 8, Madrugada; 7.30, Santo Rosario; 7, Anécdotas; 12, Melodía cadena Ser; 13, Dirección; 15, «Diciembre»; 15.40, Consultorio para la mujer; 17, La misión de Jaime; 17.25, Radio objetivo; 19, Un hombre llamado Juan; 20, Informativo de la moda; 22.25, Radio deportes; 23.30, Hora 25; 1.30, Radio musical; 2, Cierre.

TELEVISION EN ABC

JUEVES, 4 PRIMER PROGRAMA

- 13,45 C. CARTA DE AJUSTE (Lola Flores).
 - 14,00 PROGRAMA REGIONAL SIMULTANEO.
 - 14,30 APERTURA Y PRESENTACION.
 - 14,31 C. AQUÍ, AHORA.
 - 15,00 C. TELEDIARIO.
 - 15,30 REVISTERO, Director: Tico Medina.
 - 16,00 NOVELA, «La hija del mar», de Rosalía Castro (capítulo XIX). (Tras la crisis sufrida por Esperanza, la joven recupera la razón. Sorprendida de verse rodeada de atenciones por Alberto y sus secuaces, busca el apoyo de una fiel criada, Angela, la cual la pondrá al corriente de todo lo sucedido en esos años en que estuvo sumida en la locura.)
 - 16,30 C. CONCIERTO, «Música acústica», Haendel.
 - 17,00 DESPEDIDA Y CIERRE.
 - 18,15 C. CARTA DE AJUSTE (Reacción).
 - 18,30 APERTURA Y PRESENTACION.
 - 18,31 AVANCE INFORMATIVO.
 - 18,35 UN GLOBO, DOS GLOBOS, TRES GLOBOS. Con: «Para los pequeños», «Abrete, Sésamo» (color), «Las aventuras del hada Rebeca» y «El taller de los inventos».
 - 20,00 EL CAMPO, Director: Sabino Arnáiz Zardoya.
 - 20,30 BALLET, Ballet Folklórico Nacional de Cuba (11). Realización: José María Morales.
 - 21,00 C. INTRIGA EN EL GRAN HOTEL (1967). (El Saint Gregory es un lujosísimo hotel de Nueva Orleans, un hotel a la vieja usanza, cuyo propietario — el señor Warren — se ha negado siempre a modernizarlo, lo que ha hecho que su clientela desienda y que no pueda soportar por más tiempo una fuerte hipoteca. El hombre de su confianza — Dermott — gerente del hotel, ayuda a Warren a afrontar dos ofertas de compra: una, por parte de una inmobiliaria; la otra, de una cadena hotelera.)
 - 23,35 C. ULTIMAS NOTICIAS.
 - 23,40 REFLEXION.
 - 23,45 DESPEDIDA Y CIERRE.
- SEGUNDO PROGRAMA**
- 19,30 C. CARTA DE AJUSTE (Jotas aragonesas).
 - 20,00 PRESENTACION Y AVANCES.
 - 20,01 PAINAJE DESDE COTEBORG.
 - 21,00 MAS ALLA, «Ovnis» (111). Guión y dirección: doctor Jiménez del Oso y Hugo Stiven. Presentación: Doctor Jiménez del Oso. Realización: Eugenio García Toledano.
 - 22,30 C. NOTICIAS.
 - 23,00 MUNDO POP. Guión y dirección: Moncho Alpuente. Realización: Jesús Yagüe. Presentación: Gonzalo Garcapelayo.
 - 23,30 TEMAS 76.
 - 23,30 ULTIMA IMAGEN.

C: Programa en color, aunque TVE no lo comunica oficialmente.

VIERNES, 5

- PRIMER PROGRAMA**
- 13,45: Carta de ajuste.
 - 14,00: Programa regional.
 - 14,30: Apertura y presentación.
 - 14,31: Aquí, ahora. (Color.)
 - 15,00: Telediario. (Color.)
 - 15,30: Revistero.
 - 16,00: Novela, «La hija del mar» (capítulo último).
 - 16,30: Despedida y cierre.
 - 18,15: Carta de ajuste. (Color.)
 - 18,30: Apertura y presentación.
 - 18,31: Avance informativo.
 - 18,35: Un globo, dos globos, tres globos.
 - 20,00: En ruta. (Color.)
 - 21,00: Telediario. (Color.)
 - 21,30: Informativo. (Color.)
 - 22,00: El hombre y la Tierra. (Color.)
 - 22,30: Los misiles de octubre.
 - 23,25: Últimas noticias. (Color.)
 - 23,30: Reflexión.
 - 23,35: Despedida y cierre.
- SEGUNDO PROGRAMA**
- 19,30: Carta de ajuste. (Color.)
 - 20,00: Presentación y avances.
 - 20,01: Painaje artístico. (Color.)
 - 21,00: Página del viernes.
 - 21,30: Noticias. (Color.)
 - 22,00: A fondo.
 - 23,30: Última imagen.

TORNEO DE RUGBY "LAS CINCO NACIONES"

El sábado, a las 18,30, el Segundo Programa televisará, en diferido, el partido que enfrentará al País de Gales y Francia, valedero para el torneo de las Cinco Naciones. Este partido es decisivo para conocer el vencedor de este año del prestigioso torneo que disputan los cuatro combinados británicos y Francia. En la actualidad, Gales y Francia encabezan las clasificaciones sin conocer ninguno la derrota. Los comentaristas serán de Celso Vázquez.

"PAISAJE CON FIGURAS": "EL DONCEL DE SIGÜENZA"

El miércoles 10, a las 22,00, «Paisaje con figuras» presenta «El doncel de Sigüenza». El guión y la presentación es de Antonio Gala, con dirección de Mario Camus. En la capilla de Santa Catalina de la catedral de Sigüenza se encuentra una estatua tallada en alabastro, que representa el máximo de la escultura hispano-flamenca, que corresponde a la figura de Martín Vázquez de Arce. Sobre este personaje, in-



terpretado por Gonzalo Martín Vázquez de Arce. «Paisaje con figuras».

«GUADARRAMA», EN «LOS RIOS»

En el recorrido que semanalmente efectúa la serie original de Pedro de Lorenzo «Los rios», el miércoles 10, a las 21,30 horas, le toca el turno al Guadarrama. Afluente del Tajo, nace en Siete Picos, aguas abajo de Toledo, y desemboca en aquel por su margen derecha. «Los rios» se emite por el Primer Programa con guión de Eduardo Delgado, textos de Joaquín Merino, dirección de Ramón Comas y asesoramiento de Pedro de Lorenzo.

quien se alimenta mejor, y tratará temas de nutrición. Dirige y realiza Manuel Torre Iglesias, colabora el doctor Fajares García y cuenta con el asesoramiento de la Dirección General de Sanidad y la colaboración de la Dirección General de Ordenación Educativa.

«EL HAMBRE», TEMA PARA «LA CLAVE»

«La clave», espacio del Segundo Programa destinado a presentar temas monográficos de interés y actualidad, presentará en su emisión del domingo 14, durante tres horas, el tema de «El hambre», con coloquio, reportajes y un largometraje, como es habitual. Dirige y presenta José Luis Balbín y realiza Pedro Rozas. La música es de Carmelo Bernaola. «La clave» se emite — como es sabido — a las 21.05.

«ESCUELA DE SALUD», PRIMER PROGRAMA

«Escuela de salud», nuevo espacio de divulgación médica, será emitido el sábado 13, por el Primer Programa, a las 19,30. El primer programa lleva por título «Come bien».

"SOLO PARA TI", EN "PRIMERA SESION"

El sábado 13, el Primer Programa emitirá a las cuatro de la tarde en «Primera sesión» la película, dirigida por Elliot Nugent en 1952, «Solo para ti», interpretada por Bing Crosby, Jane Wyman, Ethel Barrymore, Bob Arthur y Natalie Wood. La película cuenta la historia de Jerry, hijo de un empresario musical que intenta junto a un amigo conseguir que su padre le edite una canción. Jerry no quiere escuchar los consejos de su padre...



Bing Crosby

CRITICA DIARIA
Por Enrique DEL CORRAL

ASI, DE PRONTO, entra por las puertas de televisión una realidad televisiva de amplia resonancia. No una adaptación al uso y al abuso; no un teledrama vulgar en su tratamiento, aunque el original fuera ilustre e importante, sino una recreación honesta, minuciosa, admirable e insuperable desde cualquier punto de vista exigente. La obra es «Requiem por un girasol», de Jorge Díaz. Con ella inauguró la Segunda Cadena el programa «Teatro Club», con raíz en Barcelona. De Jorge Díaz había emitido ya TVE «El cepillo de dientes» en otra inolvidable versión. Ahora Antonio Chic ha sabido ir «más allá» de la obra encontrando el punto exacto para la presentación. Un punto que parece tan importante que merece un aparte.

HUBO UN TIEMPO EN que la presentación de los programas dramáticos se hacía desde un ángulo casuístico y poco convincente, hecha por ilustres figuras de la crítica teatral. El sistema, plausible en su intención, distanciaba más que aproximaba al espectador. Y sin embargo, seguimos creyendo que la fórmula era insustentable; lo malo era el sistema. Ahora Antonio Chic ha encontrado el ideal presentando «Requiem por un girasol» con la autocritica de cada personaje hecha por el actor de la obra y por el propio director-re-

lizador. Pero hecha, además, con criterio televisivo que, de alguna forma, incluso, va dando ambiente y clima de lo que vamos a ver...

LA DIMENSION SOCIOLOGICA de «Requiem por un girasol» es inmensa. Por decirlo de algún modo, es la protesta hacia esa tendencia denunciada por la sociedad moderna de «explotación del hombre por el hombre» explicada en lenguaje y escenario que, de alguna forma, podría ser relacionado con el teatro del absurdo, pero con ingredientes realistas que dan a la obra resonancia especial. Y patética.

Antonio Chic supo dirigir a los actores con autoridad evidente; y supo realizar el original con inspiración fuera y sobre cualquier comodidad y rutina. Seguro del valor de la banda sonora, la usó al servicio de la idea, como fondo subrayante, no como capricho audible. Y cada actor, cada actriz, estuvo inmerso en sus criaturas con una dedicación plena, sensible, auténtica. Eusebio Poncela, José María Caffarel, Montserrat Salvador, Marifé Gil, Pablo Valenzuela, Angeles Moll, Rafael Anglada y Enrique Casamitjana estuvieron magníficos. Magníficos, también, el decorado y la iluminación; y el maquillaje.

No hubo traición al espíritu ni al pensamiento de Jorge Díaz. Hubo autenticidad al original y a su intención; rigor en la acción y en su ritmo. Y hubo, sobre todo, autenticidad respecto al medio, a la televisión. Una autenticidad que enhebramos en el recuerdo con las imborrables de Claudio Guerin.