



# **DISEÑO Y COMUNICACIÓN DE LA PLURALIDAD SOCIOCULTURAL EN LAS SINTONÍAS MUSICALES DE LOS TELEINFORMATIVOS**

TESIS DOCTORAL

**AUTOR:** EDUARDO MURACA

**DIRECTOR:** DR. NICOLÁS LORITE

UNIVERSITAT AUTÒNOMA DE BARCELONA

FACULTAD DE CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN

DEPARTAMENTO DE PUBLICIDAD, RELACIONES PÚBLICAS Y COMUNICACIÓN AUDIOVISUAL

PROGRAMA DOCTORAL DE PUBLICIDAD Y RELACIONES PÚBLICAS

BARCELONA, 2013



Aprovecho este espacio para agradecer la ayuda recibida de aquellas personas sin las cuales este trabajo no hubiera salido adelante.

En primer lugar, al Dr. Nicolás Lorite por haber guiado esta investigación y por contribuir decisivamente a mi formación como investigador. En este sentido, querría agradecerle de manera especial el hecho de haberme incluido en su grupo de investigación, facilitando de manera generosa espacios para el desarrollo de trabajos, dándome la oportunidad de participar en seminarios, clases, congresos y proyectos de investigación que me han permitido desarrollar conocimiento en materia de Ciencias de la Comunicación.

En segundo lugar, y en relación con el contexto institucional, querría agradecer al Departamento de Publicidad, Relaciones Públicas y Comunicación Audiovisual por la confianza en mi desarrollo como doctorando, y a la Facultad de Ciencias de la Comunicación, por la misma confianza y el soporte ofrecido por los servicios de las instalaciones de su Hemeroteca y Biblioteca.

En tercer lugar, a los profesionales expertos en música Xavier Ibáñez, Joan Vives Sanfeliu y Josep Sanou, por conceder unas valiosas entrevistas para este trabajo, y a las personas que han participado de manera anónima dando su tiempo y paciencia como sujetos de estudio en esta tesis.

En cuarto lugar, a mi familia y amigos de Buenos Aires: a mi padre, por su apoyo incondicional en todos los caminos que emprendo, a Loren y Tony, por ser los mejores hermanos de los cuales sigo aprendiendo mucho, a mi padrino Oscar, por darme tantos años de generosa y entrañable amistad, a mis amigos de toda la vida, Ale, Damián, Juan, Julio y Willy, por enseñarme el valor de la amistad bien entendida y ampliar mis horizontes, y también a Ernesto, amigo y compañero de viaje en Barcelona. Por último, querría agradecer especialmente a mi madre, por constituir un referente de vida y energía que me ayuda a continuar aprendiendo.

En quinto lugar, a mi familia de Barcelona, José, Rosa María y Rosa, por su generosidad y apoyo constante.

Finalmente a Anna, por la supervisión estilística del escrito de esta tesis y su apoyo incondicional, no sólo en esta aventura intelectual, sino en todas las facetas de la vida que compartimos.



# Índice

<b>Capítulo 1: Objeto de estudio, objetivos, hipótesis y estructura.....</b>	<b>13</b>
1.1. Objeto de estudio.....	15
1.2. Objetivos.....	16
1.3. Hipótesis.....	17
1.4. Estructura.....	17
<b>Capítulo 2: Marco teórico.....</b>	<b>19</b>
2.1. El ámbito del diseño y la comunicación de las sintonías musicales de los teletinformativos.....	21
2.2. Tipologías de DMTs españoles y sus antecedentes históricos.....	27
2.2.1. Enfoque del análisis tipológico.....	27
2.2.2. Análisis tipológico.....	29
2.2.2.1. Introducción.....	29
2.2.2.2. Antecedentes de los DMTs en el siglo XIX.....	30
2.2.2.3. Antecedentes de los DMTs en la primera mitad del siglo XX.....	32
2.2.2.4. DMTs españoles: desde la segunda mitad del siglo XX hasta la primera década del XXI.....	39
2.2.2.4.1. La televisión y los DMTs españoles desde la segunda mitad del siglo XX hasta la primera década del XXI.....	42

2.2.2.5. Resultados sobre las características de las tipologías discursivas de los DMTs españoles y sus antecedentes históricos.....	49
2.3. Diseño alternativo de las sintonías musicales de teleinformativos.....	51
2.3.1. Método del diseño de DMTs alternativos.....	53
2.3.1.1. Introducción a la idea general del proyecto del diseño de DMTs alternativos.....	53
2.3.1.2. El método de proyección del diseño de DMTs alternativos.....	55
2.3.1.2.1. Enunciación del problema.....	55
2.3.1.2.2. Identificación de funciones.....	59
2.3.1.2.3. Identificación de aspectos.....	61
2.3.1.2.4. Identificación de limitaciones.....	64
2.3.1.2.5. Creación de síntesis lógicas adaptadas a modelos.....	67
2.3.1.2.6. Diseño de prototipos.....	77
2.4. Revisión de estudios recientes en materia de comunicación de la música en medios audiovisuales.....	83
2.4.1. Tipologías de estudios.....	84
2.4.2. Síntesis de datos extraídos del análisis de estudios ordenados por tipologías.....	85
2.4.3. Algunas conclusiones sobre la síntesis de estudios analizados.....	89
2.4.4. Detalle de la revisión de estudios por tipologías.....	92
2.4.5. Estudios sobre la comunicación de la música: un estado de la cuestión y posicionamiento del estudio de caso empírico de la tesis.....	97

<b>Capítulo 3: Método.....</b>	<b>99</b>
3.1. Introducción al marco metodológico del estudio de caso.....	101
3.1.1. Supuestos epistemológicos de partida.....	102
3.1.1.1. Enfoque del estudio de caso.....	103
3.1.1.2. Característica y tipología del estudio de caso.....	104
3.1.1.3. Conclusiones sobre los supuestos epistemológicos del estudio de caso.....	105
3.2. Introducción a la metodología del estudio de caso.....	106
3.2.1. Perspectiva inicial del diseño metodológico.....	107
3.2.1.1. Exposición del modelo de Lasswell.....	108
3.2.1.2. Discusión sobre el modelo de Lasswell.....	110
3.2.1.3. Aplicación metodológica del modelo de Lasswell al estudio de caso de la tesis.....	116
3.2.2. Estrategias de investigación multimetódicas como opciones del diseño metodológico.....	117
3.2.2.1. Exposición de las estrategias multimetódicas.....	118
3.2.2.2. Aplicación de estrategias multimetódicas al cuadro de trabajo metodológico.....	119
3.3. Objetivos, supuestos de partida, muestra, técnicas, enfoques, instrumentos, dimensiones analíticas y procedimientos.....	120
3.3.1. Objetivos.....	120
3.3.2. Supuestos de partida.....	121

3.3.3. Muestra.....	121
3.3.4. Técnicas, enfoques, instrumentos y dimensiones analíticas.....	126
3.3.4.1. Estudio de encodificaciones: ámbito de producción del proceso comunicativo.....	127
3.3.4.1.1. Técnica.....	127
3.3.4.1.2. Enfoque.....	128
3.3.4.1.3. Instrumentos.....	128
3.3.4.1.4. Dimensiones analíticas.....	129
3.3.4.2. Estudio de codificaciones: ámbito de emisión del proceso comunicativo.....	130
3.3.4.2.1. Técnica.....	130
3.3.4.2.2. Enfoque.....	130
3.3.4.2.3. Instrumentos.....	131
3.3.4.2.4. Dimensiones analíticas.....	140
3.3.4.3. Estudio de decodificaciones: ámbito de recepción del proceso comunicativo.....	140
3.3.4.3.1. Técnica.....	140
3.3.4.3.2. Enfoque.....	141
3.3.4.3.3. Instrumentos.....	146
3.3.4.3.4. Dimensiones analíticas.....	147
3.3.5. Procedimientos.....	147

<b>Capítulo 4: Análisis.....</b>	<b>151</b>
4.1. Introducción al análisis y los resultados del estudio de caso.....	153
4.2. Introducción a los resultados del análisis de las codificaciones del DMT noticias cuatro.....	154
4.2.1. Resultados del análisis del diseño del DMT noticias cuatro.....	155
4.2.2. Resultados del análisis de la comunicación del DMT noticias cuatro.....	163
4.2.3. Síntesis de los resultados de las codificaciones del DMT noticias cuatro.....	167
4.3. Introducción a los resultados del análisis de las encodificaciones del DMT noticias cuatro.....	169
4.3.1. Resultados del análisis del diseño del DMT noticias cuatro.....	170
4.3.2. Resultados del análisis de la comunicación del DMT noticias cuatro.....	179
4.3.3. Síntesis de los resultados de las encodificaciones del DMT noticias cuatro.....	181
4.4. Introducción a los resultados de las decodificaciones del DMT noticias cuatro y alternativos.....	184
4.4.1. Resultados del análisis del diseño del DMT noticias cuatro y alternativos.....	185
4.4.2. Resultados del análisis de la comunicación del DMT noticias cuatro y alternativos.....	193
4.4.3. Síntesis de los resultados de las decodificaciones del DMT noticias cuatro y alternativos.....	201
4.5. Introducción a los resultados de la triangulación de datos sobre el DMT noticias cuatro y del DMT alternativo/híbrido.....	212
4.5.1. Resultados del análisis de datos triangulados del DMT noticias cuatro: objetivo de análisis 1....	213
4.5.1.1. Síntesis de los resultados del análisis de las codificaciones del DMT noticias cuatro.....	213

4.5.1.2. Síntesis de los resultados del análisis de las encodificaciones del DMT noticias cuatro.....	214
4.5.1.3. Síntesis de los resultados del análisis de las decodificaciones del DMT noticias cuatro.....	217
4.5.1.4. Síntesis de los resultados del proceso comunicativo global del DMT noticias cuatro.....	220
4.5.2. Resultados del análisis del DMT alternativo/híbrido: objetivo de análisis 2.....	224
4.5.3. Síntesis de los resultados en relación con el objetivo específico 1 y 2.....	229

## **Capítulo 5: Conclusión y propuesta alternativa.....231**

5.1. Síntesis de la investigación .....	233
5.2. Aportaciones a una discusión teórica y empírica.....	234
5.2.1. Discusión sobre el DMT noticias cuatro: objetivo de análisis 1.....	234
5.2.2. Discusión sobre el DMT alternativo/híbrido: objetivo de análisis 2.....	237
5.3. Prospectiva de la investigación.....	241

## **Capítulo 6: Bibliografía y materiales citados.....247**

6.1. Bibliografía.....	249
6.2. Material audiovisual del DVD.....	268

<b>Índice de tablas.....</b>	<b>271</b>
<b>Índice de gráficas.....</b>	<b>279</b>
<b>Índice de figuras.....</b>	<b>283</b>
<b>Índice de ejemplos audiovisuales.....</b>	<b>284</b>



# **CAPÍTULO 1: OBJETO DE ESTUDIO, OBJETIVOS, HIPÓTESIS Y ESTRUCTURA**



## Capítulo 1.

### Objeto de estudio, objetivos, hipótesis y estructura.

#### 1.1. Objeto de estudio

Esta tesis doctoral se centra en el análisis del diseño y la comunicación de las sintonías musicales de los teletinformativos<sup>1</sup> como agente que contribuye a la construcción mediática de la pluralidad sociocultural. Más precisamente, nuestro análisis centra su estudio en los discursos sonoros de las sintonías musicales de las cabeceras iniciales de los teletinformativos identificados en esta tesis bajo las siglas DMT (Discurso/Musical/Teleinformativo) en singular, o DMTs (Discursos/Musicales/Teleinformativos) en plural.

El reto que da lugar a nuestro interés por esta temática tiene que ver con el hecho de que “en los países más desarrollados de todo el mundo, la vasta mayoría de las personas dicen confiar más en la televisión que en cualquier otra fuente de información” (Lull, 2009: 83) ya que “la información desempeña en las televisiones del mundo entero un papel fundamental” (Pardo y Pardo, 1982: 40), y es capaz, no sólo de informar y formar a su audiencia, sino también de deformar los hechos que presenta (Lorite, 2007a: 275).

Desde esta perspectiva, “El telenoticias no sólo nos informa de qué ocurre en el mundo, nos ayuda a representarlo, a explicarlo y a experimentarlo de una forma o de otra” (Ardèvol Piera y Muntañola Thornberg, 2004: 14). En efecto, los teletinformativos son una de las principales plataformas para la generación de opinión y éstos distan de ser espacios inofensivos. Al contrario, son plataformas altamente politizadas que en la gran mayoría de los casos participan del status quo representando la legitimidad informativa y la posesión de la verdad.

---

<sup>1</sup> Siguiendo a Peralta (2012: 40 y 41) en este trabajo utilizamos el término “teleinformativo” para referirnos a los programas informativos emitidos por televisión.

Pese a la relevancia de las cuestiones tratadas, el fenómeno que estudiamos en esta tesis no ha sido abordado. Los manuales y escritos especializados en la producción de programas informativos de televisión (Fang 1977, Iglesias 2006, Torrado Morales 2006, Rodríguez Pastoriza 2003, García Cruz 1984, Obach 1997, Torán 1982, Oliva y Sitjà 1996, Prósper Ribes y López Catalán 2001, Soengas 2003a y 2008 y Cebrián Herreros 1998) no abordan el tema de las sintonías musicales de las cabeceras iniciales de sus programas, y cuando lo hacen, en el caso de Soengas 2008 y Cebrián Herreros 1998, hacen alusión a este particular elemento comunicativo sin prestarle la debida atención que merecería.

Además, los pocos manuales especializados en el uso de la música como elemento comunicativo de los medios de comunicación (Beltrán Moner 2005 y Gèrtrudis Barrio 2003), presentan poca o ninguna información significativa relacionada concretamente con los rasgos del diseño y la comunicación de las sintonías musicales de los teletinformativos en general y particularmente de los discursos sonoros de las sintonías musicales de las cabeceras iniciales de los teletinformativos, identificados en esta tesis bajo las siglas DMTs (Discursos/Musicales/Teletinformativos).

Esto es debido a que históricamente “la atención prestada a los aspectos audiovisuales no suele entrar a formar parte de las teorías sobre construcción de la noticia y sus rutinas productivas” (Vilches, 1999: 136) delegando los criterios de calidad de tipo estético exclusivamente hacia los programas de ficción televisiva (Pujadas, 2011: 190). De hecho, se considera que la sintonía musical de la cabecera de un servicio informativo de televisión: “no tiene valor informativo sino un valor funcional de relato: acompañar una ráfaga de imágenes con una transición, reforzar las imágenes de una cabecera” (Cebrián Herreros, 1998: 318), una consideración que no comprende a la sintonía musical como una de las principales voces del teletinformativo.

## **1.2. Objetivos**

La finalidad a la que este trabajo pretende contribuir es generar conocimiento sobre el diseño y la comunicación de las sintonías musicales de los teletinformativos y saber si sus discursos sonoros y musicales pueden ser elementos comunicativos que ayuden a potenciar la pluralidad sociocultural a través de sus fachadas identitarias mediáticas, un concepto que, como se verá más adelante, resulta clave en este trabajo. De esta forma, queremos contribuir a construir visiones más plurales y democráticas y menos eurocéntricas y militarizadas sobre el mundo.

Más concretamente, el objetivo general que nos hemos propuesto en el estudio de caso empírico de esta investigación es analizar el diseño y la comunicación de los discursos sonoros de las sintonías musicales de las cabeceras iniciales de los teletinformativos (DMTs: Discursos/Musicales/Teletinformativos) españoles en la actualidad desde su ámbito de producción, emisión y recepción. Este objetivo general se concretiza en los siguientes objetivos específicos:

- 1) Conocer las características del DMT noticias cuatro<sup>2</sup> 2007 segunda temporada como discurso sonoro representativo de los teletinformativos españoles en la actualidad desde el proceso comunicativo global, implicando el ámbito de su producción, emisión y recepción.
- 2) Conocer hasta qué punto prototipos de diseños de DMTs alternativos basados en identidades culturales híbridas son capaces de cumplir mejor la tarea de potenciar la construcción de la pluralidad mediática a través de sus discursos sonoros.

### **1.3. Hipótesis**

Los DMTs españoles en la actualidad se construyen mediante ideas asociadas a imaginarios identitarios exclusivamente centroeuropeos, occidentales y militarizados (Lorite, 2007b: 107). Este hecho hace que los DMTs españoles en la actualidad se alejen del objetivo de potenciar la construcción de la pluralidad mediática en línea con la norma cultural de los medios de comunicación asociada a la calidad del teletinformativo.

### **1.4. Estructura**

El contenido de esta tesis expone en el primer capítulo un resumen que introduce y contextualiza el estudio de esta investigación. El segundo capítulo expone el marco teórico en torno al papel de las sintonías musicales de los teletinformativos como discursos comunicativos.

---

<sup>2</sup> Hacemos alusión a "noticias cuatro" para referirnos al programa teletinformativo de la cadena de televisión Cuatro. Nombramos el programa en minúscula tal y como se muestra en la emisión de su cabecera audiovisual.

En segundo lugar, expone, desde una perspectiva histórica y social, las tipologías discursivas de los discursos sonoros de las sintonías musicales de las cabeceras iniciales de los teleinformativos (DMTs: Discursos/Musicales/Teleinformativos) españoles en la actualidad y sus antecedentes históricos. En tercer lugar, el capítulo expone un trabajo de diseño de sintonías musicales de teleinformativos elaboradas a partir de ideas alternativas que logren potenciar la pluralidad mediática a través de sus sonoridades. En cuarto lugar, este capítulo expone una revisión de estudios recientes en materia de comunicación de la música en medios audiovisuales permitiéndonos posicionar la línea metodológica del estudio de caso empírico abordado por esta tesis.

En el tercer capítulo presentamos el método utilizado en el estudio de caso empírico exponiendo sus supuestos epistemológicos, su diseño metodológico, sus objetivos, supuestos de partida, muestras, técnicas, enfoques, instrumentos, dimensiones analíticas y procedimientos.

En el capítulo número cuatro exponemos el análisis y los resultados del estudio de caso empírico de la investigación. El quinto capítulo presenta las conclusiones finales de la tesis incluyendo en su prospectiva una propuesta alternativa para continuar desarrollando la idea de diseño presentada en el marco teórico de este trabajo. Por último, el capítulo seis expone la bibliografía y los materiales audiovisuales citados. Posteriormente, se incluyen los índices de tablas, gráficas, figuras y ejemplos audiovisuales.

Finalmente, la tesis va acompañada del anexo 1 en el disco 1 materializado en un DVD que contiene la edición de los ejemplos audiovisuales citados en este trabajo de investigación. Esperamos que dispongan de dichos ejemplos para audiovisionarlos en paralelo a la lectura de este libro. El anexo 2 (disco 2 materializado en un CD) contiene las transcripciones de las entrevistas realizadas para el análisis del estudio de caso. La tabla 1.1. sintetiza la estructura de esta tesis doctoral:

**Tabla 1.1.** Estructura de la tesis.

<b>Capítulo 1</b>	Objeto de estudio, objetivos, hipótesis y estructura
<b>Capítulo 2</b>	Marco teórico
<b>Capítulo 3</b>	Método
<b>Capítulo 4</b>	Análisis
<b>Capítulo 5</b>	Conclusión y propuesta alternativa
<b>Capítulo 6</b>	Bibliografía y materiales citados
<b>Anexo 1: Disco 1 (DVD con ejemplos audiovisuales)</b>	Ejemplos audiovisuales
<b>Anexo 2: Disco 2 (CD con transcripciones de entrevistas)</b>	Transcripciones de entrevistas

## **CAPÍTULO 2: MARCO TEÓRICO**



## Capítulo 2.

### Marco teórico.

#### 2.1. El ámbito del diseño y la comunicación de las sintonías musicales de los teleinformativos

El universo sonoro en el ámbito audiovisual se agrupa en tres grandes categorías jerarquizadas, estas son: a) palabras/diálogos, b) música y c) sonidos/ruidos (Jullier, 2007: 43 y Vanoye y Goliot-Lété, 2008: 53). Además, el sonido en el medio audiovisual puede ser de dos tipos: a) sonidos diegéticos, esto es, un sonido en un sentido realista como son los registrados en el film y cuya fuente se representa en el espacio visual de manera explícita o implícita, y b) sonidos no diegéticos, esto es, un sonido en un sentido no realista o no registrado en el film el cual fue insertado posteriormente en la producción audiovisual (Zúñiga, 2009: 143).

Teniendo en cuenta las categorías y tipologías del sonido en el ámbito audiovisual expuestas anteriormente, aclaramos que la tesis centra su estudio en el diseño y la comunicación del universo sonoro no diegético de la música en un medio audiovisual que se concreta en el estudio de los discursos sonoros de las sintonías musicales de las cabeceras iniciales de los teleinformativos identificados en esta tesis bajo las siglas: DMTs<sup>3</sup>.

Así pues, en el universo sonoro del ámbito audiovisual estos sonidos pertenecen a la categoría de la música de tipología no dietética, o sea, un sonido musical no registrado en su film de noticias, sino insertado en el contexto de la rutina productiva del teleinformativo.

La tabla 2.1. expone de manera sintética la explicación anteriormente realizada sobre el universo sonoro en el medio audiovisual y la ubicación del elemento de las sintonías musicales de los teleinformativos en el encuadre explicativo:

---

<sup>3</sup> Discursos sonoros de las sintonías musicales de las cabeceras iniciales de los teleinformativos.

**Tabla 2.1.** Marco referencial del universo sonoro en el medio audiovisual y la ubicación de las sintonías musicales de teleinformativos (1).

<b>Universo sonoro/audiovisual y sintonías musicales de los teleinformativos</b>		
<b>tipologías de sonidos diegéticos</b>	<b>categorías jerárquicas del sonido</b>	<b>tipologías de sonidos no diegéticos</b>
pertenecientes a la realidad fílmica registrada por la cámara y su micrófono	palabras y diálogos	pertenecientes a los sonidos insertados en el producto audiovisual no pertenecientes a la realidad fílmica o registrada por la cámara y su micrófono
	música	
	ruidos y sonidos	
las sintonías musicales de los teleinformativos pertenecen a la categoría sonora de la música y a la tipología sonora no diegética del universo audiovisual		

(1) Elaboración propia a partir de Jullier (2007: 43), Vanoye y Goliot-Lété (2008: 53) y Zúñiga (2009: 143).

Habiendo realizado el encuadre explicativo de las sintonías musicales de los teleinformativos y su relación conceptual con el universo sonoro en el medio audiovisual, a continuación presentamos una introducción sobre las características de las sintonías musicales de los teleinformativos en relación con sus particularidades sonoras, musicales y comunicativas.

El sonido como energía física intrínsecamente comunicativa (Calvo - Manzano, 2004: 103) es considerado el elemento material básico de la música (Bonastre, 1977: 13 y Károlyi, 2006: 13). Al someterse a principios y convenciones que le otorgan sentido y significado (Valls Gorina, 2003: 22) deviene en composiciones musicales definidas como expresiones humanas (Kühn, 2003: 374) y artísticas que buscan la comunicación (Károlyi, 2004: 10). Desde esta perspectiva se entiende que los discursos sonoros de las sintonías musicales de los teleinformativos, así como la música en general, se produce con la intención de ser escuchada (Schafer, 1965: 21) siendo capaz de enviar mensajes a pesar de que sus composiciones no cuenten con palabras (Martí, 2000: 13).

Debido a esta particularidad sonora, musical y comunicativa que se atribuye a la música, históricamente se la ha definido como un lenguaje comunicativo desde diferentes perspectivas. Algunas voces afirman que el lenguaje y la música podría considerarse como equivalentes (Webern, 2009: 18), otras definen la música como un lenguaje en sí (Hemsey de Gainza, 1964: 25 y 1977: 3), e incluso se la ha equiparado a un lenguaje gramatical universal (Supper, 2004: 124). En la misma línea se haya la tabla 2.2. en la que Pérez (2004) asocia y equipara elementos del lenguaje gramatical con elementos de la música:

**Tabla 2.2.** Equiparación entre lenguaje gramatical y musical (1).

Lenguaje	Sintonías musicales
Letra	Nota musical
Sílaba-palabra	Motivo o inciso
Frase	Frase
Período-oración	Período
Parágrafo	Sección
Capítulo	Movimiento
Obra	Obra
Puntuación	Cadencias

(1) Material adaptado y extraído de (Pérez, 2004: 27).

Desde esta perspectiva, las palabras del trabajo filosófico de Wittgenstein son oportunas a la hora de entender los discursos sonoros de las sintonías musicales de los teleinformativos cuando afirma que: “entender una oración del lenguaje se parece mucho más de lo que se cree a entender un tema en música” (Wittgenstein 1988. Citado en Castro, 2010: 219).

Otros autores, sin embargo, no se han mostrado completamente de acuerdo a la hora de equiparar la música al lenguaje, un hecho que dificultaría la aplicación de un análisis comunicativo a los discursos sonoros de las sintonías musicales de las cabeceras iniciales de los teleinformativos, o sea, dificultaría el análisis comunicativo de los DMTs<sup>4</sup>. La primera objeción que se plantea hace referencia a la falta de referentes de los signos musicales en relación al mundo de las palabras y de los objetos. Así, por ejemplo, Lévi – Strauss (2007) señala que: “En la música existe el equivalente de los fonemas y el equivalente de las frases, pero falta el equivalente de las palabras” (Lévi – Strauss, 2007: 86 y 87). En la misma línea, Adorno (2000) afirma: “La música es semejante al lenguaje (...) Pero la música no es lenguaje (...) Quien toma a la música literalmente como un lenguaje se confunde” (Adorno, 2000: 25). “La música no tiene palabras (...) La música excluye el diccionario” (Lévi – Strauss, 1994: 65).

Si bien en términos lingüísticos el lenguaje es entendido como “entidades psíquicas” de dos caras en donde es tan importante el significante de sus sonidos como el significado de sus ideas (Saussure, 2007: 141 -144), en el caso de la estructura formal de las sintonías musicales de los teleinformativos y de la música en general encarnada en un sistema de sonidos (significantes), existe una suerte de exceso de sonido que a su vez se vincula a un déficit de sentido (Pardo, 2001: 56 y 57).

<sup>4</sup> Discursos sonoros de las sintonías musicales de las cabeceras iniciales de los teleinformativos.

Desde esta perspectiva, la tabla 2.3. ilustra de manera breve la reflexión anteriormente comentada comparando las principales características entre estructuras lingüísticas y musicales:

**Tabla 2.3.** Comparación entre las estructuras formales del lenguaje y de sintonías musicales (1).

<b>Estructura formal del lenguaje</b>	<b>Estructura formal de sintonías musicales</b>
Sistema de sonidos (+)	Sistema de sonidos (+)
Sistema de sentidos (+)	Sistema de sentidos (-)

(1) Material adaptado y extraído de Pardo (2001: 57).

En efecto, al contrario que las sintonías musicales de los teleinformativos, las lenguas poseen reglas para manejar sus palabras (sintaxis) y sus significados (semántica), y además, la música no es traducible a otros idiomas como sí pasa en el lenguaje hablado (Marco, 2008: 22 y 23).

Teniendo esto en cuenta, la música puede ser considerada como un ejemplo paradigmático del lenguaje (Gadamer, 1997: 23) en el sentido de que su poder comunicativo a través de sus sonidos (significantes) “no emplea signos o símbolos referidos al mundo no musical de los objetos, los conceptos y los deseos humanos” Meyer (2001: 19). De esta manera, el significado de la música no se encuentra en sus notas (Feld, 2001: 353) ya que sus signos en sí no son significativos (Boulez 2001: 18 y Alcalde, 2010: 22). En fin, desde esta perspectiva se considera que la música “es un arte no representacional (Robinson 2005. Citado en Gomila, 2010: 204). Así pues, “Aunque es innegable que la música es altamente significativa para nosotros, que significa algo, en el sentido de que represente o se refiera a algo externo a sí misma, es mucho más dudoso” (Alcaraz y Pérez Carreño, 2010: 13).

La segunda de las objeciones a la concepción de los discursos sonoros de las sintonías musicales de los teleinformativos como lenguaje comunicativo tiene que ver con el factor de intencionalidad. Por ejemplo, el compositor del siglo XX John Cage afirma en uno de sus escritos: “No podía aceptar la idea académica de que el propósito de la música era la comunicación (...). El propósito de la música es moderar y aquietar la mente” (Cage, 35: 2007). Por otra parte, Schutz también reconoce en sus ensayos sociológicos de tipo comunicativo interaccional lo siguiente: “es evidente que, desde el punto de vista del compositor, es posible concebir un pensamiento musical sin propósito alguno de comunicación” (Schutz, 2003: 157 y 158).

Otros compositores como Alois Haba (1979: 1) restan importancia al fenómeno de la comunicación musical cuando afirman que: “La creación es sobre todo un problema de higiene del cerebro. Tras de ella se logra un poco de tranquilidad, y otros pensamientos y planes se pueden ir madurando en la imaginación” (Haba, 1979). Yendo aún más lejos, el compositor Igor Stravinsky afirma que la música es incapaz de expresar algo (Stravinsky, 1935. Citado en Nommick, 2008: 21).

Probablemente, este rechazo a la dimensión comunicativa de la música se debe a que en la actualidad y desde la perspectiva occidental de una sociedad culta y avanzada, la recepción de los sonidos de la música no se ha despojado aún de su carácter mágico y misterioso (Hemsey de Gainza, 1977: 11), y esto es atribuido a que: “El universo sonoro es el ámbito en el que se produce la comunicación de las sensaciones más primarias, esenciales y difícilmente racionalizables que es capaz de expresar y percibir el ser humano” (Rodríguez Bravo, 1998: 15).

En última instancia, las palabras de Cage, Schutz, Haba y Stravinsky remiten a la pregunta que Watzlawick (1987) plantea: “¿Es la intencionalidad un componente esencial de la comunicación?” (Watzlawick, 1987: 338). Con esta pregunta el autor señala que no comunicar es imposible ya que cualquier tipo de información se transforma en comunicación siempre y cuando haya alguien para poder percibirla, independientemente de que exista o no intención comunicativa por parte del emisor (en nuestro caso, por parte del compositor). Esto se pone de manifiesto en la figura 2.1:

**Figura 2.1.** <<No haga caso de esta señal>> (1).



(1) Material extraído y adaptado de Watzlawick (2003: 26).

Así pues, independientemente de la intención comunicativa del compositor y los productores de sintonías musicales de teletinformativos, la reflexión presentada hasta el momento nos lleva a considerar que las sintonías musicales de los teletinformativos entendidas desde su condición sonora pueden comprenderse como una forma de comunicación en sí más allá de su intencionalidad.

Desde esta perspectiva, resulta relevante preguntarse: "¿Qué utilidad tiene la música? Puede considerarse, sin duda, una forma de comunicación entre las personas; sin embargo, no sabemos qué comunica" (Storr, 1997. Citado en Andrés, 2007: 32). Esta pregunta se encuentra en la base de este trabajo. Más concretamente, esta investigación se pregunta qué comunican DMTs, o sea, los discursos sonoros de las sintonías musicales de las cabeceras iniciales de los teletinformativos.

Un primer paso para dar respuesta a esta pregunta considera la comunicación de los discursos sonoros de las sintonías musicales de las cabeceras iniciales de los teletinformativos (DMTs) como un entrecruzamiento de discursos sonoros que interactúan con las personas en sus dimensiones individuales y sociales. Siguiendo a Adell (1998) consideramos que:

"La música, por lo tanto, no es lenguaje, sino un conjunto de discursos que se entrecruzan, actividad significante, efecto de sentido. Pero no se debe entender este dominio de lo subjetivo como un predominio de lo individual, de lo `personal`. Se trata, más bien, del compromiso de la subjetividad con el imaginario social. Por lo tanto, supone que los procesos subjetivos que la música provoca son `culturalmente conscientes`, que la unión que establece la música entre imágenes, sonidos, memoria, sensaciones, recuerdos y deseos crean, en el receptor, formas de subjetividad que son en sí mismas inequívocamente sociales" (Adell, 1998: 192).

Así pues, entendemos los discursos sonoros de las sintonías musicales de las cabeceras iniciales de los teletinformativos (DMTs), no como un lenguaje, sino como un conjunto de discursos sociales que se comunican y entrecruzan entre sí comprometiendo las subjetividades individuales de sus receptores con sus imaginarios sociales situados culturalmente. Por ello, para entender los imaginarios sociales que impregnan a los DMTs<sup>5</sup>, el próximo apartado expone un análisis tipológico de sus discursos sonoros en el contexto del estado español y sus antecedentes históricos analizando sus mensajes a partir de un amplio enfoque histórico/social.

---

<sup>5</sup> Discursos sonoros de las sintonías musicales de las cabeceras iniciales de los teletinformativos.

## 2.2. Tipologías de DMTs españoles y sus antecedentes históricos

En este apartado proponemos analizar el mensaje que comunican los discursos sonoros de las sintonías musicales de las cabeceras iniciales de los teletinformativos españoles y sus antecedentes históricos, o sea, analizar los mensajes que comunican los DMTs<sup>6</sup> y sus antecedentes. Para ello, hay que entender las concepciones entrecruzadas que subyacen a los DMTs y sus antecedentes históricos en el contexto de la tradición occidental. Para conseguirlo, es necesario llevar a cabo un análisis tipológico de los mensajes de los DMTs y sus antecedentes a partir de un enfoque analítico histórico/social que exponemos a continuación.

### 2.2.1. Enfoque del análisis tipológico

Con respecto al enfoque general del análisis tipológico tendremos en cuenta las siguientes premisas: entendemos la disciplina historiográfica como un conjunto de técnicas para alcanzar ciertos fines (Gombrich, 2004: 61). En nuestro caso, el uso de la disciplina historiográfica tiene por finalidad analizar los discursos sonoros de las sintonías musicales de las cabeceras iniciales de los teletinformativos (DMTs) españoles en la actualidad remontándonos a sus antecedentes históricos. Esta operación tiene un fin historiográfico y que consiste en realizar una representación del pasado en el espacio y el tiempo (Carbonell, 1993: 8) permitiéndonos construir una base para “hacer hablar” a los discursos sonoros de las sintonías musicales de las cabeceras iniciales de los teletinformativos con la última finalidad de obtener los primeros datos sobre la materia.

Para analizar estos discursos también nos servimos de diferentes conocimientos adscritos a las Ciencias Sociales. Así pues, entendiendo que el enfoque sociológico es complementario al historiográfico (Burke, 1987: 11), integramos conocimientos histórico/sociológicos en torno a los discursos sonoros/musicales de programas informativos concretados en un marco de análisis que trata materia sobre sus contextos históricos, culturales, comunicativos, de sus medios de comunicación, de sus tipos de músicas dominantes en la sociedad y de sus tipos de programas informativos. Desde esta perspectiva, este marco de análisis establece los límites desde la perspectiva histórico/social para realizar un primer estudio de estos particulares discursos sonoros.

---

<sup>6</sup> Discursos sonoros de las sintonías musicales de las cabeceras iniciales de los teletinformativos.

Con respecto a la concreción de los objetos estudiados y la forma de abordar su análisis, seguimos a Chion, (1993) cuando propone que “no se <<ve>> lo mismo cuando se oye; no se <<oye>> lo mismo cuando se ve” (Chion, 1993: 11). Por ello, realizamos el análisis de los discursos sonoros de las sintonías musicales de las cabeceras iniciales de los teletinformativos y sus antecedentes a partir de datos físicos y materiales de tipo audiovisual tal y como se presentan en sus programas. En este sentido, abordamos los objetos estudiados (las músicas y sintonías de las cabeceras audiovisuales) como si fueran “datos arqueológicos, es decir, los restos materiales de la actividad humana del pasado” (Fernández Martínez, 2000: 41). Así pues, el análisis de los discursos de estas músicas se lleva a cabo de manera naturalista, analizando la dimensión musical de manera conjunta, en contraposición a los análisis de tipo experimental centrados en ondas sonoras o intervalos melódicos fragmentados (Hargreaves, 2002: 123).

Con respecto al tipo de escucha llevada a cabo para realizar el análisis aclaramos que, lejos de quedarnos en los planos de una escucha vulgar, sin curiosidad (Schaeffer, 2003: 73), de una escucha sensual y placentera (Copland, 2008: 27), o de una escucha expresiva basada en significaciones altamente abstractas sobre el objeto musical (Copland, 2008: 28 y 29), el análisis realizado se basa en una modalidad de escucha práctica, esto es, una escucha orientada a una actividad específica (Schaeffer, 2003: 73) y que en nuestro caso se dirige a analizar los DMTs, o sea, a analizar los discursos sonoros de las sintonías musicales de las cabeceras iniciales de los teletinformativos y sus antecedentes históricos.

Estos datos materiales analizados en su dimensión musical natural mediante la escucha específica junto con los datos histórico/sociales de los mismos, nos permiten obtener información a través de sus señales (sonidos, imágenes, palabras), que establecen significados (Montaner y Moyano: 1989: 13 y 14). La tabla 2.4. expone una síntesis del marco de análisis de tipo histórico/social de los discursos sonoros de las sintonías musicales de las cabeceras iniciales de los teletinformativos (DMTs) españoles y sus antecedentes:

**Tabla 2.4.** Síntesis del marco de análisis histórico/social de los discursos sonoros de las sintonías musicales de las cabeceras iniciales de los teletinformativos (DMTs) españoles y sus antecedentes (1).

<b>Marco analítico de los discursos sonoros de las sintonías musicales de teletinformativos y sus antecedentes</b>						
<b>Contexto cronológico y geográfico</b>	<b>Contexto histórico</b>	<b>Contexto comunicativo</b>	<b>Medio</b>	<b>Contexto musical</b>	<b>Objeto analizado</b>	<b>Tipo de discurso</b>

(1) Elaboración propia a partir de Gombrich (2004: 61), Carbonell (1993: 8), Burke (1987: 11), Chion (1993: 11) y Fernández Martínez (2000: 41) y Montaner y Moyano (1989: 13 y 14).

## **2.2.2. Análisis tipológico**

### **2.2.2.1. Introducción**

Los códigos y sus dimensiones sonoras-visuales tienen una larga trayectoria como signos de orden y poder social y persuasivo. Mientras que su dimensión sonora puede remontarse a los códigos militares de trompeta que transmitían mensajes a soldados que hablaban diferentes lenguas dentro de la misma tropa (Mosterín, 1993: 14), su dimensión visual puede remontarse al “sello como encarnación visible del poder gobernante” (Jowett, 1992: 120).

Estos códigos antiguos y conocidos por la cultura occidental adquieren mayor poder persuasivo cuando sus dimensiones se combinan en una sola expresión audiovisual. Con respecto a estas expresiones audiovisuales y su relación con la música, es sabido que en la prehistoria el uso de la música como código persuasivo se vinculó a la danza y a las manifestaciones corporales (Villa Rojo, 2003: 22), en la antigua Grecia a sus prácticas teatrales (Comotti 1986: 46 y 47) y en el mundo moderno del siglo XVII la adaptación del antiguo teatro griego reformuló su uso vinculándola a las primeras expresiones operísticas (Harnoncourt, 2008: 218 - 221). Años más tarde, el género operístico evoluciona más allá de los primeros logros experimentales (Gallego, 2004:160). Posteriormente, a partir del siglo XX en adelante, la presencia de la música será omnipresente en el ámbito audiovisual, un término (el de audiovisual) que irrumpe en los Estados Unidos con la aparición del cine sonoro y la televisión (Palazón Meseguer, 1998: 10) y que se incorpora como un medio que reúne todas las manifestaciones técnicas que mezclan el sonido con la imagen (Magny, 2005: 15).

En este escenario, situamos los antecedentes de los discursos sonoros de las sintonías musicales de las cabeceras iniciales de los teletinformativos en el contexto evolutivo de la ópera como expresión audiovisual central del mundo occidental del siglo XIX a través de la obra de Wagner y su *leitmotive* musical, hasta llegar a las sintonías musicales de las cabeceras iniciales de los teletinformativos españoles en la actualidad. De ahora en más, nos referiremos a estos discursos sonoros con las siglas: DMTs, abreviación basada en la primera letra de las palabras “Discurso, Música y Teletinformativo”, más una “s” cuando hablemos de sus discursos en plural.

A continuación, pues, comenzamos exponiendo los datos analíticos que van desde siglo XIX en el contexto europeo hasta el siglo XXI en el contexto español actual. Esta primera aproximación analítica al tema tiene por objetivo arrojar los primeros datos sobre el conocimiento de las tipologías discursivas de los DMTs y sus antecedentes a partir de un análisis histórico/social.

#### ***2.2.2.2. Antecedentes de los DMTs en el siglo XIX***

Desde el punto de vista histórico, entre finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX europeo se impone un nuevo ordenamiento social de impronta francesa convirtiendo a la alta burguesía en la clase dirigente (Kinder, Hilgemann y Hergt, 2008: 329). Un acontecimiento que da paso a la creación de las naciones europeas basadas en el desarrollo de importantes técnicas científicas, militares y comunicativas (Kinder, Hilgemann y Hergt, 2008: 370 y 371).

En este contexto histórico, y desde el punto de vista comunicacional, Habermas (2002: 41 - 44 y 53 - 68) señala el nacimiento de la figura de la opinión pública impulsada por la comunicación social basada en la publicidad mercantilista de la burguesía y que implica una comunicación en constante diálogo entre su esfera privada y la esfera pública. En este punto asistimos a un tipo particular de comunicación que adquiere un carácter oficial y se naturaliza bajo la legitimación del Estado-nación. Así pues, en el siglo XIX cristaliza la comunicación social moderna basada en la publicidad comprendida como difusión de las ideas de la burguesía capaces de crear una opinión pública mediante sus mensajes dirigidos al pueblo receptor. Un pueblo construido como figura conceptual por la tradición ilustrada del siglo XVIII y la romántica del siglo XIX (Martín-Barbero, 2001: 14).

Desde el punto de vista del contexto musical, y al calor de los medios concertísticos y teatrales, la música de tradición clásica/occidental practicada por músicos que progresivamente adquieren más independencia artística y laboral desde finales del siglo XVIII (Shiner, 2004: 160), evoluciona y se consolida. Durante el siglo XIX estos músicos trabajarán para el disfrute de la burguesía interpretando músicas de salón intimistas o músicas orquestales de conciertos practicadas en grandes salas y teatros (Gallego, 2004: 247).

En este momento de consolidación de la música de tradición clásica/occidental se concreta la invención del *leitmotive* musical, un concepto de impronta operística, o mejor dicho, un concepto nacido del “drama musical” (Hutchings, 2000: 216) propuesto por Richard Wagner (1813 -1883), compositor instruido en el teatro, la poesía y la dramaturgia (Hutchings, 2000: 213) y figura dominante en la segunda mitad del siglo XIX (Schonberg, 2004: 337).

El concepto operístico del *leitmotive* musical de Wagner funciona como una idea sonora/musical que representa a personajes, situaciones, objetos, hechos y emociones (García Vidal, 2005: 86 y Alcalde, 2010: 170) y sus composiciones de óperas enraizadas en la tradición romántica alemana del siglo XIX son consideradas piedras angulares del repertorio musical moderno en occidente (Thompson, 2009: 162). Así pues, consideramos que el *leitmotive* musical consolida la música de la tradición clásica/occidental en el contexto audiovisual del espectáculo operístico perfilándose como el primer antecedente y referencia musical de los DMTs<sup>7</sup>.

Sobre este contexto, al escuchar un fragmento de ópera wagneriana (audiovisionar ejemplo 1 del DVD) podemos tener una señal de referencia sobre los primeros antecedentes discursivos de los DMTs y sus significaciones, en línea con una evocación de los imaginarios sociales de la cultura occidental, nacional y centro europea. La tabla 2.5. expone una síntesis de los datos analíticos extraídos durante el estudio de este periodo histórico:

**Tabla 2.5.** Síntesis analítica de los primeros antecedentes de los DMTs en la segunda mitad del siglo XIX.

Antecedentes de los DMTs en la segunda mitad del siglo XIX						
Contexto cronológico y geográfico	Contexto histórico	Contexto comunicativo	Medio	Contexto musical	Objeto analizado	Tipo de discurso
<b>Segunda mitad del siglo XIX en Europa</b>	La burguesía como clase dirigente y el nacimiento de las naciones	Inventación de la opinión pública propiciada por la esfera privada de la burguesía y la esfera pública dirigida al pueblo	El teatro operístico	Romántico y Tradición clásica/occidental consolidada	Leitmotive musical wagneriano: (audiovisionar ejemplo 1 del DVD)	Occidental/nacional centro europeo

<sup>7</sup> Discursos sonoros de las sintonías musicales de las cabeceras iniciales de los teletinformativos.

### **2.2.2.3. Antecedentes de los DMTs en la primera mitad del siglo XX**

Desde el punto de vista histórico, entre finales siglo XIX y principios del siglo XX los estados nacionales reconfiguran sus poblaciones haciendo que los habitantes de pueblos rurales emigren hacia las urbanizaciones de las grandes ciudades industrializadas (Redal, 2005: 226 y Brazier, 2008: 140) consolidando a principios del siglo XX las clases sociales en función de sus niveles económicos (Redal, 2005: 228).

En este contexto histórico, y desde el punto de vista comunicacional, el Estado democrático junto con la consolidación de la opinión pública potencia las estructuras de los modernos medios de comunicación de masas que “disuelven cada vez más las distinciones convencionales entre espacio privado y espacio público en la vida social” (McQuail, 2010: 568). A su vez, durante 1930 la figura conceptual del pueblo receptor se sustituye por la nueva figura de masa social receptora (Martín-Barbero, 2001: 31) y que se conceptualiza como una masa que se comporta de manera colectiva y uniforme, en contraposición a un comportamiento propio de individuos aislados entre sí (Martín-Barbero, 2001: 35).

A partir de este cambio de enfoque, el Estado democrático apoyará la aplicación de las técnicas de la propaganda, unas técnicas estudiadas por Harold Lasswell (investigador pionero de la comunicación de masas) sobre el caso de la primera guerra mundial y propuestas por el mismo autor para gestionar la opinión pública en el sistema democrático (Mattelart y Mattelart 2005: 32). En este sentido, y según Edward Bernays, las técnicas de la propaganda democrática se consideran prácticas inevitables para gestionar la estructura social y se configuran como un brazo ejecutor del gobierno invisible, diseminando ideas a gran escala en cualquier terreno o actividad de calado social (2008: 28 y 29). Así es como en esta nueva etapa comunicacional asistimos al uso de la propaganda en el sistema democrático<sup>8</sup>, y en definitiva, al uso de las Relaciones Públicas<sup>9</sup> como disciplina del ámbito de la comunicación profesional.

En este contexto de propaganda y relaciones públicas a nivel internacional se configura el medio cinematográfico y los primeros noticiarios documentales que sientan las bases de los antecedentes y referentes musicales directos de los DMTs<sup>10</sup>.

---

<sup>8</sup> Para Chomsky (2006) “La lógica es clara y sencilla: la propaganda es a la democracia lo que la cachiporra al estado totalitario” (2006: 15).

<sup>9</sup> Se considera a Edward Bernays el padre de las Relaciones Públicas (Wilcox y Cameron, 2011: 66). Actualmente las Relaciones Públicas se configuran como una disciplina caracterizada por diseñar una comunicación política compleja entre empresa y opinión pública (Wilcox y Cameron, 2011: 6).

<sup>10</sup> Discursos sonoros de las sintonías musicales de las cabeceras iniciales de los teletinformativos.

Más concretamente, con la invención de la cámara fotográfica en 1824 por Nicéphore Niépce (Freund, 2006: 26), del fonógrafo grabador y reproductor de sonidos en 1877 por Thomas Edison (Myers, 2001: 20), de la escopeta fotográfica de instantáneas en movimiento en 1888 por Étienne-Jules Marey (Lack, 1999: 22), junto con los recursos sonoros de los primeros cilindros y discos musicales que contenían marchas militares, himnos nacionales, óperas y canciones populares, ya a partir de 1894 (Day, 2002: 14), el cine comienza a dar sus primeros pasos como la nueva manifestación audiovisual realizando las primeras proyecciones cinematográficas iniciadas por la película reconocida bajo el nombre de: *La salida de los obreros*. Esta primera película fundacional del medio cinematográfico puede considerarse como un documental que precede a los noticiarios documentales cinematográficos. La película fue rodada por los hermanos Lumière en su fábrica y registra imágenes en movimiento de la salida de sus empleados. Las imágenes de esta película constituyen las primeras instantáneas cinematográficas tomadas de la vida real y fueron exhibidas en 1895 (Sánchez Vidal, 1997: 17 - 19).

Posteriormente, la comercialización del cinematographe Lumière entre 1898 y 1902 (Gubert, 2006: 33 y 34) pone en marcha de manera regular las primeras proyecciones cinematográficas que no contaban con sonido incorporado en la película. Sin embargo, la música para cine, que “ha estado presente desde el principio mismo de la cinematografía” (Lack, 1999: 13), jugaba un papel clave en las proyecciones del llamado cine mudo. Como señala Guerin (2004): “En la época muda, la música en directo que acompañaba las proyecciones orientaba la atención de los espectadores hacia determinados aspectos dramáticos, grotescos, trágicos o sentimentales del relato proyectado en pantalla” (Guerin, 2004: 17).

De esta forma, la función de dramatización musical anterior al cine sonoro encuentra un lugar en las primeras expresiones cinematográficas. Así pues, aunque “las primeras películas mudas no incluían ni efectos sonoros ni música” (Navarro y Navarro, 2003: 21), rápidamente aparecerá la figura del músico pianista en la sala de cine y la presencia de su música obedecerá a las siguientes funciones: a) minimizará los ruidos del proyector, b) tranquilizará a los espectadores poco habituados a la oscuridad de la sala cinematográfica y c) unificará la discontinuidad de las imágenes filmicas (Mouëllic, 2011: 5). Además, otra función importante se atribuye a la espectacularidad de la música en vivo. Esto se debe a que “con la presencia de un piano los primeros empresarios de las salas de proyección dotaban a su espectáculo de un mayor esplendor” (Navarro y Navarro, 2003: 21).

En cuanto al estilo e instrumentos de la primera música cinematográfica que acompañaba en directo al primer cine mudo, se afirma lo siguiente:

“Al principio se hizo habitual que las proyecciones fueran ilustradas con interpretaciones en directo de fragmentos musicales clásicos, a veces con un piano, pero normalmente con formaciones algo mayores e incluso grandes formaciones orquestales; cuando mayores eran los recursos del correspondiente empresario, mayor podría ser el número de intérpretes (...). Inicialmente, las melodías interpretadas correspondían a clásicos como Beethoven, Wagner, Strauss y otra larga serie de autores (Navarro y Navarro, 2003: 22).”

Paralelamente al acompañamiento musical cinematográfico basado en el repertorio romántico del siglo XIX y en la tradición estilística clásica/occidental (una tradición en línea con la música teatral y operística de Wagner ya señalada anteriormente), el cinematógrafo se configura como un medio de comunicación altamente expresivo que recoge testimonios de la realidad y da comienzo al cine de información o noticiario documental (Paz y Montero, 1999: 42).

Así es como en 1908 Charles Pathé organiza en Francia las primeras producciones noticiarias cinematográficas decidiendo “reagrupar los temas de actualidad en un <<periódico cinematográfico>>” (Paz y Montero, 1999: 44). “En efecto, el grueso de la producción cinematográfica dedicada a mostrar al público una imagen de la realidad se resumía en las actualidades (Pathé crea su *Pathé-Journal* en 1908, Gaumont sus *Gaumont-Actualités* en 1910)” (Breschand, 2004: 7 y 8).

“Pero en toda esta organización seguía existiendo un fallo: el cine de información, las *Actualités*, (...) todavía no habían encontrado su estilo, ritmo y orden” (Paz y Montero, 1999: 42). Con respecto a sus músicas como antecedentes y referentes musicales directos de los DMTs<sup>11</sup>, esta tesis no dispone de datos materiales concretos, ya que al parecer, los primeros noticiarios documentales cinematográficos no la incorporaban. Por el contrario, los ejemplos cinematográficos de la época sugieren que los inicios de los primeros noticiarios documentales cinematográficos sólo utilizaban los planos visuales en movimiento junto con grabaciones de sonidos de ambiente registrados en el film (audiovisionar ejemplo 2 del DVD).

---

<sup>11</sup> Discursos sonoros de las sintonías musicales de las cabeceras iniciales de los teletinformativos.

El hecho de no usar música en los primeros noticiarios documentales cinematográficos coincide con las teorías del momento en torno al film de noticias. En este sentido, los escritos teóricos de los primeros noticiarios cinematográficos soviéticos experimentales del periodista y documentalista Dziga Vertov<sup>12</sup>, descartan de forma categórica el uso de la música como elemento comunicativo aplicado a este tipo de producciones: “NOSOTROS llamamos (...) a dar la espalda a la música” (Vertov, 2011: 172).

Pese a las afirmaciones teóricas de Vertov, las imágenes disponibles sobre el noticiario documental de este autor (producidas en 1924) están acompañadas por música de piano y violín, una música en línea con la tradición clásica/occidental y la idea de la interpretación del músico pianista en la sala de cine (audiovisionar ejemplo 3 del DVD). La música insertada en el noticiario documental cinematográfico de Vertov está producida por Robert Israel pero el nombre de este compositor o la mención de la autoría de su música no aparece, ni en los escritos de Vertov, ni en los créditos originales de su noticiario documental cinematográfico.

Profundizando en esta incoherencia de información, podemos decir que, hasta donde esta tesis pudo comprobar, sabemos que Robert Israel trabaja como músico vinculado a las producciones audiovisuales televisivas norteamericanas en la actualidad<sup>13</sup>. Por ende, podemos pensar que su música se introdujo en la posproducción del material de Vertov ya inserto como producto comercial en la actualidad.

Sea como fuere, todo apunta a que los primeros noticiarios cinematográficos documentales no contaban con música<sup>14</sup>, y si lo hacían, al igual que otros films de su época, su función sería la de acompañar al montaje visual de manera homogénea siguiendo el patrón de las prácticas musicales en la sala de cine basadas en un repertorio musical de tradición clásica/occidental del siglo XIX.

---

<sup>12</sup> Hasta donde esta tesis pudo conocer, Dziga Vertov: autor cinematográfico preocupado por mostrar al hombre con sus comportamientos y emociones a través de films poéticos documentales sin puesta en escena (Vertov, 1973: 134), es el principal teórico que reflexionó sobre las primeras prácticas documentales y noticiarios cinematográficas. Su trayectoria como cineasta y teórico especializado en noticiarios cinematográficos y documentales se concreta de la siguiente manera. Según los estudiosos (Llinás, 1973: 11 y 12 y López y Samper, 2011: 35 y 36), en 1918 Vertov ingresa a la profesión de edición y montaje de documentales de la guerra civil en Rusia. Acto seguido, terminará trabajando como redactor y jefe montador del primer noticiero de actualidad del Estado soviético, un noticiario cinematográfico reconocido bajo el nombre de *Kinodelya*, *Kinonedelia*, o en su traducción al castellano: cine-semana. En 1922 Vertov funda y dirige el noticiero *Kino-pravda* que funciona como una revista o periódico de noticias cinematográficas. Dicha experiencia le permitirá ya en 1924 desarrollar una perspectiva noticioso-teórica reconocida bajo el nombre de *Kino-eye*, o en su traducción al castellano: Cine-ojo. Consideramos el Cine-ojo de Vertov como la primera aproximación teórica especializada en los medios informativos audiovisuales.

<sup>13</sup> Los datos encontrados en torno a la figura de Robert Israel son escasos. Éstos fueron contrastados por datos extraídos del DVD del trabajo de Vertov y en la red de internet. A partir de estos datos vinculamos la figura de Robert Israel con música producida para la televisión y colaboraciones con compositores contemporáneos en proyectos audiovisuales, como por ejemplo, con el proyecto de la ópera de Akenatón, con música del compositor norteamericano Philip Glass.

<sup>14</sup> Chion afirma que: “La autosuficiencia del filme mudo sin música es un hecho constatable” (Choin, 1997: 63).

Pero los primeros años del cine y de sus noticiarios documentales abren paso a la realización cinematográfica sonora, es decir, al cine que incorpora el sonido y la música en la película de los fotogramas que proyectan sus imágenes. Efectivamente: "A partir de 1918 se sabe como inscribir el sonido en el borde de una película" y esta tecnología comienza muy pronto a utilizarse de manera continua, ya que: "En 1924, los noticieros sonoros (*Talking newsreels*) se proyectaban habitualmente en el Rivoli de Nueva York y en veinticuatro salas norteamericanas un año más tarde" (Jullier, 2007: 9). Finalmente, el 6 de octubre de 1927 Alan Crossland estrena la película: *El cantor de Jazz*, una película considerada el primer largometraje norteamericano con sonido sincronizado en sus imágenes en movimiento (Jullier, 2007: 6). Tras los inicios de la novedosa ficción cinematográfica sonora y pese a la poca importancia que se le otorgaba al sonido, posteriores películas como: *Aleluya* en 1929 de King Vidor y *El ángel azul* en 1930 de Josef von Sternberg continúan desarrollando el uso creativo del sonido (Pinel, 2004: 46), profundizando así en la exploración del vínculo entre música y audiovisual.

Así pues, mientras que el sonido cinematográfico sale de su marginalidad para cobrar importancia dentro de un ámbito predominantemente visual, la música cinematográfica se consolidará con la noción que anticipábamos anteriormente, esta es, el *leitmotiv* musical wagneriano aplicado a los códigos musicales cinematográficos. Así pues, "el sistema de Wagner en sus óperas se toma como punto de referencia para el compositor de estas nuevas músicas [cinematográficas]" (García Vidal, 2005: 86). Al igual que en la ópera, el *leitmotiv* cinematográfico de ascendencia wagneriana (De Arcos, 2006: 34) se define como un fragmento o motivo musical, una referencia sonora que, ensamblada al medio visual, pretende expresar algo concreto y exclusivo (Xalabarder, 2005a: 175) y que funciona como una especie de marca registrada fácil de recordar, ilustrando figuras, sentimientos y símbolos (Adorno, 2007: 16).

Además de favorecer la comprensión del personaje o del suceso, el *leitmotiv* cinematográfico actúa como "una especie de hilo conductor para un público sin formación musical" (Eisler, 1981. Citado en García Vidal, 2005: 87). Desde esta perspectiva, el *leitmotiv* musical cinematográfico podría considerarse como una manifestación derivada de la retórica de la Antigua Grecia. En este sentido, la diferencia con respecto a la práctica dialéctica sería que en la sala de proyecciones "los oyentes no son escogidos, no se conocen entre sí, y la palabra va dirigida a profanos que no discuten, sino que se limitan a escuchar" (Colli, 2000: 105).

De esta forma, y a través de la acumulación de prácticas exitosas, se llega a la estandarización del *leitmotiv* musical cinematográfico con renovados fines persuasivos, en la medida en que “la música de películas ha creado sus códigos para los temas de amor, de persecución, de intriga, etc” (Alsina y Sesé, 2003: 106) facilitando la tarea del compositor de música y creando códigos musicales cinematográficos y televisivos compartidos y asumidos por una amplia audiencia capaces de evocar sentimientos asociados al miedo, la pasión, la tensión, el patriotismo, el misterio, la religiosidad, etc (Blacking, 2006: 35 y 36).

Llegados a este punto asistimos al primer antecedente y referencia musical concreta y directa de los DMTs<sup>15</sup>. Unos antecedentes encontrados en los noticiarios cinematográficos producidos a partir de la década de 1930 y que se extenderán hasta la década de 1940. En esta época, los noticiarios cinematográficos europeos y anglosajones, ya constituidos enteramente como medios audiovisuales, instalan músicas concretas en sus cabeceras que se encuentran en línea con una tradición clásica/occidental y con un notable acento musical extraído de las marchas militares que pueblan los sonidos del mundo occidental del siglo XIX y XX. De alguna forma, estos sonidos occidentales y militarizados acompañan los postulados propagandísticos del Estado - nación democrático y se constituyen como una banda sonora del llamamiento a filas, dirigiendo su mensaje, primero a su pueblo y posteriormente a su masa. (audiovisionar ejemplo 4 del DVD).

Esta estética noticiaria cinematográfica documental, que funciona como una antesala a los DMTs, también impregnará las cabeceras audiovisuales de los noticiarios cinematográficos documentales del estado español. Efectivamente, en España el noticiario cinematográfico de mediados del siglo XX que ya posee cabecera y sintonía musical diferenciada del cuerpo de la noticia se llamará NO-DO: *Noticiarios y Documentales Cinematográficos de España*. Este programa informativo funcionó como un organismo que poseía el monopolio de la producción del cine político y la propaganda exhibiendo sus noticiarios de manera obligatoria en toda España entre 1943 y 1968 (Diez Puertas, 2002: 290).

“El noticiario comenzaba con una cabecera a modo de insignia que servía para identificarlo y separarlo de la ficción cinematográfica. La música de Manuel Parado y las imágenes que formaban la cabecera unificaban unos discursos con contenido variable” (Gordillo, 1999: 26). La estética musical es similar a las músicas de impronta occidental/militarizada usadas en los noticiarios documentales cinematográficos de esta época (audiovisionar ejemplo 5 del DVD).

---

<sup>15</sup> Discursos sonoros de las sintonías musicales de las cabeceras iniciales de los teletinformativos.

En este contexto, podemos obtener una señal de referencia sobre los antecedentes y referentes discursivos directos de los DMTs<sup>16</sup>, así como sus significaciones en línea con una evocación de los imaginarios sociales de marchas musicales militares y que funcionan como un elemento más de la propaganda discursiva del Estado nacional, ya sea en el contexto general de la democracia europea/anglosajona o en el particular contexto de la dictadura militar española. La tabla 2.6. expone una síntesis de los datos analíticos extraídos durante el estudio de este periodo histórico:

**Tabla 2.6.** Síntesis analítica del antecedente discursivo directo de los DMTs en la primera mitad del siglo XX.

<b>Antecedentes de los DMTs en la primera mitad del siglo XX</b>						
<b>Contexto cronológico y geográfico</b>	<b>Contexto histórico</b>	<b>Contexto comunicativo</b>	<b>Medio</b>	<b>Contexto musical</b>	<b>Objeto analizado</b>	<b>Tipo de discurso</b>
<b>Década de 1910 en Francia y el mundo occidental</b>	La burguesía como clase dirigente y la consolidación de las naciones	Consolidación de la opinión pública propiciada por la esfera privada de la burguesía y la esfera pública dirigida al pueblo	Cine	Romántico, Tradición clásica/occidental consolidada, popular, Jazz y marchas militares	Noticiario Pathé-Journal (audiovisionar ejemplo 2 del DVD)	Sin discurso
<b>Década de 1920 en la Unión Soviética</b>	Intelectuales y proletarios como clase dirigente	Arte y expresiones audiovisuales al servicio de la propaganda comunista.		Tradición clásica/occidental consolidada, popular, Jazz y marchas militares	Noticiario Kino-eye (audiovisionar ejemplo 3 del DVD)	
<b>Década de 1930 en el mundo anglosajón y europeo occidental</b>	Consolidación de las naciones y la democracia	Las técnicas de la propaganda aplicada a la democracia y el nacimiento de las Relaciones Públicas como disciplina de diseño comunicativo dirigida a la masa		Tradición clásica/occidental consolidada, popular, Jazz y marchas militares	Noticiario British Movietone News (audiovisionar ejemplo 4 del DVD)	Militar, nacionalista, tradición clásica/occidental
<b>Década de 1940 en España</b>	Consolidación del régimen dictatorial	Las técnicas de la propaganda aplicada a la dictadura		Tradición clásica/occidental consolidada, popular y marchas militares y Jazz	Noticiario N O - D O (audiovisionar ejemplo 5 del DVD)	

<sup>16</sup> Discursos sonoros de las sintonías musicales de las cabeceras iniciales de los teletinformativos.

#### **2.2.2.4. DMTs españoles: desde la segunda mitad del siglo XX hasta la primera década del XXI**

En este apartado centraremos nuestro análisis en los DMTs<sup>17</sup> del estado español pero sin dejar de hacer alusión al contexto social y cultural global, ya que los DMTs en España toman como referencia las dinámicas discursivas del mundo anglosajón y europeo en general.

Desde el punto de vista histórico, distinguimos dos etapas diferenciadas, una basada en la industria cultural de la década de 1950 y la otra en la industria informacional de la década de 1970. Con respecto a la primera, algunas voces hablan de la americanización como fenómeno anglosajón y europeo que se sitúa entre las décadas de 1940 y 1950 y que se basa en la práctica de consumo masivo de productos a gran escala por parte de las masas (Sparke, 2010: 135). En este primer escenario histórico, Adorno (2007) afirmaba ya en la década de 1940 del siglo XX que el mundo entero pasaría por una industria cultural capaz de producir productos fáciles de consumir y semejantes entre sí, haciendo que compañías radiofónicas, industriales, y económicas entrecrucen sus ramificaciones dominando la esfera pública a través de una gran industria cultural (Adorno, 2007: 133 - 140).

Con respecto a la segunda etapa histórica señalada, consideramos el punto de partida de la llamada sociedad de la información en los años setenta del siglo XX iniciada a partir del planteamiento político de las desigualdades informacionales y comunicacionales (Mattelart, 2007a: 72 y 73). Es en este último contexto donde se habla de la llamada "sociedad de la información" (Mattelart, 2007b: 124). Concretamente, esta segunda etapa se caracteriza por el desarrollo de las telecomunicaciones forjadas como una necesidad del sistema productivo económico (Morán, Sastre, Durán, Vicente y Egeo, 1981: 56) y por la materialización de toda clase de información emitida, transmitida y recibida por hilo, radioelectricidad o medios ópticos (1981: 4 y 5). En este segundo escenario histórico, Castells (2006: 25 y 26) define esta era como una forma de sociedad que realiza su cambio estructural a partir del último cuarto del siglo XX al calor de las tecnologías digitales y en torno a un universo audiovisual que se refleja en la interacción entre procesos de "informacionalización, globalización, interconexión, construcción de la identidad, crisis del patriarcado y crisis del Estado-nación" (2006: 26).

---

<sup>17</sup> Discursos sonoros de las sintonías musicales de las cabeceras iniciales de los teletinformativos.

Así pues, desde el punto de vista comunicacional, la industria cultural de los cincuenta y la informacional de los setenta marcan dos etapas claramente diferentes en relación con los medios de comunicación. Mientras que en la primera etapa industrial cultural los medios de comunicación de masa ya incorporados completamente a la sociedad (cine, radio y televisión) sustituyen mediante su potencialidad omnipresente de imágenes y sonidos a las comunicaciones interpersonales entre personas (Habermas, 2003: 551), en la segunda etapa informacional irrumpe el fenómeno de internet como medio comunicativo destacado. En este sentido, los avances en el desarrollo de las infraestructuras de las telecomunicaciones dan lugar a un nuevo medio conocido popularmente como la red de redes, una red informática internacional cuyos datos transitan por sus autopistas de la información mediante enlaces satelitales, cables transcontinentales y fibra óptica (Gris, 2010: 8).

La red internacional de internet tiene sus orígenes en experimentos exitosos llevados a cabo en la década de los setenta (en los inicios de la sociedad de la información) y que se concreta en la década de los ochenta en un círculo institucional de uso restrictivo. Finalmente, ya en la década de los noventa internet logra expandirse de manera más abierta y global llegando a la sociedad civil (Aguadero Fernández, 1997: 62 y 63 y Castells, 2003: 50 y 51). Con respecto a la figura del receptor, se afirma que: del concepto de pueblo, se pasó a la concepto de masa, y hoy en día quizá podamos hablar del concepto de redes como figuras receptoras con un alto poder de organización e interacción con los medios (Orozco, 2007: 108).

En este escenario industrial/cultural de los años cincuenta e informacional/digital a partir de la década de los setenta del siglo XX, la televisión con la instauración de sus programas informativos a mediados del siglo XX se configura como el gran medio de comunicación que ha resistido a todas las configuraciones históricas, culturales y comunicacionales. A continuación exponemos datos contextualizados histórica y culturalmente en torno a la televisión, sus programas informativos y la dimensión sonora de los DMTs del estado español en relación con sus escenarios de tipo industrial/cultural e informacional/digital.

Comenzamos aclarando que: "La televisión, como todas las instituciones de la comunicación social, se ha desarrollado de acuerdo con los grandes acontecimientos y procesos de la historia, que en el pasado formaron parte del mundo y hoy continúan haciéndolo" (Sinclair, 2000: 11).

En la actualidad, "la televisión, la cultura general más ampliamente compartida en la historia de la humanidad" (Jowett, 1992: 153) "se ha convertido en el arma más sofisticada, pero más eficaz, para conseguir la unificación del pensamiento del hombre" (Pardo y Pardo, 1982: 60). "Y decimos esto, porque la televisión es una fuente inagotable de socializaciones inadvertidas" (Correa García, 2011: 150) capaz de provocar en el receptor una alta participación (McLuhan, 2007: 43 y 44) y capaz de actuar como objeto mediador para regular las disonancias sociales y cumplir una función de ordenación social de tipo integrador (Martín Serrano, 2008: 71 y 72).

Pero si la televisión se ha entendido principalmente como un medio visual, el uso comunicativo de sus músicas, como los DMTs<sup>18</sup>, apelan a la importancia sonora del medio, una dimensión no siempre atendida en los estudios de televisión. En este sentido, algunas voces recuerdan que la televisión no debe ser catalogada como un medio visual sino audiovisual, en donde el sonido juega un papel principal como estímulo de atracción hacia la pantalla visual a través de su poder atrayente o de pregnación (Hemsey de Gainza y Ander-Egg, 1997: 46 y 47). De hecho, las recientes publicaciones de Morley (2008) nos recuerdan que: "A diferencia de cierta ortodoxia pocas veces cuestionada que caracteriza la televisión como un medio visual (...) en realidad la televisión podría entenderse mejor como un medio principalmente sonoro" (Morley, 2008: 225).

Podemos decir, pues, que con la ayuda del "hechizo" persuasivo y el poder comunicativo de los DMTs, la televisión como importante medio audiovisual de comunicación socializador y altamente interactivo desde el punto de vista de su recepción, se convierte en un agente cultural que participa de la construcción de un imaginario colectivo a través de los poderosos sonidos musicales. Unos imaginarios formados por un conjunto de imágenes (visuales y sonoras) que representan valores y símbolos histórico-culturales (Selva Masoliver y Solà Arguimbau, 2004: 129) y que encarnan los sueños y las certidumbres colectivas, (Breschand, 2004: 57). Sin duda, este imaginario se sirve del sonido de los DMTs para reforzar las representaciones de una realidad y de un mensaje persuasivo propuesto al telespectador de los teletinformativos.

---

<sup>18</sup> Discursos sonoros de las sintonías musicales de las cabeceras iniciales de los teletinformativos.

De hecho, el éxito de los teleinformativos como medio para la construcción de representaciones<sup>19</sup> de la realidad nos lleva a considerar que la televisión y su tendencia discursiva dirigida a “configurarse como un espectáculo incesante y omnipresente” (González Requena, 1992: 12), presenta la realidad en clave dramática (Bauman, 2007: 200) y es capaz de formar y educar (a medio y largo plazo) a sus televidentes (Pérez Tornero, 2007: 36) cumpliendo la función de “un colosal instrumento de mantenimiento del orden simbólico” (Bourdieu, 2007: 20).

Teniendo por objetivo profundizar más en la línea argumentativa que venimos desarrollando hasta el momento, a continuación trazamos una reseña histórica y cultural del medio televisivo y su relación con los DMTs<sup>20</sup> españoles.

#### 2.2.2.4.1. *La televisión y los DMTs españoles desde la segunda mitad del siglo XX hasta la primera década del XXI*

Para concretar el marco histórico del medio televisivo seguimos principalmente los datos aportados por Pardo y Pardo (1982), Marín (2006), Vázquez Montalbán, (2008) y Warley (2010).

La televisión, como apunta Pardo y Pardo (1982), nace cuando el hombre se propuso transmitir imágenes a distancia mediante ondas de aire o cables. El invento no estaba pensado para una recepción masiva e indiscriminada sino para un servicio público de transmisión de datos visuales aplicados a trabajos técnicos (mapas, planos, etc.) orientados a simplificar la burocracia (Pardo y Pardo, 1982: 4).

Los inicios de este singular medio se sitúan en el momento en el que el francés Edmond De Becquerel logra los efectos fotoelectrónicos en 1839 (Marín, 2006: 28), más tarde, los primeros ensayos televisivos realizados por John Logie Baird tienen lugar en el año 1926 logrando transmitir imágenes mediante ondas de aire (Vázquez Montalbán, 2008: 57 y Warley, 2010: 102) y en 1928 se realizan las primeras transmisiones televisivas que cruzan el Atlántico, (Vázquez Montalbán, 2008: 57). A mediados de la década de 1930 Gran Bretaña impulsa un plan de emisión televisiva medianamente estable.

---

<sup>19</sup> Tal y como aclara Durkheim en su tesis doctoral titulada: *La división del trabajo social (1897)*: “Una representación no es, en efecto, una simple imagen de la realidad, una sombra inserta proyectada en nosotros por las cosas: es una fuerza que suscita en su alrededor un torbellino de fenómenos orgánicos y físicos” (Durkheim, 2011: 98).

<sup>20</sup> Discursos sonoros de las sintonías musicales de las cabeceras iniciales de los teleinformativos.

Se considera que el 2 de noviembre de 1936 la cadena BBC comienza el primer servicio regular de televisión del mundo (Pardo y Pardo, 1982:4) y en la década de 1940 comienzan las emisiones televisivas transmitiendo sus señales por cable (Warley, 2010: 102 - 104). Pero la expansión de la televisión en el mundo tiene lugar durante las décadas de 1950 y 1960. En este contexto, muchos países inauguraron las primeras emisiones regulares de TV al mismo tiempo que aumentaba la masa de receptores. En Estados Unidos se pasa de menos de cuatro millones de receptores durante la década del cincuenta a más de treinta millones durante la década de los sesenta (Pardo y Pardo, 1982: 12). "Para rematar vino a sumarse en 1953 la aparición de la televisión en color" (1982: 12).

La expansión del televisor a mediados del siglo XX coincide con la expansión de la industria cultural anteriormente anunciada y que se desarrolla paralelamente a los primeros programas teletinformativos. Es en este momento histórico que los servicios informativos de televisión reemplazarán a los noticieros documentales, ya que: "Desde sus primeros tiempos, la TV, como espejo de la verdad y reflejo instantáneo del mundo, ha dedicado largo espacio a la información, comenzando por el *Telediario*, que es la emisión televisiva por antonomasia, pues ya cualquier estación televisora del mundo, por modesta que sea su potencia, tiene su *Telediario*" (Baget, 1965: 131 y 132). Con respecto a los primeros teletinformativos emitidos, se estima que el primer telediario se emitió en 1943 (Villafañe y Mingués, 2006: 244). "A partir de 1948 la CBS inicia un informativo de 10 minutos" (Cebrián Herreros, 1998: 57) y a mediados de la década de 1950 la tendencia para recibir noticias diarias favorece al medio televisivo en contraposición al suministro de información a través de los canales de la prensa y la radio (Jowett, 1992: 153).

En España: "El comienzo de la Televisión fue también el comienzo del fin de *Noticieros y Documentales Cinematográficos de España, NO-DO*. Aquél privilegiado medio audiovisual de carácter oficial (...) se veía sustituido por otro medio audiovisual potencialmente tan o más eficaz" (Rodríguez Martínez, 1999: 100). Entre los años 1952 y 1956 se inician las pruebas televisivas de la programación regular de Televisión Española (TVE) (Brajnovic, 1974: 337).

Posteriormente, el primer telediario español se emite en Televisión Española (TVE) en septiembre del año 1957 (Marín, 2006: 40) “el cual se nutría de algunas noticias filmadas cedidas por el NO-DO y algunas agencias extranjeras (...) por otro lado, se cubría ampliamente un sector informativo de tipo local con entrevistas” (Baget, 1965: 149). Melgar (2003) arroja más datos con respecto a la inauguración de la puesta en funcionamiento de la televisión en España a través de la cadena TVE y el lanzamiento de su respectivo programa informativo:

“A los cinco días de su inauguración el 2 de noviembre de 1956 David Cubero presentó el primer informativo de TVE: una simple lectura ante las cámaras del diario hablado de Radio Nacional de España, al que los españoles llamaban “el parte”, porque en él se había dado, durante la guerra, el parte diario de guerra. Aquel primer Telediario salió al aire tras el rótulo *Últimas noticias*. Meses más tarde se formarían los primeros servicios informativos de TVE (...) El 15 de setiembre de 1957, *Últimas noticias* pasó a llamarse *Telediario*” (Melgar, 2003: 82).

Con respecto al DMT<sup>21</sup> del primer teleinformativo español, al igual que sus antecedentes, éste continúa estando en línea con una música de tradición clásica/occidental ya incorporada también a las películas cinematográficas de Hollywood en el contexto de la consolidación de la industria cultural. Cabe recordar que durante la década de 1940 el lenguaje fílmico de Hollywood se nutre de compositores europeos instruidos en la tradición de la música clásica de occidente (Olarte, 2004: 275), una tradición que se traspa a la pequeña pantalla de la televisión y a los primeros programas informativos de la década de 1950 y 1960. Así pues, los DMTs de los primeros teleinformativos emitidos en España se encuentran en línea con estas músicas que mezclan tradición clásica/occidental con efectos orquestales al estilo de las películas de Hollywood. Un estilo musical que pasa a ser la banda sonora del estilo de vida de entretenimiento impuesto por la industria cultural de la década de 1940 (audiovisionar ejemplo 6 del DVD).

Más tarde, la década de 1960 ve nacer la televisión por satélite, “que ha permitido la difusión de señal de televisión ofreciendo una cobertura prácticamente total para zonas muy amplias de terreno” (Warley, 2010: 105). A finales de esa década existían en el mundo alrededor de 230 millones de receptores de televisión (Pardo y Pardo, 1982: 15).

---

<sup>21</sup> Discurso sonoro de la sintonía musical de la cabecera inicial del teleinformativo.

Durante la misma década de los sesenta se incorpora al televisor las primeras consolas de videojuegos y en los setenta los aparatos de video cassetes (Pardo y Pardo, 1982 16 y 17). Llegados a esta década la televisión coincide con la idea que se va gestando en torno a la sociedad de la información ya señalada anteriormente.

En este punto, los DMTs<sup>22</sup> españoles incorporan sonidos electrificados, informáticos y/o electrónicos. Unos sonidos ya presentes en la música vanguardista occidental de la primera mitad del siglo XX (Supper, 2004: 16), que también podemos escuchar en la primera música popular del Rock de la década de 1950 (Cripps, 2001: 42) y que se escuchan de manera evidente en los sonidos de la música popular del Rock progresivo y la música *ambient* de la década de los setenta del mismo siglo (Casas, 2009: 64 - 66). Así pues, a partir de la década de 1970 los DMTs españoles incorporarán sonidos electrificados, informáticos y/o electrónicos (sonidos que evocan señales eléctricas, etc.), en convivencia con los sonidos orquestales anteriores provenientes de la estética musical de los films de Hollywood (audiovisionar ejemplo 7 del DVD).

En los ochenta se quiebra el monopolio programático de la televisión estatal y se ponen en marcha canales alternativos dando más oferta de programación y canales al telespectador. En este sentido, el telespectador de la pequeña pantalla tiene usos y opciones nuevas para con su televisor (Pardo y Pardo, 1982 16 y 17). En esta misma década de los ochenta irrumpe la televisión digital por aire y cable que desplaza a la tradicional televisión analógica logrando una mejor definición en el sonido y en la imagen (Warley, 2010: 105 y 106). Más adelante, "La digitalización finalmente abre las puertas a la interactividad" (Warley, 2010: 105), donde el concepto de televisión a la carta caracterizado por flexibilizar las opciones de horarios, de programación y de tipos de contenidos (Peralta, 2012: 188) comienza a expandirse.

En la actualidad, se suele aceptar que: "la mayor parte de la realidad del mundo es vehiculada, al menos audiovisualmente, por la televisión" (Del Río Pereda, 1996: 331). Efectivamente, la televisión sigue vigente, reinventándose con el formato TDT (televisión digital terrestre) para extender todavía más su poder de influencia a través de la interactividad. De hecho, desde el punto de vista histórico, el vínculo entre este medio y sus espectadores se ha estrechado aumentando sus audiencias de manera exponencial y, como dice Gubern: "La televisión se ha implantado sólidamente en las sociedades posindustriales como el medio que ha conseguido mayor adición y mayor penetración capilar en el tejido social" (1996: 119).

---

<sup>22</sup> Discursos sonoros de las sintonías musicales de las cabeceras iniciales de los teletinformativos.

Con respecto a los DMTs<sup>23</sup> españoles, en la actualidad se afirma que:

“Los patrones musicales utilizados por los informativos todavía se rigen por los géneros sinfónicos contemporáneos que dejaron su huella en los primeros *newsreels* cinematográficos. Actualmente se producen estos patrones con sonidos electrónicos y orquestales sobre secuencias minimalistas. Con líneas melódicas cortas y precisas, las sintonías informativas transmiten intensidad y urgencia” (Romero Fillat, 2011: 127).

Esta afirmación se hace evidente si escuchamos los DMTs españoles de la primera década del siglo XXI de los canales estatales (TVE, Tele 5, Canal Cuatro, La sexta y Antena 3) y autonómicos (Canal Sur, TV3, TVG, Tele Madrid, ETB-1 y Canal 9) emitidos durante el mes de mayo-junio del año 2007 en horario tarde-noche. (audiovisionar ejemplo 8 del DVD).

En este sentido, los DMTs españoles en la actualidad ponen de manifiesto la yuxtaposición de los imaginarios sociales dominantes durante los periodos históricos a partir de la segunda mitad del siglo XX señalados anteriormente, estos son: a) imaginarios sociales de la industria cultural de mitad del siglo XX sintetizados en las músicas orquestales de películas de Hollywood y b) imaginarios sociales de la sociedad de la información de la década de 1970 sintetizados en las músicas relacionadas los sonidos electrificados, informáticos y/o electrónicos.

Así pues, ambos imaginarios sociales, junto con sus referencias musicales anteriores al nacimiento de los teleinformativos, se yuxtaponen en las referencias musicales que habitan los teleinformativos españoles ya consolidados a principios del siglo XXI.

La tabla 2.7. sintetiza las características histórico-culturales de la televisión y de los DMTs españoles expuestas anteriormente:

---

<sup>23</sup> Discursos sonoros de las sintonías musicales de las cabeceras iniciales de los teleinformativos.

**Tabla 2.7.** Características histórico - culturales de la televisión en el mundo y de los DMTs españoles (1).

<b>Televisión en el mundo y DMTs españoles</b>			
<b>Cronología del medio</b>	<b>Características histórico-culturales destacadas</b>	<b>Tecnologías destacadas</b>	<b>Etapas de los DMTs españoles</b>
1926	Primeras transmisiones exitosas	Transmisión de señales por ondas al aire	
Década de 1930	Primeras emisiones de programaciones medianamente estables y regulares		
Década de 1940		Transmisión de señales por cable	
Década de 1950	Expansión del medio a través de puesta en marcha de emisiones regulares en diversos países  Aumento de receptores  Consolidación del medio como espectáculo doméstico	Primeros televisores en color	Primera etapa: los sonidos orquestales de las películas de Hollywood como novedad en sus discursos sonoros
Década de 1960	Aumento vertiginoso de receptores contados por centenares de millones (230 millones)	Transmisión de señales satelitales  Primeras consolas de videojuegos que se conectan al televisor	
Década de 1970	Aumento de los usos domésticos del televisor más allá del audiovisionado de la programación a través del uso de consolas y video cassetes	Primeros aparatos de video cassetes de películas que se conectan al televisor	Segunda etapa: los sonidos electrónicos como novedad en sus discursos sonoros
Década de 1980	Mejora las definiciones sonoras y visuales del medio televisivo digital en comparación con el analógico tradicional  Quiebra del monopolio programático estatal de la televisión y apertura a programas alternativos	Transmisión de señales digitales por ondas y cables	
Primeras décadas del siglo XXI	Apertura de la televisión digital orientada a la interactividad y hacia un servicio de televisión a la carta		Tercera etapa: los sonidos electrónicos y orquestales de las películas de Hollywood combinados en sus discursos sonoros

(1) Elaboración propia a partir de Jowett (1992: 153), Pardo y Pardo (1982: 4 - 17), Marín (2006: 28), Vázquez Montalbán, (2008: 57) y Warley (2010: 102 - 106), Peralta (2012: 188), Marín (2006: 40), Melgar (2003: 82), Olarte (2004: 275), Romero Fillat (2011: 127) y el material audiovisual de los teleinformativos de TVE y de las emisiones estatales y autonómicas del año 2007 en el estado español.

En este contexto, podemos obtener las señales de referencia que caracterizan a los DMTs<sup>24</sup> españoles desde la segunda mitad del siglo XX hasta la primera década del XXI, en línea con diferentes evocaciones de imaginarios sociales, a saber; a) los imaginarios sociales de las películas de Hollywood y su industria cultural sintetizados musicalmente en el primer DMT español de la década del cincuenta, b) los imaginarios sociales de los sonidos electrónicos que evocan a la sociedad de la información sintetizados musicalmente en los DMTs españoles de la década de los setenta, y c) los imaginarios sociales comprendidos como una fusión entre los dos imaginarios sociales anteriormente expuestos y sintetizados musicalmente en los DMTs españoles en la primera década del siglo XXI. La tabla 2.8. expone una síntesis de los datos analíticos extraídos durante el estudio de este periodo histórico:

**Tabla 2.8.** Síntesis analítica de los DMTs españoles en el contexto anglosajón y europeo global.

<b>DMTs españoles en el contexto anglosajón y europeo global</b>						
<b>Contexto cronológico y geográfico</b>	<b>Contexto histórico</b>	<b>Contexto comunicativo</b>	<b>Medio</b>	<b>Contexto musical</b>	<b>Objeto analizado</b>	<b>Tipo de discurso</b>
<b>Década de 1950</b>	El nacimiento de la industria cultural	El cine, la radio y la televisión se adueñan de la comunicación social anulando la comunicación interpersonal de las personas	Televisión	Compositores europeos instruidos en la tradición clásica/occidental trabajan en la música de Hollywood	DMTs de TVE: (audiovisionar ejemplo 6 del DVD)	Orquestal de películas de Hollywood
<b>Década de 1970</b>	El nacimiento de la sociedad de la información	Las telecomunicaciones forjadas como una necesidad del sistema productivo económico y el advenimiento de internet como herramienta de interconexión de las redes receptoras		Aparición de la música electrónica a través del Rock progresivo y la música ambient, entre otras expresiones musicales	DMTs de TVE: (audiovisionar ejemplo 7 del DVD)	Electrónico (sonidos de señales eléctricas, etc.)
<b>Primera década del siglo XXI</b>					DMTs del estado español: (audiovisionar ejemplo 8 del DVD)	Sonidos electrónicos y orquestales sobre secuencias minimalistas.

<sup>24</sup> Discursos sonoros de las sintonías musicales de las cabeceras iniciales de los teletinformativos.

### **2.2.2.5. Resultados sobre las características de las tipologías discursivas de los DMTs españoles y sus antecedentes históricos**

El análisis tipológico realizado sobre los DMTs<sup>25</sup> españoles y sus antecedentes históricos nos permiten llegar a las siguientes conclusiones.

En primer lugar, a finales del siglo XIX la industria nacional del Estado-nación y la comunicación de sus narrativas y valores creadoras de opinión pública se dirige al pueblo a través del *leitmotive* musical operístico/teatral señalando unos antecedentes tipológicos de los DMTs de tipo nacionalista, esto es, discursos con sonidos orquestales e intimistas basados en la tradición musical clásica/occidental y sintetizada en la música romántica, nacionalista y centroeuropea del siglo XIX.

En segundo lugar, en la primera mitad del siglo XX la industria del Estado-nación y las técnicas de la propaganda centrada en las ciudades industrializadas se dirige a la masa a través de las músicas noticiarias/cinematográficas que señalan unos antecedentes tipológicos directos de los DMTs de tipo militarista, esto es, discursos con sonidos de fanfarrias y música militar de tradición cultural occidental y nacionalista.

En tercer lugar, a mediados del siglo XX la industria cultural del Estado-nación altamente mediatizada por los medios de comunicación se dirige a la masa a través de los primeros DMTs de tipo hollywoodiense, esto es, discursos con sonidos orquestales usados en la cinematografía de ficción y entretenimiento norteamericana basados en una tradición musical europea occidental.

En cuarto lugar, a finales del siglo XX la industria informacional del Estado-nación y la articulación de una sociedad de la información globalizada que cuestiona la identidad del mismo a favor de una economía global se dirige a las redes a través de los DMTs de tipo informacional, esto es, discursos que incorporan sonidos electrónicos evocadores de la información como valor de tipo tecnológico occidental.

En quinto lugar, a principios del siglo XXI la industria informacional del Estado-nación y la articulación de una sociedad de la información más globalizada económicamente se dirige a las redes de audiencia a través de los DMTs de tipo minimalista electrorquestal, esto es, discursos con sonidos eclécticos y orquestales que sintetizan las tipologías discursivas de los DMTs anteriores y sus antecedentes históricos a partir de instrumentos y técnicas musicales exclusivamente occidentales.

---

<sup>25</sup> Discursos sonoros de las sintonías musicales de las cabeceras iniciales de los teletinformativos.

La tabla 2.9. expone una síntesis de las tipologías discursivas de los DMTs y sus antecedentes históricos:

**Tabla 2.9.** Síntesis general de las tipologías de los DMTs españoles y antecedentes en sus contextos históricos.

Tipologías discursivas de los DMTs españoles y antecedentes en sus contextos históricos					
Datos cronológicos	Matrices culturales	Figuras de la opinión pública	Tipos de DMTs y antecedentes	Medios de comunicación	Tipologías discursivas
Finales del siglo XIX	Industria Nacional	El pueblo	Leitmotive musical	Teatro	Nacionalista (ejemplo 1 dvd)
Primera mitad del siglo XX		La masa	Música de noticiarios cinematográficos	Cine	Militarista (ejemplo 5 dvd)
Mediados del siglo XX	Industria cultural		Sintonías musicales de teleinformativos		Hollywoodiense (ejemplo 6 dvd)
Finales del siglo XX	Industria informativa	Las redes		Televisión	informativa (ejemplo 7 dvd)
Principios del siglo XXI					Minimalista electrorquestal (ejemplo 8 dvd)

Como conclusión final del análisis histórico/social en relación con los DMTs españoles y sus antecedentes, aclaramos que las tipologías discursivas de los DMTs españoles en la actualidad se entienden como el resultado de capas discursivas yuxtapuestas que pertenecen a los anteriores DMTs, así como a sus antecedentes. En este sentido, la tipología minimalista electrorquestal que caracteriza a los DMTs españoles en la actualidad está formada por diferentes capas discursivas reconocibles, que pertenecen a las tipologías nacionalista, militarista, hollywoodiense e informativa identificadas en el pasado.

Así pues, los primeros datos arrojados por el análisis de los DMTs confirman la hipótesis inicial de esta tesis (ver 1.3.), en donde sosteníamos que los DMTs españoles en la actualidad se construyen mediante ideas asociadas a imaginarios identitarios exclusivamente centroeuropeos, occidentales y militarizados (Lorite, 2007b: 107) alejados de las representaciones que pueden lograr potenciar la construcción de la pluralidad mediática a través de sus sonidos.

Una vez obtenido los primeros datos que arrojan resultados sobre la comunicación de los mensajes de los DMTs, en el siguiente apartado planteamos la necesidad de llevar a cabo un estudio sobre el diseño de DMTs que comuniquen mensajes alternativos a la tipología de discursos de los DMTs españoles actuales. En el caso concreto que nos ocupa, el diseño de los DMTs alternativos tiene por objetivo potenciar la construcción de la pluralidad mediática a través de sus discursos sonoros.

### 2.3. Diseño alternativo de las sintonías musicales de teleinformativos

La palabra “diseño” ha acumulado diversos significados en función del contexto de usos (Julier, 2010: 63). No obstante, la cultura del diseño se relaciona exclusivamente con el ámbito funcional de uso de productos basados en la estética de la imagen y el mundo visual (Sparke, 2010: 23). En la cultura del diseño los aspectos sonoros<sup>26</sup> son prácticamente inexistentes y si en alguna ocasión se les menciona se hace alusión a ellos usando pocas frases que remarcan la importancia del sonido asociado al manejo de un producto de tipo físico arquitectónico, como los sonidos de una puerta al abrirse y cerrarse (Bramston, 2010: 113) o la importancia de los sonidos asociados a las señalizaciones sonoras de grandes almacenes (Munari, 2011: 30), es decir, los sonidos para llamar la atención a sus clientes al anunciar alguna oferta, los sonidos de alarmas, etc..

En definitiva, el diseño sonoro de la música no se ha considerado un elemento que integre un diseño o lo constituya en sí mismo. De hecho, las pocas veces que aparece la palabra música en la literatura del diseño no se relaciona con el diseño de sonidos sino con el diseño de objetos, como es el caso del trabajo de diseño de “Embalajes para instrumentos musicales” (Munari, 2011: 31).

No obstante, Munari (2011) señala diversos sectores en los que intervienen la práctica del diseño (2011: 21) y que se relacionan directamente con el estudio presentado en el trabajo de diseño sonoro y musical de esta tesis.

La tabla 2.10. expone el sector relacionado con el trabajo de diseño sonoro y musical de este estudio señalado en la lista de los nueve puntos y que hace alusión al sector perteneciente al cine y la televisión:

---

<sup>26</sup> La palabra diseño sonoro se usa en ocasiones para hacer alusión al trabajo realizado por la persona encargada del sonido en un film. No obstante, no es un concepto desarrollado desde el ámbito de la investigación académica y su uso no se corresponde con el contexto de la práctica del diseño como ámbito de estudio e investigación tratado en esta tesis.

**Tabla 2.10.** Los puntos de trabajo del diseñador en el sector del cine y la televisión (1).

<b>Cine y Televisión</b>
Titulación de programas televisivos
Titulación de films
Efectos especiales
Textos, gráficos, diagramas en movimiento para films técnicos
Animación de imágenes
Utilización de la luz polarizada
Utilización del sintetizador
Formas y colores endógenos
Montajes especiales

(1) Material extraído de Munari (2011: 28).

Sobre la lista de sectores de intervención del diseño (juguetes, museos, jardines, cine y televisión, etc.) propuesta por Munari (2011), el mismo autor considera que: “De esta lista, en la que cada punto es a su vez ampliable, se desprende que los problemas del diseño están en todas partes” (2011: 36). A partir de las concepciones de este último autor reconocemos en la lista de la tabla anteriormente expuesta que el punto de “Utilización del sintetizador” puede hacer referencia al uso de un instrumento musical capaz de producir los DMTs<sup>27</sup>. Por otro lado, y en caso que este punto concreto de la lista no se refiera a dicho instrumento musical (no hay más explicaciones de ese punto de la lista), la referencia de “Efectos o Montajes especiales” podría amparar la idea del diseño de los DMTs como elementos efectistas que integran el montaje audiovisual de un teleinformativo, siendo así un punto susceptible de ser ampliado por el ámbito de trabajo del diseño como actividad sujeta al estudio y la resolución de problemas a través de planteamientos lógicos y el uso de herramientas estético-artísticas-comunicativas, y en este caso, el uso de la práctica de hacer música.

En este sentido, y ante el panorama de una cultura del diseño predominantemente visual y con la intención de ampliar los puntos de trabajo del diseño pertenecientes al sector de la televisión propuestos por Munari (2011), el trabajo de diseño alternativo de los DMTs está en línea con el concepto de diseño audiovisual comprendida como disciplina emergente dentro del ámbito del diseño y que integra la dimensión auditiva junto con la dimensión visual (Ràfols y Colomer, 2011: 7 - 9).

<sup>27</sup> Discursos sonoros de las sintonías musicales de las cabeceras iniciales de los teleinformativos.

Así pues, sabiendo que los teletinformativos como medio audiovisual se caracterizan por la diversidad de elementos que configuran sus discursos (Soengas, 2003a: 15) y debido a que los DMTs<sup>28</sup> son entidades sonoras que funcionan como elementos discursivos en el contexto audiovisual materializados en las cabeceras de sus teletinformativos, esta tesis parte del concepto de diseño audiovisual para dar un primer y amplio referente conceptual aplicado al diseño alternativo de los DMTs que aborda esta tesis.

A su vez, la modalidad del diseño alternativo de los DMTs elaborados por esta tesis presenta dos características que subyacen a su práctica. Por un lado, consideramos al diseño como la capacidad de dar forma a algo de nuestro entorno puesta al servicio de nuestras necesidades (Heskett, 2008: 7). En nuestro caso, la primera modalidad del diseño alternativo de los DMTs consiste en potenciar la construcción de la pluralidad mediática a través de sus discursos sonoros. Por otro lado, y de manera complementaria, consideramos el diseño audiovisual como una modalidad de comunicación instrumental (Ràfols y Colomer, 2011: 11), esto es, una comunicación orientada a unos fines persuasivos determinados que van más allá de sus expresiones estéticas. A continuación explicamos detalladamente las características del diseño de los DMTs alternativos a través de una exposición metodológica del mismo trabajo del diseño.

### ***2.3.1. Método del diseño de DMTs alternativos***

#### ***2.3.1.1. Introducción a la idea general del proyecto del diseño de DMTs alternativos***

Para explicar de manera gráfica la idea del proyecto del diseño alternativo de los DMTs que proponemos, seguimos las concepciones explicativas que agrupan niveles Macro y Micro propuestas por Ambrose y Aono-Billson (2011: 58). En este sentido, entendemos que la idea de un proyecto de diseño puede ser explicada de manera clara y precisa exponiendo sus dos niveles básicos de aplicación desde la perspectiva Macro y Micro comentada anteriormente y que explicamos con mayor detalle a continuación.

---

<sup>28</sup> Discursos sonoros de las sintonías musicales de las cabeceras iniciales de los teletinformativos.

En primer lugar, y en el caso de esta tesis, el proyecto de diseño en su nivel Macro, esto es, el proyecto de diseño a gran escala, se refiere al ámbito global del medio informativo donde interviene el diseño de un conjunto de ideas alternativas para potenciar la construcción de la pluralidad mediática. Esto significa que la idea del diseño no sólo se aplica a los DMTs, sino a todos los aspectos que constituyen un medio informativo, abarcando así, desde el diseño de sus rutinas productivas periodísticas hasta llegar al diseño de la puesta en escena de su producción informativa encargada de comunicarla.

En segundo lugar, el proyecto de diseño en su nivel Micro, o sea, el proyecto de diseño a pequeña escala, hace referencia a todas las unidades, elementos y pequeños detalles del medio informativo que pueden ser intervenidos por la práctica del diseño de manera individualizada teniendo por objetivo contribuir a potenciar la construcción de la pluralidad mediática. Un objetivo en línea coherente con el diseño en su nivel Macro y que se concreta en el diseño del DMT<sup>29</sup> alternativo como elemento de intervención del diseño en su pequeña dimensión (nivel Micro).

Así pues, a partir de la idea Macro del diseño alternativo, esta es, potenciar la construcción de la pluralidad mediática del medio informativo en su conjunto, la aplicación de esta idea a pequeña escala comienza por focalizar los esfuerzos en el diseño del DMT alternativo que ayude a contribuir a la construcción de la pluralidad mediática entendida como señal comunicativa que integra la puesta en escena de la producción informativa. La tabla 2.11. expone la idea del proyecto del diseño a gran escala y su concreción aplicada al diseño alternativo de DMTs:

**Tabla 2.11.** Idea del proyecto del diseño y su concreción aplicada a DMTs alternativos (1).

<b>Idea del proyecto del diseño</b>	Potenciar la construcción de la pluralidad mediática del medio informativo
<b>Dimensiones de la idea</b>	Macro (a gran escala) y Micro (a pequeña escala)
<b>A gran escala</b>	Diseño del medio informativo en su totalidad
<b>A pequeña escala</b>	Diseño de procedimientos de la investigación periodística, del vocabulario usado en la emisión, del guión técnico, del vestuario o tono de voz del presentador, del decorado del plató, de las sintonías musicales, de los formatos y géneros informativos, etc
<b>Aplicación del diseño a pequeña escala en este estudio</b>	Diseño de DMTs

(1) Elaboración propia a partir de Ambrose y Aono-Billson (2011: 58).

<sup>29</sup> Discurso sonoro de la sintonía musical de la cabecera inicial del teletinformativo.

### ***2.3.1.2. El método de proyección del diseño de DMTs alternativos***

Aclarada la idea general del proyecto de diseño, sus dimensiones y su aplicación en esta tesis concretada en la elaboración del DMT<sup>30</sup> alternativo, a continuación pasamos a exponer en detalle el método de proyección del diseño del DMT alternativo siguiendo las concepciones didácticas y metodológicas de Munari (2008: 356 - 359), unas concepciones basadas en el diseño y la comunicación visual pero adaptadas por esta tesis al diseño audiovisual y concertado en el trabajo de diseño de los DMTs alternativos.

En principio, partimos de la idea que "el diseñador, dado que ha de usar toda clase de materias y toda clase de técnicas sin prejuicios artísticos, ha de disponer de un método que le permita realizar su proyecto con la materia adecuada, las técnicas precisas y con la forma que corresponda a la función" (Munari, 2008: 356). Así pues, "podemos intentar construir un esquema que nos guíe" (Munari, 2008: 358) a través de los siguientes items basados en Munari (2008: 358 y 359), a saber: a) enuncian del problema, b) identificación de funciones, c) identificación de aspectos, d) identificación de limitaciones, e) creación de síntesis lógicas adaptadas a modelos y f) diseño y elaboración de prototipos. A continuación exponemos los items de la guía metodológica de Munari adelantados anteriormente y aplicados en esta tesis al diseño de DMTs alternativos.

#### *2.3.1.2.1. Enunciación del problema*

Como pudimos comprobar anteriormente, los mensajes de los DMTs españoles actuales y su carácter minimalista de tipo electrorquestal se han construido a partir de una tradición musical clásica/occidental que integra capas discursivas de tipo nacionalista, militarista, hollywoodiense e informacional que dan como resultado mensajes relacionados con los imaginarios sociales exclusivamente occidentales, centroeuropeos y militarizados.

---

<sup>30</sup> Discurso sonoro de la sintonía musical de la cabecera inicial del teletinformativo.

Estos mensajes discursivos se encuentran lejos de cumplir con el objetivo de potenciar la construcción de la pluralidad mediática propuesto por la idea del proyecto del diseño expuesto anteriormente, y que se encuentra en línea con el segundo objetivo específico de esta tesis, este es: conocer hasta qué punto prototipos de diseños de DMTs alternativos basados en identidades culturales híbridas son capaces de cumplir mejor la tarea de potenciar la construcción de la pluralidad mediática a través de sus discursos sonoros. Así pues, a continuación explicamos el por qué de este argumento.

Actualmente, como señala Luhmann (2007:1): “Lo que sabemos sobre la sociedad y aún lo que sabemos sobre el mundo, lo advertimos a través de los medios de comunicación para las masas”. Efectivamente, “Los medios de comunicación de masas se han convertido en una fuente de influencia e información personal” (Torres Landa, Conde Miranda y Ruíz Pacheco, 2002: 11) en donde; “La información conforma un estado de opinión, de conciencia individual y social” (Vázquez Montalbán, 1973:19).

El fenómeno que acabamos de describir, tan vigente en nuestros días, sin duda adquiere relevancia en la programación de los teleinformativos como programas que interpretan la realidad y ofrecen versiones de la misma a partir de la construcción de un relato informativo (Cebrián Herreros, 2004: 15).

Debido a que los teleinformativos tratan la realidad mediatizada a través del medio televisivo, la relevancia de esta construcción informativa y el impacto en sus receptores es de tal magnitud que se recurre a un trabajo periodístico profesional. En este escenario, la ética de la comunicación periodística adquiere una acentuada dimensión (Carreras Serra, 2010: 291) orientada a garantizar una construcción informativa veraz, honesta y exacta (Zalbidea Bengo, 2010: 28) basada en la búsqueda ideal de la objetividad periodística (Cytrinblum, 2009: 81) a través de la contrastación entre diferentes fuentes informativas (Sabés Turmo y Verón Lassa, 2008: 77 y 78). Todo eso se realiza para finalmente, informar al público únicamente sobre lo que se sabe que es cierto (Randall, 2008: 239).

Las precauciones tomados por el teleinformativo en torno al tratamiento de la información proporcionada por las prácticas periodísticas son susceptibles de medirse a través de indicadores de calidad, unos indicadores que están asociados a las buenas prácticas del periodismo en el contexto de una sociedad democrática, que como hemos visto, se sintetizan en los conceptos relacionados con la objetividad, la contrastación de fuentes, la información veraz, la comunicación éticamente responsable, etc.

Desde esta perspectiva informativa/periodística, el principal indicador de calidad de los servicios informativos de televisión se sintetiza en el concepto de *imparcialidad*. Además, también se consideran otros indicadores de calidad que parten de las concepciones relacionadas con la contextualización de las noticias, la accesibilidad del lenguaje usado, el rechazo a las concesiones no informativas para conseguir audiencia y el concepto de *interés público*, un concepto que, lejos de hacer alusión a la mayoría de la audiencia, está relacionado con concepciones morales y culturales (Pujadas, 2011: 191).

A su vez, las concepciones desde una perspectiva cultural como indicador de calidad del programa teleinformativo quedan vinculadas a las *normas de calidad cultural* que tienen por objetivo potenciar el mejor legado cultura del país, la educación, la originalidad y la creatividad positiva. En este sentido, las normas culturales proponen en primer lugar el siguiente punto:

“Los contenidos mediáticos deberían reflejar y expresar el lenguaje de la cultura contemporánea (artefactos y estilos de vida) de la gente a cuyo servicio están los *media* (a nivel nacional, regional o local); deberían tener que ver con la experiencia social actual y habitual” (McQuail, 2010: 239).

En los medios informativos estos *indicadores de calidad cultural derivados del interés y el servicio público* adquieren una relevancia especial por su desconocimiento y aplicación, ya que: “Los principios de calidad cultural son deseables, pero raramente se hacen respetar” (McQuail, 2010: 239).

En definitiva, el indicador de *imparcialidad* y el de *interés público* son señales que potencian la construcción de la pluralidad mediática en línea con la idea a gran escala de la práctica del trabajo de diseño propuesto en esta tesis (ver esquema 2.8). Así pues, tenemos en cuenta dos factores clave para desarrollar el concepto de calidad de un teleinformativo.

Por un lado, el indicador de calidad de *imparcialidad* puede ser relacionado directamente con la práctica periodística y su ideal objetivo que guía la producción de una información veraz, honesta y exacta a través de la contrastación de diversas fuentes potenciando así la construcción de la pluralidad mediática y el reflejo de la cultura contemporánea real, cercana, diversa y plural por naturaleza. Por otra parte, el indicador de calidad de *interés público* aplicado a los teleinformativos se relaciona con las *normas de calidad cultural* derivadas de las responsabilidades culturales de los medios de comunicación de masas (McQuail, 2010: 23), unas responsabilidades que están sujetas a reflejar la cultura contemporánea de la gente a la que se deben como servicio público, y que en último término, están íntimamente relacionadas con la idea de pluralidad sociocultural en un sentido amplio y multifacético (Blumer, 1993a: 24).

Así pues, el concepto de calidad cultural del medio como reflejo de las diversas expresiones de la cultura contemporánea cada vez más plurales y complejas se relaciona directamente con el concepto de un pluralismo múltiple (lingüístico, político, regional, cultural) asociado con las diferentes representaciones identitarias en torno a los colectivos que integran la sociedad (Blumer, 1993b: 49 - 53).

En este sentido, el problema que plantea el trabajo de diseño de esta tesis es que los principios de calidad cultural raramente se hacen respetar en los medios (McQuail, 2010: 239) en cualquiera de sus escalas y dimensiones que van, desde la práctica de contrastación de diversas fuentes culturales presentes en la sociedad contemporánea hasta la representación y la puesta en escena de la pluralidad cultural contemporánea a través de los DMTs<sup>31</sup> adscritos a una exclusiva cultura indentitaria occidental derivada de la cultura del nacionalismo centroeuropeo militarizado.

Por otro lado, cabe aclarar que el uso del diseño sonoro y musical en los teleinformativos subyace a la televisión como espectáculo (González Requena, 1992: 12) y a la presentación de la realidad en clave dramática (Bauman, 2007: 200). En este sentido, lejos de considerar la objetividad periodística como elemento de calidad de los teleinformativos incompatible con la espectacularidad y dramatización que subyace al medio televisivo, este trabajo de diseño considera que:

“La neutralidad - otro controvertido concepto - no está reñida con la carga emocional o el énfasis. El centro neurálgico de la independencia - este concepto es más práctico y terrenal que el de neutralidad - radica en las políticas editoriales de los medios, y no irremediabilmente en la *espectacularidad* de las formas de exposición (...). No son las técnicas dramatúrgicas ni las pautas del relato de ficción las causa del diferendo en torno al espectáculo informativo. Son sólo herramientas de trabajo que, utilizadas dentro de protocolos deontológicamente aceptados, contribuyen a una mejor recepción audiovisual de los productos informativos” (Suárez Sian, 2007: 36 y 39).

En definitiva, es conveniente aclarar que el problema del trabajo de diseño no plantea la espectacularización de los DMTs como problema o incompatibilidad, sino su espectacularidad y técnica dramática enfrentada con los códigos deontológicos del periodismo basadas en las normas culturales preocupadas en representar la pluralidad sociocultural.

---

<sup>31</sup> Discursos sonoros de las sintonías musicales de las cabeceras iniciales de los teleinformativos.

Así pues, este trabajo no niega ni señala un problema en relación a la espectacularización del diseño y la técnica dramática-musical aplicada al discurso de la realidad televisada, sólo intenta adecuar su dramatización a las normas culturales planteadas anteriormente, basadas en los criterios de calidad del sector informativo periodístico de los medios de comunicación y sintetizadas por este trabajo en la idea de diseño de: *potenciar la construcción de la pluralidad mediática*.

### 2.3.1.2.2. Identificación de funciones

Con la intención de identificar las funciones de la música de los teletinformativos a través de las funciones generales del medio televisivo y comunicativo orientado históricamente a las masas, la Tabla 2.12. sintetiza las funciones de la música adscritas a los medios de comunicación de masas en general y al medio televisivo en particular de la siguiente manera:

**Tabla 2.12.** Funciones de la música de los teletinformativos a través de las funciones de la música en los medios de comunicación de masas y en el medio televisivo (1).

Funciones de la música	
en los medios de comunicación de masas	en el medio televisivo
1) Identificar de manera inmediata un programa a través de la sintonía.	1) Identificación inmediata de un programa (sintonía o cabecera musical).
2) Dar relieve a un personaje.	2) Identificación de un personaje (repetición de motivos, acordes, etc).
3) Estimular el recuerdo de sucesos ya acaecidos.	3) Provocación de un recuerdo (repetición de un pasaje).
4) Crear la atmósfera de un programa.	4) Creación de una atmósfera dramática.
5) Lograr un paso de lugar o de tiempo juntamente con los diversos medios técnicos: encadenados ...	5) Efecto de cambio de plano.
6) Apostillar un diálogo, sobre todo con un propósito cómico declarado.	6) Apostillar un diálogo.
7) Definir un ambiente, conjuntamente con efectos especiales.	7) Definir un ambiente.
8) Crear un contrapunto con la imagen (en nuestro caso, con la palabra).	8) Contrapunto de la imagen.

(1) Material extraído de las funciones musicales en los medios de comunicación de masas señaladas por Herrera (1978). Citado en Rodrigo Alsina (2007: 117) y de las funciones musicales en la televisión señaladas por de Gertrudis Barrio (2003: 131).

Además, las funciones de la música en los medios de comunicación expuestas anteriormente pueden usarse teniendo en cuenta su volumen sonoro (fuerte/suave) y su presencia como música de fondo o de primer plano (Beltrán Moner, 2005: 92).

En relación a los DMTs<sup>32</sup>, su presencia musical de primer plano cumple tres funciones comunicativas altamente específicas y que podemos identificar con claridad. La primera función específica que encontramos en éstos discursos tiene que ver con un aspecto estético reclamado por los expertos en el uso de estas sintonías musicales que se traduce en una función comunicativa capaz de expresar “un aire dinámico” (Beltrán Moner, 2005: 51). Así pues, identificamos el concepto expresivo de *dinamismo* como la primera función comunicativa específica de los DMTs.

La segunda de las funciones altamente específicas de los DMTs que identificamos se propone desde el punto de vista del diseño audiovisual del teletinformativo y su relación con la imagen de la cadena de televisión que emite el programa. Desde esta perspectiva, las cabeceras de los teletinformativos se consideran representantes del prestigio de la cadena que emite el teletinformativo ya que, con respecto a sus cabeceras, se entiende que “la resolución del logotipo, los colores, texturas y sintonía informarán al espectador del prestigio del canal” (Ràfols y Colomer, 2011: 100). Así pues, una segunda función comunicativa específica de los DMTs que identificamos se traduce en la función de representar a la cadena de televisión que emite el programa teletinformativo.

La tercera función comunicativa específica que podemos identificar en tono a estas particulares músicas tiene que ver con que los DMTs se presentan por primera vez a sus televidentes intercalando primeros y segundos planos sonoros en el primer bloque del programa identificado como “Cabecera y arranque” (Cebrián Herreros, 1998: 483). Aunque su orden interno puede variar, este primer bloque abarca “la presentación identificativa del programa, los saludos y la exposición de la primera noticia” (Cebrián Herreros, 1998: 483). Este hecho permite que los discursos sonoros de estas sintonías cumplan las dos principales funciones de la música en la televisión ya señaladas anteriormente por Gèrtrudis Barrios (2003: 131) y que consisten en identificar al programa y a su personaje-presentador (ver Tabla 2.12.). Así pues, esta última doble función comunicativa específica que formulamos nos informa sobre quién es el enuncador del DMT, un enuncador representado por: a) la sintonía musical en primer plano junto a la información visual de su cabecera y b) por la misma sintonía musical en un segundo plano o de fondo junto con la información identitaria del presentador encargado de arrancar/conducir el programa.

---

<sup>32</sup> Discursos sonoros de las sintonías musicales de las cabeceras iniciales de los teletinformativos.

Finalmente, y en relación con el objetivo del diseño que nos ocupa en torno a los DMTs<sup>33</sup> alternativos y a partir de la enunciación del problema expuesto anteriormente, esta tesis propone sumar una función altamente específica más a las tres funciones comunicativas específicas identificadas y señaladas anteriormente. Concretamente, la última función que proponemos desde este trabajo de tesis es la función que trata de potenciar la construcción de la pluralidad mediática a través del diseño de los sonidos de los DMTs. La Tabla 2.13. sintetiza las tres funciones comunicativas específicas expuestas anteriormente atribuidas a los DMTs y la función específica propuesta por esta tesis:

**Tabla 2.13.** Funciones comunicativas específicas de los DMTs (1).

<b>Funciones comunicativas específicas de los DMTs</b>	
<b>funciones comunicativas</b>	<b>autores que dan soporte a las funciones</b>
1) Comunicar dinamismo, esto es, movimiento, agilidad, vivacidad, actualidad candente.	Beltrán Moner (2005: 51)
2) Informar al espectador sobre el prestigio de la cadena, canal o medio de comunicación que emite el teleinformativo.	Ràfols y Colomer (2011: 100)
3) Identificar al programa teleinformativo y a su presentador principal.	Cebrián Herreros (1998: 483) y Gèrtrudis Barrio (2003:131).
4) Potenciar la construcción de la pluralidad mediática	Muraca (2013)

(1) Elaboración propia a partir de Beltrán Moner (2005: 51), Ràfols y Colomer (2011: 100), Cebrián Herreros (1998: 483), Gèrtrudis Barrio (2003:131) y Muraca (2013).

### 2.3.1.2.3. Identificación de aspectos

Con la intención de ser más exactos en la identificación de una amplia gama de posibles aspectos en torno a los DMTs que tratamos en este estudio, partimos de un concepto clave y de tres indicadores de aspectos basados en Goffman (2008 y 2009) y Lasswell (1985). A continuación explicamos el concepto y los indicadores en relación con los posibles aspectos formales de los códigos de los DMT que comunican información<sup>34</sup>.

<sup>33</sup> Discursos sonoros de las sintonías musicales de las cabeceras iniciales de los teleinformativos.

<sup>34</sup> En este contexto, "comunicar significará transmitir información, es decir, dar parte o hacer saber una cosa" (Montaner y Moyano: 1989: 13).

En primer lugar, como hemos identificado en la tabla 2.13., sabemos que los DMTs<sup>35</sup> presentan los programas teletinformativos a través de la doble función televisiva de identificar al programa y su personaje-presentador (Cebrián Herreros, 1998: 483 y Gèrtrudis Barrios, 2003: 131). Desde esta perspectiva, entendemos que la presentación que realizan los DMTs al abrir el programa teletinformativo actúa de manera similar a la presentación que proyecta una persona en la vida cotidiana. Esta imagen puede considerarse vinculante a la idea de "fachada" en el sentido que proyecta una "actuación del individuo que funciona regularmente de un modo general y prefijado, a fin de definir la situación con respecto a aquellos que observan dicha actuación" (Goffman, 2009: 36).

En efecto, la fachada teletinformativa de la cabecera audiovisual en su arranque de programa junto con la información comunicada por su sintonía sonora funciona de manera similar a la actuación regular de un cartero que entra al edificio cada mañana distinguiéndose por su uniforme y la actividad de colocar las cartas en el buzón de entrada de una casa o edificio. Esto es debido a que la presentación del DMT también actúa de forma regular, general y prefijada, presentándose en las casas de sus televidentes y definiendo una determinada situación audiovisionada por su audiencia.

Así pues, podemos considerar que las presentaciones de los DMTs revisten un aspecto de fachada traducido en señales identitarias que muestran posibles aspectos susceptibles de ser comunicados a través de una información social decodificable. En síntesis, teniendo en cuenta el factor presentación de los DMTs derivados de la doble función identificativa del teletinformativo, junto con el concepto de fachada expuesto por Goffman (2009), para identificar una amplia gama de los posibles aspectos de los diseños de DMTs usamos el concepto de "fachadas identitarias".

Ahora bien, el análisis que identifica la amplia gama de los posibles aspectos de las fachadas identitarias de los diseños de DMTs conlleva una operación que incorpora las dos primeras preguntas formuladas por Lasswell en su estudio científico del procesos comunicativos, o sea, "*quién dice qué*" (Lasswell, 1985: 51). A continuación explicamos esta operación identificativa de la siguiente manera: las fachadas identitarias actúan sobre el factor *quién* (el enunciador) proporcionando señales sobre los posibles aspectos de los diseños de DMTs. A su vez, estas señales hacen "hablar" a las fachadas identitarias proporcionando señales equiparables al factor *qué dice* (el enunciado). De ahora en más y uniendo las concepciones de Goffman (2009) y Lasswell (1985), equipararemos la gama de los posibles aspectos de la figura del enuncicador oculto en los diseños de DMTs (fachada identitaria/quién dice) al mensaje velado de sus discursos sonoros (qué dice).

---

<sup>35</sup> Discursos sonoros de las sintonías musicales de las cabeceras iniciales de los teletinformativos.

La tabla 2.14. sintetiza la operación identificadora de aspectos de los diseños de DMTs<sup>36</sup> a través de la decodificación de fachadas identitarias de la siguiente manera:

**Tabla 2.14.** Operación para identificar aspectos de los diseños de DMT a través de la decodificación de las fachadas identitarias (1).

Operación decodificadora de fachadas identitarias que identifican aspectos de los DMT		
La fachada identitaria proporciona información sobre los aspectos del enunciador de los DMTs (quién dice)	equiparable a	La fachada identitaria proporciona información sobre los aspectos del enunciado de los DMTs (qué dice)
Quién dice	igual a	Qué dice el DMT

(1) Elaboración propia a partir de Goffman, (2009: 36) y Lasswell (1985: 51).

Expuesta la operación de decodificación de las fachadas identitarias ahora nos ocupamos de exponer las maneras de identificar una amplia gama de posibles aspectos de los diseños de DMTS, o sea, identificar una amplia gama de posibles fachadas identitarias. Para lograr dicho objetivo planteamos tipos de fachadas identitarias a través de tres indicadores que tomamos de Goffman (2008: 62 - 65) y adaptamos a este estudio de la siguiente manera que explicamos a continuación.

Los indicadores de Goffman (2008) comunican información social sobre la identidad de una persona asociada a señales significativas de prestigio, de estigma o desidentificadoras (2008: 65). El mismo autor explica las diferentes señales cuyos signos y símbolos reúnen un tipo concreto de significados partiendo de la base de que la información social comprendida como la información que puede presentar un individuo a otro, tiene determinadas propiedades (2008: 62). A continuación, pues, a través de Goffman (2008) concretamos tres tipos de fachadas identitarias que cubren una amplia gama de posibles aspectos en torno a los códigos del diseño de los DMTs.

En primer lugar, la información social puede constituir un reclamo de prestigio al ser asociada con una identidad honorable, de clase alta, etc. (2008: 63). En segundo lugar, la información social puede constituir un símbolo de estigma asociado a algún tipo de signo de degradación o incongruencia identitaria (2008: 63). En tercer lugar, la información social puede constituir un símbolo desidentificador, esto es, un símbolo que quiebra imágenes normalizadas pero haciéndolo de manera coherente y positiva, siendo capaz de suscitar dudas sobre sus decodificaciones desde el punto de vista identitario (2008: 64).

<sup>36</sup> Discursos sonoros de las sintonías musicales de las cabeceras iniciales de los teletinformativos.

Así pues, en este estudio los tres indicadores que engloban una amplia gama de aspectos de diseño de los DMTs<sup>37</sup> traducidos en tipos de fachadas identitarias con sus correspondientes señales significativas son: a) fachada identitaria de prestigio social/señal que comunica una información social positiva, de honorabilidad, de clase alta, etc., b) fachada identitaria de estigma social/señal que comunica una información social negativa, de enfermedad y pobreza, degradantes o incongruentes y c) fachada identitaria de desidentificación social/señal que comunica una información social que quiebra señales normalizadas como las de prestigio (positivas) o de estigma (negativas) provocando una cierta ambigüedad identitaria, pero decodificada en clave positiva. La tabla 2.15. expone una síntesis de la amplia gama de posibles aspectos de los diseños de DMTs en relación con la identificación de tipos de fachadas identitarias:

**Tabla 2.15.** Gama de posibles aspectos de los diseños de DMTs a través de la identificación de tipos de fachadas identitarias (1).

Fachadas identitarias	Aspectos de los DMTs
<b>Prestigiosa</b>	POSITIVOS: Señal de una información social de honorabilidad, clase alta, status reconocido, bienestar, socialmente deseable y muy aceptada, etc.
<b>Estigmática</b>	NEGATIVOS: Señal de una información social de enfermedad, pobreza, degradación, incongruencia, socialmente rechazada, etc.
<b>Desidentificadora</b>	POSITIVOS: Señal de una información social de identidad ambigua, flexible, rompedora de normas, socialmente aceptada, etc.

(1) Elaboración propia a partir de Goffman (2008: 62 - 65).

Una vez identificada la gama que engloba posibles aspectos de los DMTs en relación con sus fachadas identitarias, a continuación identificamos las limitaciones del trabajo de diseño en este estudio.

#### 2.3.1.2.4. Identificación de limitaciones

Este estudio identificó tres importantes limitaciones. La primera de ellas tiene que ver con que los DMTs son discursos difíciles de equiparar a un lenguaje que pueda representar el mundo de las cosas (ver apartado 2.1.).

<sup>37</sup> Discursos sonoros de las sintonías musicales de las cabeceras iniciales de los teletinformativos.

Por ello, desde el punto de vista del diseño y la comunicación audiovisual, se entiende que la música, aunque tiene mucha capacidad para provocar sensaciones en sus receptores, también tiene poca capacidad icónica (Ràfols y Colomer, 2011: 35), entendiendo el icono desde el ámbito del diseño como un "Signo que mantiene una relación de semejanza con aquello a lo que representa" (Jardí, 2013: 126). En otras palabras, nos referimos a la capacidad del icono entendida como: "Cualquier cosa que se asemeja físicamente (por la vista, el sonido, el olor, el tacto o el gusto) a la cosa que representa" Ambrose y Aono-Billson (2011: 108) y que "reconocemos por su similitud con los objetos que representan" (Jardí, 2013: 55). Esta capacidad del icono se concreta, por ejemplo, en el dibujo de una figura humana en los lavabos semejante de manera física a una persona, etc..

Profundizando en la limitación del diseño y la comunicación de la música a través de signos comprendidos desde su dimensión icónica, aclaramos que el concepto de icono suele relacionarse con la teoría de la semiología, esto es, la ciencia que estudia los signos (Warley, 2011: 10) desde una perspectiva lógica y filosófica altamente especulativa, ya que como afirma Peirce<sup>38</sup>, uno de los fundadores de la teoría; "La lógica, en un sentido general, es, (...) sólo otro nombre de la semiótica (...), la doctrina cuasi-necesaria, o formal, de los signos. Al describir la doctrina como `cuasi-necesaria`, o formal, quiero decir que observamos los caracteres de los signos y, a partir de la observación, por un proceso que no objetaré sea llamado Abstracción, somos llevados a aseveraciones" (Peirce, 1974: 21).

Esta forma altamente abstracta y lógica de tipo matemática que orienta el estudio de los signos, incluyendo especialmente la concepción del icono, también se puede aplicar a la música como objeto de estudio. Desde esta perspectiva: "Se podría argumentar que la semiología de la música estudia los signos de la música; pero no dispone de tipologías precisas que permitan identificar los fenómenos musicales a partir de categorías semiológicas" (Reynosos, 2006a: 148). Por otro lado, la aplicación de la teoría semiótica a la música como objeto de estudio se orienta hacia la obtención de "conceptos útiles para el análisis musical" (Tarasti, 2004: 44), y por ende, su objeto de estudio no es la comunicación entendida como fenómeno social, sino los signos de las partituras de música, unos signos estudiados a partir de la dimensión gráfica de las partituras musicales en el contexto de los estudios de tipo históricos y especulativos del repertorio musical clásico/europeo/occidental.

---

<sup>38</sup> Este autor, licenciado en matemáticas y con una maestría en química desarrolla un trabajo interesado por la lógica de los símbolos (Vicente, 2012: 42). Se considera que "Peirce fue un pensador original y profundo que abrió caminos en filosofía y en la investigación semiótica. Sobre todo, fue un filósofo" (Zecchetto, 2012: 47).

Volviendo al punto de vista de las Ciencias de la Comunicación, se asume que las categorías de los signos propuestos por la semiología son de gran utilidad al ser usados para clasificar signos. De hecho, los aportes de la obra de Peirce, aunque no se centran en el estudio de la comunicación, realizan aportes al estudio del orden y la clasificación de las tipológica de signos (Warley, 2011: 78). Teniendo en cuenta esto, la aplicación de conceptos semióticos de manera mecánica al fenómeno de la comunicación como objeto de estudio resulta claramente insuficiente (Bougnoux, 2005: 45). Por otro lado, la poca capacidad iconica de la música para semejar cosas del mundo y el posible uso de categorías signicas aplicadas al estudio de la comunicación social de la música hace que su estudio comunicativo a través de planteamientos semióticos no sea apropiado, constituyendo una primera limitación importante en este estudio. Por ello, hemos tenido que incurrir en otras vías no exploradas para pensar el estudio de la comunicación de la música a través de las disciplinas del diseño y la comunicación audiovisual, descartando así, cualquier estudio signico de tipo lógico, no corroborado de manera empírica en el contexto de la comunicación puesta en sociedad.

La segunda limitación se relaciona con el factor tiempo. Esto es así debido a que la práctica del diseño llevada a cabo en este trabajo de tesis nos obligó a realizar otro estudio paralelo que constituye otra tesis en sí y que excede el trabajo de esta investigación presentada en este informe. Así pues, la limitación de tiempo de investigación nos obligó a integrar sólo una parte de conocimiento en torno al diseño y la comunicación audiovisual del trabajo realizado sobre los diseños alternativos de los DMTs<sup>39</sup>, un tema altamente complejo que sin duda puede ser retomado y concretado en una investigación exclusiva que trate este particular tema centrándose sólo en el estudio del diseño de las sintonías musicales de los teletinformativos.

La tercera limitación viene impuesta por las tecnologías disponibles que usamos para elaborar los prototipos de diseño. En este sentido, contamos con un estudio de música capaz de producir diversos diseños de pilotos de DMTs. No obstante, somos conscientes que si el trabajo ocupado en la elaboración de los diseños pilotos hubiera contado con un equipo de producción y tecnología más avanzada de la que hemos dispuesto en este trabajo, los diseños pilotos hubieran ganado más calidad de producción de la que tienen. Aun así, aunque consideramos esto una limitación, también consideramos que los diseños pilotos elaborados y practicados desde el año 2007 al 2013 poseen una calidad suficiente que permiten llevar a cabo las investigaciones que nos hemos propuesto realizar.

---

<sup>39</sup> Discursos sonoros de las sintonías musicales de las cabeceras iniciales de los teletinformativos.

### 2.3.1.2.5. Creación de síntesis lógicas adaptadas a modelos

Para crear síntesis lógicas que puedan servir como modelos aplicables al diseño de los prototipos alternativos de los DMTs<sup>40</sup> tratados en este estudio, es conveniente proponer un lenguaje figurativo-visual en línea con el ámbito de estudio del diseño y que pueda ayudar a comprender las ideas sonoras y musicales de los diseños de los DMTs en relación con la gama de los posibles aspectos concretados en las propuestas tipológicas de las fachadas identitarias anteriormente expuestas (ver 2.3.1.2.3.).

Así pues, el lenguaje figurativo-visual que proponemos pretende acercar los conceptos básicos de la composición de la música pero a través de un lenguaje no especializado, o un lenguaje explicativo más fácil de comprender para cualquier persona no instruida en la teoría de la música. En este sentido, pensamos que el lenguaje de la disciplina perteneciente al ámbito del diseño y la comunicación visual usado para explicar las ideas y fundamentos de las construcciones visuales es más apropiado para explicar las ideas y concepciones de los diseños de los DMTs.

Para lograr este propósito, sintetizamos los elementos sonoros musicales que constituyen los modelos de los diseños de DMTs en relación con sus respectivas tipologías de fachadas identitarias siguiendo las premisas de Dondis (2011: 53 - 81) usadas para explicar los elementos básicos de la comunicación visual pero adaptándolas al proyecto de diseño de este trabajo<sup>41</sup>.

La tabla 2. 16. realiza una comparación entre la sintaxis de los elementos básicos de la comunicación visual aplicados a los elementos de la comunicación auditiva de los DMTs:

---

<sup>40</sup> Discursos sonoros de las sintonías musicales de las cabeceras iniciales de los teletvivos.

<sup>41</sup> La adaptación de conceptos visuales aplicados a los sonoros ya fueron insinuados y expuestas por pintores vanguardistas de principios del siglo XX. En este sentido, el artista suizo Paul Klee afirmaba que "La selección de los elementos plásticos y la manera de combinarlos prestan hasta un cierto punto analogías con la relación del motivo de la música" (Klee, 2008: 24). El Artista ruso Vasili Kandinsky va más allá y realiza analogías teóricas entre arte plástico y sonoro/musical (Kandinsky, 2004: 38 y 39) y su trabajo se vincula con el trabajo del compositor de música Arnold Schonberg (Lisciani-Petrini, 1999: 61). Hay que tener en cuenta que los pintores Klee y Kandinsky fueron maestros de la escuela de arte, oficios, diseño y arquitectura de la Bauhaus (Droste, 2011: 25). En dicha escuela también estaba presente la pedagogía de la música como herramienta educativa llevada a cabo por Gertrud Grunow a través de la relación de sonidos, colores, materiales y movimientos (Droste, 2011: 25 y 2012: 245). Desde esta perspectiva, el trabajo conceptual de Dondis (2011), el cual tomamos como referencia para realizar una primera aproximación operativa de la sintaxis sonora compatible con la visual, "tiene sus precedentes en el intento de racionalización que presentó la Bauhaus" (Rafols i Casamada, 2011: 5), en línea con los trabajos y concepciones de los artistas mencionados anteriormente.

**Tabla 2.16.** Sintaxis de los elementos básicos de la comunicación visual aplicados a los elementos de la comunicación auditiva de los DMTs (1) .

<b>Sintaxis de los elementos de la comunicación visual aplicada a los elementos de la comunicación auditiva de los DMTs</b>	
<b>elementos visuales</b>	<b>elementos auditivos</b>
<b>PUNTO</b> (La unidad más simple como punto de atracción)	<b>SONIDO</b> (la unidad más simple: el sonido del principio o del final, etc)
<b>LÍNEA</b> (sucesiones de unidades simples)	<b>SONIDOS</b> (sucesiones de unidades simples que conforman melodías, etc)
<b>CONTORNO</b> (descripción de una figura: cuadrado, redondo, etc)	<b>FORMA</b> (tipos de curvas dibujadas por los sonidos)
<b>DIRECCIÓN</b> (horizontal, vertical, curva, diagonal, etc.)	<b>DIRECCIÓN</b> (sonidos ascendentes, descendentes, horizontales, etc)
<b>TONO</b> (intensidad de los tonos y el trazado)	<b>DENSIDAD</b> (el peso de los sonidos graves/agudos, fuertes/suave, etc)
<b>COLOR</b> (tipos de color)	<b>COLOR</b> (violín europeo, sitar indio, tambores africanos, etc.)
<b>TEXTURA</b> (cualidades sustanciales de la superficie de la composición)	<b>TEXTURA</b> (cualidades sustanciales de la superficie de la composición)
<b>ESCALA</b> (conjunto de elementos visuales definidos por su interrelación)	<b>ESCALA</b> (estructura de sonidos disponibles e interrelacionados entre sí)
<b>DIMENSIÓN</b> (punto de vista y perspectiva)	<b>ESPACIO</b> (punto de escucha, planos sonoros y distribución de los sonidos en el espacio)
<b>MOVIMIENTO</b> (sensaciones visuales perceptivas de movimiento)	<b>MOVIMIENTO</b> (sonidos percibidos a tiempos rápidos, moderados y lentos)

(1) Elaboración propia a partir de Dondis (2011: 53 - 81).

Así pues, los elementos auditivos basados en la sintaxis de los elementos visuales pasan a ser la sintaxis sonora que hemos utilizado para llevar a cabo la creación lógica/sintética de los modelos candidatos al diseño de los prototipos de DMTs elaborados para el estudio de esta tesis y que tienen por objetivo potenciar la construcción de la pluralidad mediática. Mas concretamente, los elementos básicos de la sintaxis sonora utilizados para modelar las ideas del diseño en relación con las tipologías de fachadas identitarias y el objetivo de potenciar la pluralidad mediática a través de los DMTs son cuatro: MOVIMIENTO, TEXTURA, ESCALA y COLOR. A continuación explicamos en profundidad estos cuatro elementos que consideramos básicos para comprender la sintaxis sonora del diseño de los DMTs.

a) MOVIMIENTO: En la música una de las principales percepciones sonoras importantes es la sensación de movimientos rápidos, lentos, etc. Desde esta perspectiva suele afirmarse que, las baladas son lentas o el rock que se baila es rápido.

La teoría de la música define tres tiempos básicos basados en pulsos metronómicos. Aunque la medición de los tiempos no es exacta y el mismo tiempo en la música está sujeto a retardos y aceleraciones, las tres medidas básicas son las siguientes: el tiempo lento se acerca a 40 pulsos dictados por un metrónomo musical, (negra 40), el tiempo vivo (o rápido) de una pieza de música se acerca a 160 pulsos dictados por el mismo metrónomo (negra 160) y el tiempo normal se encuentra entre los 40 y 160 pulsos dictados por el metrónomo de música (Riemann, 2004: 44 - 51). Así pues, este estudio distingue tres movimiento perceptivos básicos, a saber: lento, normal y rápido.

b) TEXTURA: Entendemos que la música es percibida de manera general por las cualidades sustanciales de su superficie y relieve sonoro. Desde esta perspectiva equiparamos textura a estilo musical. Ahora bien, en este amplio contexto que relaciona textura y estilo musical “podemos establecer cuatro amplias configuraciones estilísticas” (Pérez, 2004: 25), a saber: 1) textura monofónica, esto es, una textura melódica sin acompañamiento en donde en ocasiones la melodía es acompañada pero de manera duplicada y no con un acompañamiento independiente rítmicamente a su melodía, 2) textura homofónica, o sea, una textura musical que presenta una melodía con un acompañamiento independiente rítmicamente de la melodía que acompaña, 3) textura polifónica, en concreto, es una textura musical en donde se perciben diferentes melodías superpuestas, pero a diferencia de las superposiciones posibles propias la textura monofónica, las diferentes melodías funcionan rítmicamente de manera independiente. Esta textura hace que ninguna de las dos o más melodías implicadas en la textura se perciba como acompañamiento o superposición de una melodía en concreto. Finalmente, presentamos la última textura, 4) textura no melódica, esta es, una textura que excluye en parte o totalmente cualquier tipo de contenido melódico y se relaciona con las músicas experimentales y los ruidos extramusicales, como por ejemplo, el sonidos del motor de un coche, los ruidos de una frecuencia de radio, o cualquier sonido que sea altamente abstracto y no relacionado con los sonidos de la música entendida en su sentido clásico (Pérez, 2004: 25 y 26).

c) ESCALA: Aceptar la pieza de música como un todo facilita comprender mejor el sentido musical captando su totalidad de manera orgánica (LaRue, 2009: 4). Desde esta perspectiva: "Una de las consecuencias más determinantes para la definición de la música en nuestra cultura fue la organización artificial de correspondencias internas entre los sonidos" (Catalán, 2003: 21), y en definitiva, la organización estructural de sonidos a través del uso de escalas. En la práctica de la composición de la música se entiende que los sonidos son la materia prima (Howard, 2000: 6) y desde un punto de vista estructural: "Un sonido cualquiera no tiene por sí mismo ninguna significación especial, sino que sólo la adquiere si está relacionado con otros" (Vergés, 2007: 21).

Esta interpretación de sonidos se le llama, de manera conceptual, por el nombre de escala. Además, otro concepto relacionado con la escala es la tonalidad musical como sonido vertebrador de los demás sonidos que configuran la escala. En relación con la tonalidad como concepto incluido en el de escala, aclaramos que: "La tonalidad es un conjunto organizado de notas alrededor de una tónica. Esto significa que hay una nota central soportada, de una forma u otra, por las demás notas" (Piston, 1998: 49). Este centro tonal o región central desde la cual se despliegan las proporciones de los sonidos musicales organizados en la escala se sintetiza en el concepto llamado sistema tonal (Riemann, 2004: 9), un sistema que es pilar del patrimonio de la música occidental y que suele evocarse bajo el nombre de "El sistema natural (mayor)" (Schenker, 2004: 5), "Sistema natural" (Schenker, 2004: 5 y 39) o pragmáticamente hablando, bajo el nombre de escala "Mayor" (Herrera, 1998: 19 y 2000: 253). Además, a partir de este orden entendido como centro tonal también se despliegan sus tipos de modalidades. "La *modalidad* hace referencia a la elección específica de los sonidos con relación a una tónica particular, por lo que se ocupa de los diferentes tipos de escalas" (Piston, 1998: 49).

En síntesis, el orden estructural en la mayoría de músicas se instaura a partir de un centro tonal entendido como los cimientos de una escala determinada (ejemplo: do, como centro tonal y sus sonidos complementarios; re, mi, fa, sol, la, si). Además, cada tono de la escala independientemente que sea un centro tonal puede ser tomado como tal dando como resultado la instauración de un nuevo orden de escala llamado modalidad (ejemplo: en una escala de do, ahora tomaremos el re como centro tonal y sus sonidos complementarios serían; mi, fa, sol, la, si, do). En este punto cabe aclarar que las tonalidades-modalidades interpretadas como estructuras en forma de escalas se identifican mediante nombres diferentes según los autores que se usen como referencia.

Explicado el concepto de escala sonora como estructura formal que ordena los sonidos, hay que tener en cuenta que, técnicamente hablando, se sabe perfectamente que la escala sonora (sets o conjunto de notas musicales disponibles y ordenadas en un sistema musical) constituye el fundamento físico del arte musical (Stravinski, 2006: 40). Además, también es sabido que la escala sonora, sus modalidades y sus combinatorias musicales pueden evocar sentimientos compartidos por una cultura asociada a un grupo étnico determinado, en contraposición con otros grupos de personas e identidades étnicas. De hecho, la relación escala sonora/identidad étnica se relacionan estrechamente, incluso algunos manuales técnicos de composición de la música identifican una escala en relación con la identidad étnica bajo el nombre de escala "Árabe" (Herrera, 1998: 21 y 2000: 255), "escala <<húngara>>" (Piston, 1998: 49) o escalas japonesa, españolas, peruanas, indias, etc. (Cope, 1997: 27).

Efectivamente, así como en la Antigua Grecia los nombres de las escalas sonoras se asocian a grupos étnicos y tribales (Davis, 2009: 75), hoy en día los sonidos contemporáneos también se relacionan con diferentes grupos étnicos, representándolos en el imaginario social a través de los discursos sonoros de la música y denominando a sus escalas como "naturales" en relación con los imaginarios occidentales, o escalas "árabes" en relación con imaginarios que hacen alusión a culturas consideradas no occidentales o exóticas.

d) COLOR: La noción de color sonoro (también llamado timbre) en relación con la música puede tener dos o más sentidos dependiendo de los autores que se pronuncien. En esta investigación seguiremos a Alvarez (2004) al considerar que: "Cuando hablamos de <<color>> en música nos referimos, claro está, a algo muy diferente de lo que esta cualidad supone en la pintura; decimos, por ejemplo, que el oboe tiene un color más oscuro que la flauta o que el corno inglés da un colorido oriental a determinado pasaje" (Alvarez, 2004: 323 y 324). Así pues, se entiende que el "color" de la música relacionado con una cultura viene dado por la cualidad del sonido de los instrumentos musicales. En el ámbito de la música, Piston (2001a) confirma este enfoque que relaciona color con sus instrumentos musicales cuando comenta en su manual de instrumentos musicales que: "Se puede potenciar el color y la calidad de los instrumentos de cuerda utilizando el vibrado en la mano izquierda" (Piston, 2001a: 11). Más aún, el factor "color-timbre" del instrumento musical se considera clave en el ámbito musical/audiovisual obteniendo mayor importancia en relación al factor tradicional de "melodía".

En efecto, "hoy en día tiene tanto o más valor semiológico un color instrumental, una relación interválica o una determinada densidad armónica que una melodía conocida y sus variantes" (Nieto, 2003: 49) debido a que "[las] diferencias tímbricas juegan un papel importantísimo en el relato audiovisual" (Labrado, 2009: 81).

El color no sólo se considera un concepto clave desde la perspectiva técnica de la música, sino también desde la perspectiva de recepción. En este sentido, se sabe que "El timbre o color de la música actúa muy directamente sobre la sensibilidad; produce incluso una <<sensación global>> característica. El carácter tímbrico solo, ya de por sí, casi constituye un distintivo de estilo" (Barce, 2001: 10). Tan importante es este factor para sus receptores que actúa directamente sobre la sensibilidad de las personas resultando ser "la característica más importante y ecológicamente más relevante de los fenómenos auditivos" (Levitin, 2008: 53).

Teniendo esto en cuenta, consideramos el color sonoro de la música como un factor clave para realizar una lectura auditiva relacionada con los imaginarios representativos de las diferentes culturas. Llegados a este punto, aclaramos que hemos descartado la elección de la voz como instrumento de los colores sonoros ya que esta tesis sólo examinará una música estrictamente instrumental/no vocal. Así pues, en esta investigación postulamos que los colores sonoros cumplen la misma función que las escalas sonoras de la música explicadas anteriormente, o sea, la función de evocar imaginarios sociales en relación con determinadas identidades étnicas y culturales.

Hasta aquí hemos explicado los elementos auditivos de MOVIMIENTO, TEXTURA, ESCALA y COLOR extraídos del trabajo de síntesis lógica que propicia las concepciones de la sintaxis sonora propuesta por este estudio. Ahora bien, sabiendo que "todas las culturas han decidido (...) cuáles son sus sonidos musicales y cuales no" (Marco, 2007: 156), alimentando así, definidos imaginarios sociales sobre las diferentes identidades étnicas a través de los discursos de la música, la tabla 2.17. presenta una síntesis representativa de las principales tradiciones musicales occidentales y no occidentales clasificadas en regiones culturales de la música<sup>42</sup> que incluyen datos sobre manifestaciones musicales identificadas de manera étnicas y sus respectivos y exclusivos elementos auditivos sintetizados en la sintaxis sonora que trata los conceptos de MOVIMIENTO, TEXTURA, ESCALA y COLOR:

---

<sup>42</sup> Con respecto a los diferentes estilos musicales de la música en relación a un mapa cultural regional, seguimos a Meyer (2000: 27) cuando afirma que "Las culturas pueden ser analizadas - divididas y subdivididas - de muchas y diferentes formas". En el caso de esta tesis, la forma de ordenamiento de las principales tradiciones de las culturas de la música vino dada por las divisiones y subdivisiones temáticas generales que presentan los libros en materia de música.

**Tabla 2.17.** Principales tradiciones musicales occidentales y no occidentales clasificadas en regiones que incluyen manifestaciones musicales y los elementos auditivos de MOVIMIENTO, TEXTURA, ESCALA y COLOR (1).

Principales tradiciones culturales de la música y las características de sus sintaxis sonoras					
_____ occidentales _____			_____ no occidentales _____		
Siglos	Región europea	Región americana y anglosajona	Región oriental	Región árabe	Región africana
<b>Anteriores a la edad moderna</b>				MÚSICA nuba o arábigo-andaluza del mundo árabe a partir del siglo X.	MÚSICA de los tambores de Ghana a partir del siglo VIII.
<b>XVII</b>	MÚSICA barroca, clásica y romántica en los siglos XVII, XVIII y XIX respectivamente. MOVIMIENTO: lento, normal y rápido. TEXTURA: homofónica y polifónica. ESCALA: tonal-occidental. COLOR: orquesta occidental.		MÚSICA raga de la india del norte a partir del siglo XVII. MOVIMIENTO: normal. TEXTURA: homofónica. ESCALA: modal-mixolidio. COLOR: Sitar (cuerdas pulsadas) - instrumentos indios.	MOVIMIENTO: normal. TEXTURA: polifónica. ESCALA: multimodal-menor (predominio del multimodo eólico-dórico). COLOR: Laúd (cuerdas pulsadas) - instrumentos árabes.	MOVIMIENTO: normal. TEXTURA: no melódica. ESCALA: indeterminada. COLOR: tambores percutidos.
<b>XX</b>	MÚSICA de vanguardia y de ruptura con el canon clásico a partir del siglo XX. MOVIMIENTO: lento, normal y rápido. TEXTURA: homofónica, polifónica y no melódica. ESCALA: indeterminada y múltiple. COLOR: orquesta occidental-eléctrico.	MÚSICA popular impulsada por los medios de comunicación de masas a partir del siglo XX. MOVIMIENTO: lento, normal y rápido. TEXTURA: homofónica. ESCALA: tonal y modal-occidental. COLOR: instrumentos de tradición occidental - eléctrico.	MÚSICA de la ópera de Pequín en China a partir del siglo XVII. MOVIMIENTO: norma. TEXTURA: monofónica y homofónica. ESCALA: pentatónica-mayor. COLOR: Erh-hu (violín de gamba)-instrumentos chinos.	MÚSICA árabe moderna de las grandes orquestas a partir del siglo XX. MOVIMIENTO: normal. TEXTURA: polifónica. ESCALA: árabe. COLOR: instrumentos de orquesta occidental y árabe tradicional.	

(1) Material elaborado a partir del archivo sonoro de música del MIGRACOM (2011 - 2013)<sup>43</sup>.

<sup>43</sup> La elaboración de este archivo se basa en una sistemática documentación de años de trabajo de preparaciones de clases ilustrativas elaboradas por el autor de esta tesis y aplicadas al ámbito de la docencia universitaria practicada durante el periodo 2006 - 2010. El trabajo de documentación contó con diversas fuentes, a saber: a) Cultura Sonora: estudio de música del autor de esta tesis, b) Biblioteca y Hemeroteca General de la Facultad de Ciencias de la Comunicación de la Universitat Autònoma de Barcelona y Biblioteca de Humanidades de la misma universidad, c) Biblioteca de la Escola Superior de Música de Catalunya, d) Biblioteca de la Filmoteca de Catalunya y e) las Bibliotecas del distrito del Barrio de Gràcia de Barcelona: Vila de Gràcia y Jaume Fuster. El archivo actúa como una base de datos fonográfica que condensa diferentes sonidos musicales adscritos a diversas culturas y que se concreta en 2011. En este trabajo contamos con el archivo revisado y actualizado en 2013.

Como pudimos ver en la tabla anterior, las diferentes tradiciones culturales de la música presentan diferentes sintaxis sonoras en relación con los parámetros de MOVIMIENTO, TEXTURA, ESCALA y COLOR, unas diferencias que se acentúan notablemente sobre los elementos reconocidos como ESCALA y COLOR. Así pues, mientras que la región arábiga de las representaciones de la música presenta una ESCALA multimodal-menor o árabe y un COLOR específico como el producido por el instrumento musical del Laúd, la región europea presenta una ESCALA tonal-occidental y un COLOR asociado a la tradición de la orquesta occidental. Teniendo en cuenta estos dos parámetros que sobresalen en sus diferencias en relación con cada cultura musical, para realizar el trabajo de diseño de los DMTs alternativos nos centraremos en los parámetros de ESCALA y COLOR. Unos parámetros musicales clave que, esperamos, puedan potenciar la construcción de la pluralidad mediática a través de los DMTs.

Ahora bien, llegados a este punto es momento de explicar las propuestas modélicas de diseños aplicados a los DMTs<sup>44</sup> orientados a potenciar la construcción de la pluralidad mediática. A continuación, pues, explicamos las relaciones entre modelos aplicados a los DMTs y objetivos del diseño en relación con los elementos de la sintaxis sonora (MOVIMIENTO/TEXTURA/ESCALA/COLOR), las principales tradiciones musicales (occidentales y no occidentales) y la gama de los posibles aspectos concretados en las propuestas tipológicas de las fachadas identitarias anteriormente expuestas (ver 2.3.1.2.3.).

En primer lugar, recordamos que el objetivo de los modelos del diseño de los DMTs alternativos consiste en potenciar la construcción de la pluralidad mediática. Este objetivo alude a una representación identitaria híbrida en el sentido de que en un solo DMT tiene que condensarse de manera representativa la pluralidad cultural contemporánea. Para clarificar la modelación de los diseños de los DMTs en relación con el acercamiento o alejamiento de los objetivos planteados construimos un plano pendular de tres espacios identitarios relacionados con los DMTs, a saber: identidad occidental, identidad híbrida e identidad no occidental.

Los espacios extremos de esta plano pendular (identidad occidental/no occidental) están ocupados por diseños identitarios perfectamente reconocibles. Consideramos que éstos espacios identitarios extremos se alejan del objetivo de potenciar la construcción de la pluralidad mediática. En cambio, consideramos que el espacio central del plano (identidad híbrida) donde descansaría el péndulo aportaría un equilibrio identitario en consonancia con la representación de la pluralidad a través de los DMTs. La tabla 2.18. expone los tres espacios identitarios del mapa pendular en relación con el alejamiento o acercamiento de la representación de la pluralidad mediática a través de los DMTs:

---

<sup>44</sup> Discursos sonoros de las sintonías musicales de las cabeceras iniciales de los teletinformativos.

**Tabla 2.18.** Mapa pendular de tres espacios identitarios que se alejan o acercan a la representación de la pluralidad.

<b>Mapa pendular de tres espacios identitarios en relación con los objetivos de diseño</b>		
<b>Identidad occidental de los DMTs</b>	<b>Identidad híbrida de los DMTs</b>	<b>Identidad no occidental de los DMTs</b>
Se aleja del objetivo de potenciar la construcción de la pluralidad mediática	Se acerca al objetivo de potenciar la construcción de la pluralidad mediática	Se aleja del objetivo de potenciar la construcción de la pluralidad mediática

En segundo lugar, asignaremos a cada espacio identitario del mapa pendular los aspectos tipológicos de las fachadas identitarias de los DMTs<sup>45</sup> propuestos por esta tesis que creemos corresponderían con las percepciones de los receptores de sus discursos. La tabla 2.19. expone los tres espacios identitarios que proporcionan el mapa pendular sus correspondientes aspectos tipológicos de fachadas identitarias:

**Tabla 2.19.** Mapa pendular de tres espacios identitarios que se alejan o acercan a la representación de la pluralidad y sus correspondientes fachadas identitarias.

<b>Mapa pendular de tres espacios identitarios en relación con los objetivos del diseño y sus correspondientes fachadas identitarias</b>		
<b>Identidad occidental de los DMTs</b>	<b>Identidad híbrida de los DMTs</b>	<b>Identidad no occidental de los DMTs</b>
Se aleja del objetivo de potenciar la construcción de la pluralidad mediática	Se acerca al objetivo de potenciar la construcción de la pluralidad mediática	Se aleja del objetivo de potenciar la construcción de la pluralidad mediática
Fachada identitaria prestigiosa	Fachada identitaria desidentificadora	Fachada identitaria estigmática
POSITIVA: Señal de una información social de honorabilidad, clase alta, status reconocido, bienestar, socialmente deseable y muy aceptada, etc.	POSITIVA: Señal de una información social de identidad ambigua, flexible, rompedora de normas aunque socialmente aceptada, etc.	NEGATIVA: Señal de una información social de enfermedad, pobreza, degradación, incongruencia, socialmente rechazada, etc.

En tercer lugar, asignaremos a cada espacio identitario del mapa pendular con sus alejamientos y acercamientos de la representación pluralista y sus correspondientes fachadas identitarias, unas ideas de modelos aplicados a los DMTs y objetivos del diseño en relación con los elementos de la sintaxis sonora ESCALA/COLOR y las respectivas tradiciones identitarias musicales que dan como resultado sus particulares fachadas identitarias de tipo mediáticas. La tabla 2.20. expone las ideas de los modelos y sus características en relación con sus espacios y fachadas identitarias:

<sup>45</sup> Discursos sonoros de las sintonías musicales de las cabeceras iniciales de los teletinformativos.

**Tabla 2.20.** Las ideas de modelos candidatos al diseños de los DMTs en relación con los espacios identitarios que se alejan o acercan a la representación de la pluralidad a partir de sus fachadas identitarias correspondientes.

<b>Ideas de modelos de diseños de los DMTs en relación con los espacios identitarios, objetivos de diseño, fachadas identitarias y elementos de la música y la sintaxis sonora</b>		
<b>Identidad occidental de los DMTs</b>	<b>Identidad híbrida de los DMTs</b>	<b>Identidad no occidental de los DMTs</b>
Se aleja del objetivo de potenciar la construcción de la pluralidad mediática	Se acerca al objetivo de potenciar la construcción de la pluralidad mediática	Se aleja del objetivo de potenciar la construcción de la pluralidad mediática
Fachada identitaria prestigiosa	Fachada identitaria desidentificadora	Fachada identitaria estigmática
<p><b>POSITIVA:</b> Señal de una información social de honorabilidad, clase alta, status reconocido, bienestar, socialmente deseable y muy aceptada, etc.</p>	<p><b>POSITIVA:</b> Señal de una información social de identidad ambigua, flexible, rompedora de normas aunque socialmente aceptada, etc.</p>	<p><b>NEGATIVA:</b> Señal de una información social de enfermedad, pobreza, degradación, incongruencia, socialmente rechazada, etc.</p>
<p>-basada en la tradición de la música clásica/popular/occidental con escala tonal-occidental y color orquestal e instrumental popular occidental</p> <p>-basada en la tradición de la música regional o local con rasgos exclusivamente occidentales (color de flauta boliviana, de gaita celta o gallega, de bandoneón porteño, etc.).</p>	<p>-basada en fórmula híbridas pluriculturales, por ejemplo:</p> <p>-escala modal-lidia y color de xilófono occidental/africano/prehistórico/popular asiático/sonido de ordenador, telefonía móvil y nuevas tecnologías informáticas (xilófono transcultural) basado en un movimiento normal y una textura homofónica.</p> <p>-escala modal-dórica y color de sitar indio/orquesta occidental y flauta boliviana basado en un movimiento normal y una textura homofónica.</p> <p>-escala modal-eólica y color erh-hu chino (violín chino), sitar indio y piano occidental basado en un movimiento normal y una textura polifónica.</p> <p>-escala pentatonica-menor y color electrónico híbrido (sonido transcultural) basado en un movimiento normal y una textura homofónica o no melódica.</p> <p>etc..</p>	<p>-basada en la música Raga de la india con escala modal-mixolidias y color de sitar.</p> <p>-basada en la música árabe - andaluza con escala multimodal-menor o árabe y color de laúd.</p> <p>-etc..</p>

Las ideas de los modelos de diseños de DMTs<sup>46</sup> propuestos en torno al mapa pendular de los espacios identitarios también pueden servirse de sólo un elemento auditivo, como por ejemplo, el elemento COLOR. Dicho elemento permite de manera exclusiva realizar discursos sonoros instalados en diferentes espacios identitarios bien definidos.

<sup>46</sup> Discursos sonoros de las sintonías musicales de las cabeceras iniciales de los teletinformativos.

Un ejemplo de esto se puede escuchar cuando un DMT, como por ejemplo, el perteneciente a noticias cuatro representante de la cultura occidental (audiovisiónar ejemplo 9 del DVD), cambia de COLOR para instalarse en otros espacios identitarios diferentes al centroeuropeo/anglosajón, como es el caso de los espacios de identidad boliviana, árabe, india etc.. (audiovisiónar ejemplo 10 del DVD).

#### *2.3.1.2.6. Diseño de prototipos*

La idea del proyecto del trabajo de diseño tiene por objetivo diseñar prototipos de DMTs<sup>47</sup> que potencien la construcción de la pluralidad mediática. Para valorar la eficacia comunicativa del prototipo que obedece al objetivo planteado por este estudio planteamos tres modelos de DMTs en relación con los espacios identitarios y sus respectivas decodificaciones (ver tabla 2.20.). Los tres DMTs comprendidos como señales representativas de los espacios identitarios correspondientes se seleccionan de la siguiente manera.

En primer lugar, el DMT de la identidad occidental y sus respectivas decodificaciones estará representado por un DMT ya existente extraído de la muestra de DMTs del estado español de la primera década del siglo XXI presentados anteriormente en el análisis tipológico de tipo histórico/social. Así pues, para este espacio identitario seleccionamos el DMT del teletinformativo noticias cuatro. Esta selección es debido a que: a) su discurso en línea con los DMTs del estado español en la actualidad analizados anteriormente, representa la cultura y la identidad occidental, b) su diseño sonoro presenta una notable claridad y síntesis óptima para ser usado en un estudio de recepción y c) el alcance de su discurso llega a todo el estado español. Estas razones hacen que el DMT noticias cuatro sea una muestra representativa del espacios identitario exclusivamente occidental.

En segundo lugar, diseñaremos un prototipo de DMT con la misma morfología del DMT noticias cuatro pero basado en un modelo de identidad no occidental. Este diseño da como resultado el otro extremo identitario que, a nuestro entender, tampoco cumpliría con el objetivo de potenciar la construcción de la pluralidad mediática, no obstante, nos sirve para obtener una gama de extremos discursivos e identitarios que puedan ser valorados por una audiencia.

---

<sup>47</sup> Discursos sonoros de las sintonías musicales de las cabeceras iniciales de los teletinformativos.

En tercer lugar, diseñaremos un prototipo de DMT basado en una identidad híbrida. Se espera que este diseño, el cual completa el espectro de los espacios identitarios, sea el elegido por su audiencia para potenciar la construcción de la pluralidad mediática a través de sus sonidos.

Llegados a este punto es necesario explicar otro elemento auditivo de la sintáxis sonora que se suma a los ya explicados anteriormente (MOVIMIENTO/TEXTURA/ESCALA/COLOR) y que es identificado bajo el nombre de FORMA (ver tabla 2.16.). La explicación de su pertinencia en este apartado se debe a que explicaremos el concepto de FORMA, pero adaptado a la pequeña dimensión de las melodías de los diseños de los DMTs<sup>48</sup> y no de manera general como hemos hecho anteriormente. En este sentido, a continuación explicamos el elemento auditivo FORMA aplicado a la pequeña dimensión melódica de los diseños de los DMTs de la siguiente manera: “En la Música se han ido instituyendo, a través del tiempo, géneros y estructuras formales” (Zamacois, 2003: 63). En este ámbito: “El término <<forma>> se utiliza con varios sentidos distintos (...). Utilizada en un sentido estético, la palabra forma quiere decir que una pieza está <<organizada>>, es decir, consta de elementos que funcionan como los de un <<organismo>> vivo” (Schonberg, 2001: 11). Las formas o estructuras formales de la música son producto de un diseño o de una idea musical organizada (Kühn, 1994: 17 y Bennett, 2006: 5) entendida generalmente como “la manera en la que una obra está constituida” (Hodeir, 2000: 13). Este estudio aplica el concepto de FORMA entendido como los tipos de curvas dibujadas por los sonidos y concretada en este trabajo de diseño en la dimensión de sus melodías musicales. A partir del concepto de FORMA aplicado a las melodías seguimos el concepto de la sintaxis de la imagen de Dondis (2011) cuando señala que hay imágenes equilibradas/estables relacionadas con la construcción de figuras horizontales/verticales, en contraposición a las imágenes tensionadas/inestables relacionadas con la construcción de figuras circulares (2011: 35 - 37).

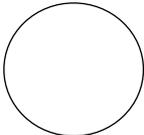
Desde nuestra percepción, creemos que la construcción de la FORMA del DMT noticias cuatro responde a una forma musical equilibrada/estable sumada a su identidad occidental también inequívocamente establecida. Por ello, la construcción del prototipo del diseño identitario no occidental responderá a la misma construcción musical de forma equilibrada/estable pero sumada a su identidad no occidental. Contrariamente, la construcción del prototipo del diseño identitario híbrido responderá a la construcción musical de forma tensionada/inestable en contraposición a las formas identitariamente exclusivistas (occidental/no occidental).

---

<sup>48</sup> Discursos sonoros de las sintonías musicales de las cabeceras iniciales de los teletinformativos.

La tabla 2.21. expone las formas melódicas de los diseños de los DMTs en relación con el plano pendular identitario:

**Tabla 2.21.** Mapa pendular de tres espacios identitarios en relación con las formas melódicas de los diseños de los DMTs.

Espacios identitarios y formas melódicas de los diseños de los DMTs		
Identidad occidental de los DMTs	Identidad híbrida de los DMTs	Identidad no occidental de los DMTs
forma melódica estable 	forma melódica inestable 	forma melódica estable 

Ahora bien, partiendo de la base de que en la disciplina del diseño los códigos del mensaje se construyen basándose en datos objetivos relacionando información y soporte (Munari, 2008: 73), para comprender en profundidad la construcción de los mensajes de los DMTs<sup>49</sup> es conveniente descomponer los mensajes diseñados en ambas partes, esto es, descomponer el mensaje en información (lo que queremos comunicar) y soporte (los elementos físicos).

A continuación en la tabla 2.22., 2.23. y 2.24. presentamos la descomposición de los mensajes de los tres DMTs (noticias cuatro y dos diseños alternativos) basado en la presentación de su información (identidad occidental, híbrida y no occidental con sus respectivas decodificaciones) y de su soporte (elementos auditivos MOVIMIENTO/TEXTURA/ESCALA/COLOR/FORMA: este último elemento de "forma" basado en su pequeña dimensión melódica).

Para lograr dicho objetivo seguimos las concepciones didácticas y metodológicas en relación con el diseño y la comunicación visual de Munari (2008: 72 - 74 y 84 - 86) adaptándolas a las características del trabajo de diseño de este estudio.

<sup>49</sup> Discursos sonoros de las sintonías musicales de las cabeceras iniciales de los teletinformativos.

**Tabla 2.22.** Descomposición del mensaje del DMT de identidad occidental.

Descomposición del mensaje del DMT de identidad occidental			
Mensaje	Soporte	<i>Movimiento</i>	Normal
		<i>Textura</i>	Homofónica
		<i>Escala</i>	Tonal-occidental menor
		<i>Color</i>	Electrorquestal
		<i>Forma</i>	Estable
	Información	Fachada identitaria prestigiosa	
		Percepción social positiva	
		Señal de una información social de honorabilidad, clase alta, status reconocido, bienestar, socialmente deseable y muy aceptado, etc.	

**Tabla 2.23.** Descomposición del mensaje del DMT de identidad híbrida.

Descomposición del mensaje del DMT de identidad híbrida			
Mensaje	Soporte	<i>Movimiento</i>	Normal
		<i>Textura</i>	Homofónica
		<i>Escala</i>	Modal-lidia
		<i>Color</i>	Xilófono transcultural
		<i>Forma</i>	Inestable
	Información	Fachada identitaria desidentificadora	
		Percepción social positiva	
		Señal de una información social de identidad ambigua, flexible, rompedora de normas aunque socialmente aceptada, etc.	

**Tabla 2.24.** Descomposición del mensaje del DMT de identidad no occidental.

Descomposición del mensaje del DMT de identidad no occidental			
Mensaje	Soporte	<i>Movimiento</i>	Normal
		<i>Textura</i>	Homofónica
		<i>Escala</i>	Árabe
		<i>Color</i>	Laúd
		<i>Forma</i>	Estable
	Información	Fachada identitaria estigmática	
		Percepción social negativa	
		Señal de una información social de enfermedad, pobreza, degradación, incongruencia, socialmente rechazada, etc.	

La tabla 2.25. sintetiza los diseños de los DMTs y su relación con todos sus componentes:

**Tabla 2.25.** Diseños de los DMTs en relación con sus componentes.

Diseños de los DMTs		
Identidad occidental del DMT	Identidad híbrida del DMT	Identidad no occidental del DMT
Se aleja del objetivo de potenciar la construcción de la pluralidad mediática	Se acerca al objetivo de potenciar la construcción de la pluralidad mediática	Se aleja del objetivo de potenciar la construcción de la pluralidad mediática
Fachada identitaria prestigiosa	Fachada identitaria desidentificadora	Fachada identitaria estigmática
Percepción social positiva	Percepción social positiva	Percepción social negativa
Señal de una información social de honorabilidad, clase alta, status reconocido, bienestar, socialmente deseable y muy aceptada, etc.	Señal de una información social de identidad ambigua, flexible, rompedora de normas aunque socialmente aceptada, etc.	Señal de una información social de enfermedad, pobreza, degradación, incongruencia, socialmente rechazada, etc.
MOVIMIENTO normal	MOVIMIENTO normal	MOVIMIENTO normal
TEXTURA homofónica	TEXTURA homofónica	TEXTURA homofónica
ESCALA tonal-occidental menor	ESCALA modal-lidia	ESCALA árabe
COLOR electrorquestal	COLOR xilófono transcultural	COLOR laúd
FORMA estable	FORMA inestable	FORMA estable

Así pues, hemos presentado los tres DMTs involucrados en este estudio (audiovisionar ejemplo 11 del DVD) y que se relacionan con el estudio de caso empírico desde el ámbito de recepción orientado a cumplir con el segundo objetivo específico de la investigación, este es: conocer hasta qué punto prototipos de diseños de DMTs alternativos basados en identidades culturales híbridas son capaces de cumplir mejor la tarea de potenciar la construcción de la pluralidad mediática a través de sus discursos sonoros. La tabla 2.26. expone una síntesis guía que proyecta el método del diseño de los DMTs que integran este estudio:

**Tabla 2.26.** Síntesis del esquema guía que proyecta el método del diseño de los DMTs (1).

<b>Enunciación del problema</b>	Los DMTs españoles comunican mensajes en línea con un imaginario social exclusivamente occidental, centroeuropeo y militarizado. Este mensaje no contribuye con la construcción de la pluralidad mediática basada en las normas de calidad cultural de los medios informativos. Debido a este problema, el diseño de DMTs de este trabajo se orienta a potenciar la construcción de la pluralidad mediática, en línea con la norma cultural de calidad de los medios de comunicación informativos
<b>Identificación de funciones</b>	Las funciones de los DMTs son las siguientes; 1) comunicar dinamismo, esto es, movimiento, agilidad, vivacidad, actualidad candente, 2) informar al espectador sobre el prestigio de la cadena, canal o medio de comunicación que emite el teleinformativo, 3) identificar al programa teleinformativo y a su presentador principal y 4) potenciar la construcción de la pluralidad mediática
<b>Identificación de aspectos</b>	Los DMTs comparten aspectos de las fachadas identitarias de una persona en la vida cotidiana y sus tres tipologías son las siguientes: 1) fachada identitaria prestigiosa con señales de poder económico y socialmente aceptadas y positivas, 2) fachada identitaria desidentificadora con señales identitarias ambiguas pero socialmente aceptadas y positivas y 3) fachada identitaria estigmática con señales no aceptadas o rechazadas socialmente
<b>Identificación de limitaciones</b>	Los DMTs no funcionan en el mismo nivel que la comunicación visual o el lenguaje hablado. Por esto, los DMTs tienen poca capacidad iconica, esto es, poca capacidad sígnica que pueda representar aspectos físicos del mundo de la vida. Esta particularidad constituye en sí una limitación comunicativa al querer usar la comunicación de los DMTs para potenciar la construcción de la pluralidad mediática
<b>Creación de síntesis lógicas adaptadas a modelos</b>	Hemos realizado una síntesis lógica para proponer modelos de DMTs que cumplan con el requisito de potenciar la construcción de la pluralidad mediática. Para lograr dicho objetivo hemos recurrido al vocabulario del diseño visual proponiendo una sintaxis sonora que nos ayude a gestionar de manera lógica el patrimonio sonoro representante de las diferentes culturas que actualmente pueblan los imaginarios sonoros de la sociedad
<b>Diseño y elaboración de prototipos</b>	Hemos elaborado prototipos de DMTs basándonos en un amplio espectro en torno a los tipos de fachadas identitarias teniendo por objetivo realizar un estudio de recepción que nos permita arrojar datos sobre las posibilidades de poder potenciar la construcción de la pluralidad mediática a través de sus discursos.

(1) Elaboración propia a partir del método de proyección de Munari (2008: 358 y 359).

Expuesto el trabajo de proyecto del diseño aplicado a esta tesis, a continuación presentamos una revisión de los últimos estudios del panorama español en torno al uso de la música en medios audiovisuales. Esta revisión nos sirve como punto de partida para obtener un estado de la cuestión en materia de comunicación de la música en medios audiovisuales para poder posicionar el análisis de los DMTs que realizaremos de manera empírica en el estudio de caso abordado por esta tesis.

#### **2.4. Revisión de estudios recientes en materia de comunicación de la música en medios audiovisuales**

Si bien se considera que la música y la comunicación van asociadas en todas las culturas (Martín Herrero, 1997: 137), la función comunicativa de la música ha sido la menos investigada y comprendida (Merriam. Citado en Jardow-Pedersen, 2003: 79 y en Reynoso, 2006b: 119). Por ello, se considera que la música representa un punto débil en las investigaciones de la comunicación (Bruhn Jensen, 1997: 276). Este apartado presenta de manera necesariamente breve una revisión de estudios en torno al tema abordado, o sea, el estudio de la comunicación de la música en medios audiovisuales. Los criterios de selección de los estudios analizados se basan en dos factores elementales, a saber: a) criterio cronológico: las últimas publicaciones de la materia publicadas durante el período 2005 - 2010 y b) criterio geográfico: las publicaciones correspondientes al ámbito académico del estado español. Desde esta perspectiva, la revisión de los estudios analizados tiene un doble objetivo, por un lado, nos permite situarnos en un estado de la cuestión en materia de comunicación de la música, por otro lado, nos permite posicionar la perspectiva metodológica del estudio de caso que analiza el diseño y la comunicación de los DMTs<sup>50</sup>. Un estudio de tipo empírico relacionado íntimamente con el estudio de la comunicación de la música en los medios audiovisuales.

---

<sup>50</sup> Discursos sonoros de las sintonías musicales de las cabeceras iniciales de los teletinformativos.

### 2.4.1. Tipologías de estudios

En este trabajo hemos organizado los distintos estudios en base a cuatro tipologías generales, a saber; los estudios históricos, los estudios ensayísticos, los estudios analíticos y los estudios instrumentales. Diferenciamos cada tipología de estudio de la siguiente manera:

- a) Estudios históricos: aquellos estudios abordados desde una perspectiva histórica y documental, esto es, desde una perspectiva basada mayoritariamente en el análisis de los datos históricos de la comunicación de la música en los medios audiovisuales
- b) Estudios ensayísticos: aquellos estudios abordados desde una perspectiva reflexiva y especulativa, en otros términos, desde una perspectiva basada mayoritariamente en el análisis de tipo teórico y abstracto de la comunicación de la música en los medios audiovisuales
- c) Estudios analíticos: aquellos estudios abordados desde una perspectiva analítica, dicho de otra forma, desde una perspectiva basada mayoritariamente en el análisis de las emisiones, producciones o recepciones de la comunicación de la música en los medios audiovisuales
- d) Estudios instrumentales: aquellos estudios abordados desde una perspectiva utilitaria, es decir, desde una perspectiva centrada en la elaboración y el diseño de herramientas conceptuales susceptible de ser aplicadas a tareas analíticas de la comunicación de la música en los medios audiovisuales

La tabla 2.27. nos muestra el números de trabajos revisados y categorizados en sus respectivas tipologías. Así pues, esta tabla nos muestra una representación cuantitativa (una muestra de 18 estudios) y cualitativa (distribuidos en las cuatro tipologías mencionadas):

**Tabla 2.27.** Números y tipologías de estudios revisados.

históricos	ensayísticos	analíticos	instrumentales
6 estudios	7 estudios	4 estudios	1 estudio

### ***2.4.2. Síntesis de datos extraídos del análisis de estudios ordenados por tipologías***

Este apartado presenta la síntesis de la revisión de estudios realizada en materia de comunicación de la música en medios audiovisuales. El apartado 2.4.4. incluye los detalles de la revisión de estudios.

En primer lugar, los estudios históricos se caracterizan por aportar datos históricos a partir del uso de la música en un medio de comunicación audiovisual. La orientación metodológica es de tipo cualitativa y se abordan medios audiovisuales consolidados (cine y televisión) y emergentes (consolas multimedia de videojuegos). En esta tipología de estudios la música tratada también es diversa. Así pues, los estudios incluyen música electroacústica, popular, músicas originales y específicas de publicidad o de videojuegos.

Si nos centramos en las limitaciones de estos estudios, observamos que éstas residen, principalmente, en que el objeto de estudio se centra más en la música de los medios de comunicación audiovisual que en la comunicación de la música en dichos medios. Desde esta perspectiva, los estudios se realizan desde una clara aproximación humanística de tipo literario centrada en la música, en contraposición a una aproximación sociológica de tipo empírico centrada en su comunicación.

No obstante, entendemos que las aportaciones de los estudios históricos no residen en el estudio comunicativo de un hecho socialmente situado, sino en la creación, el aumento y diversificación de capital y patrimonio cultural en materia de música en los medios de comunicación audiovisual. En este sentido, las aportaciones de los autores de los estudios históricos revisados se realizan desde una doble perspectiva, a saber: a) en relación con los estudios de Díaz (2005) y Gómez Rodríguez (2005), aumentan el capital cultural de la música en un medio de comunicación consolidado como el cine o la televisión y b) en relación con los estudios de Ilardi y Llucci (2008), Viñuelas Suárez (2009) y Durá Grimalt (2009), diversifican el capital cultural en materia de música popular de videoclips o de videojuegos multimedia. La tabla 2.28. presenta una síntesis de las características, limitaciones y aportaciones generales atribuidas a los estudios históricos:

**Tabla 2.28.** Síntesis de las características, limitaciones y aportaciones de los estudios históricos.

Autores de los estudios	Características	Limitaciones	Aportaciones
Díaz, C. (2005) Gómez Rodríguez, J. A. (2005) Ilardi, E. y Llucci, T. (2008) Viñuelas Suárez, E. (2009) Durá Grimalt, R. (2009) Pardavila Neira, M. (2009)	Aproximación de estudios: cualitativa Medios audiovisuales: cine, televisión, consola multimedia Música: electroacústica, popular, publicitaria, de videojuego	Bajo grado de estudio empírico en materia de comunicación	Alto grado de datos históricos en materia de música para la elaboración de patrimonio cultural

En segundo lugar, los estudios ensayísticos realizados por Xalabarder (2005b), Lluís i Falcó (2005), De Arcos (2006), Román (2008), Sedeño Valdellós (2008), Alcalde (2008) y Sevilla Velasco (2008) se caracterizan por aportar reflexiones teorizando a partir de especulaciones en torno al uso de la música en un medio de comunicación audiovisual. Al igual que en los estudios históricos, la orientación metodológica de los estudios ensayísticos es de tipo cualitativo, pero contrariamente a los estudios históricos, los estudios ensayísticos revisados sólo abordan medios audiovisuales consolidados, generalmente el cinematográfico y en menor medida el televisivo.

Con respecto a la música tratada, los estudios ensayísticos incluyen música propiamente cinematográfica, popular, clásica, experimental y publicitaria. Nuevamente, como también sucede con los estudios de tipo histórico, las limitaciones de los estudios ensayísticos residen en que el objeto de estudio se centra más en la música de los medios de comunicación audiovisual que en la comunicación de la música en dichos medios.

Por tanto, las aportaciones de los estudios ensayísticos no residen en el estudio comunicativo de un hecho socialmente situado, sino en la reflexión sobre problemas y en la creación de propuestas conceptuales susceptibles de ser usadas en una práctica analítica musical-comunicacional. Por ello, las aportaciones de los autores de los estudios ensayísticos revisados comprenden las reflexiones (como las realizadas por Xalabarder 2005b, Lluís i Falcó 2005 y De Arcos 2006), pasando por las caracterizaciones (como las elaboradas por Alcalde 2008 y Sevilla Velasco 2008), hasta llegar a las propuestas de concepciones (propuestas por Román 2008) y tipologías (propuestas por Sedeño Valdellós 2008). La tabla 2.29. expone una síntesis de las características, limitaciones y aportaciones generales atribuidas a los estudios ensayísticos:

**Tabla 2.29.** Síntesis de las características, limitaciones y aportaciones de los estudios ensayísticos.

Autores de los estudios	Características	Limitaciones	Aportaciones
Xalabarder, C. (2005b) Lluís i Falcó, J. (2005) De Arcos, M. (2006) Román, A. (2008) Sedeño Valdellós, A. M. (2008) Alcalde, J. (2008) Sevilla Velasco, M. J. (2008)	Aproximación de estudios: cualitativa Medios audiovisuales: cine, televisión Música: cinematográfica, popular, clásica, experimental, publicitaria	Bajo grado de estudio empírico en materia de comunicación	Alto grado en producciones reflexivas y creación de concepto o tipologías susceptibles de ser aplicadas a estudios analíticos

En tercer lugar, los estudios analíticos realizados por Porta (2007 y 2010), Muraca (2009) y Ocaña Fernández y Reyes López (2010) se caracterizan por realizar un análisis de la música en los medios de comunicación audiovisual desde una perspectiva centrada en un análisis comunicativo. Al contrario que en las tipologías de estudios revisadas hasta el momento (históricas y ensayísticas), la orientación metodológica de los estudios analíticos es de tipo cuantitativo, centrada en el análisis de contenido de la emisión (Porta, 2007 y 2010 y Ocaña Fernández y Reyes López 2010), como también de tipo cualitativa-multiperspectivista, esta última centrada en el proceso global de la comunicación comprendido como un proceso de producción-emisión-recepción, y que a su vez, da lugar a una práctica de investigación-acción proponiendo músicas alternativas capaces de modular los discursos musicales en consonancia con una perspectiva intercultural (Muraca 2009).

Con respecto al tipo de medios de comunicación y músicas tratadas en los estudios analíticos, la televisión resulta ser el único medio de comunicación audiovisual incluido en estos estudios. Por otro lado, las músicas estudiadas pertenecen a programas infantiles, dibujos animados y publicidad, con la excepción de las músicas de los informativos televisivos que tratamos en Muraca (2009).

En cuanto a las limitaciones de los estudios analíticos, señalaremos de manera general las dos limitaciones que consideramos más importantes, a saber: a) en los estudios de tipo cuantitativo (Porta, 2007 y 2010 y Ocaña Fernández y Reyes López 2010) el análisis de la comunicación de la música se centra sólo en la emisión del contenido, descartando lecturas multiperspectivistas que pueden realizarse mediante una triangulación de datos a través del estudio de la producción-emisión-recepción de los discursos musicales, y b) en el estudio de tipo cualitativo (Muraca 2009) el análisis de la comunicación de la música de tipo multiperspectivo (producción-emisión-recepción) no cuenta con una muestra representativa de tipo cuantitativo desde el ámbito de recepción.

Aún así, las aportaciones realizadas por los estudios analíticos cristalizan en el análisis de datos empíricos sobre los discursos sonoros y la comunicación de la música desde una perspectiva cuantitativa y cualitativa-multiperspectivista. La tabla 2.30. expone una síntesis de las características, limitaciones y aportaciones generales atribuidas a los estudios analíticos:

**Tabla 2.30.** Síntesis de las características, limitaciones y aportaciones de los estudios analíticos.

Autores de los estudios	Características	Limitaciones	Aportaciones
Porta, A. (2007) Muraca, E. (2009) Porta, A. (2010) Ocaña Fernández, A. y Reyes López, M. L. (2010)	Aproximación de estudios: cuantitativa/cualitativa Medios audiovisuales: televisión Música: de programación infantil, de dibujos animados, publicitaria, de informativos televisivos	Bajo grado en el estudio de producción y recepción y carencia de muestras representativas en el análisis de recepción	Alto grado de estudio empírico en materia de comunicación

Finalmente, el estudio instrumental realizado por Espinosa, Murad, Robledo, Tejada, Morant y Porta (2010) se caracteriza por elaborar un glosario de términos musicales aplicados al medio audiovisual. Este particular estudio instrumental de tipo auxiliar, esto es, aplicable como guía terminológica-instruccional a un estudio analítico, se realiza desde una perspectiva metodológica cualitativa. El glosario está pensado para abordar el medio de comunicación televisivo aplicado al análisis de sonidos musicales (géneros musicales diversos) y no musicales (ruidos, efectos sonoros, etc.).

A nuestro entender, las terminologías del glosario remiten a una identidad musical estrictamente occidental en donde no se incluyen especificaciones de músicas o géneros regionales diferentes, como podría ser, músicas asiáticas, africanas, etc. Además, observamos que la terminología que remite al color musical de los instrumentos (un elemento de suma importancia en la comunicación audiovisual de la música) no está significativamente desarrollada.

Por otro lado, más allá de las limitaciones señaladas, la propuesta del glosario es un instrumento claro, preciso y fácil de usar en cuanto a la operatividad del mismo como instrumento auxiliar en el contexto de un estudio especializado en el análisis del contenido de la música en el medio audiovisual. La tabla 2.31. expone una síntesis de las características, limitaciones y aportaciones generales atribuida al estudio instrumental:

**Tabla 2.31.** Síntesis de las características, limitaciones y aportaciones del estudio instrumental.

Autores de los estudios	Características	Limitaciones	Aportaciones
Espinosa, S. Murad, P. Robledo, R. Tejada, J. Morant, R. y Porta, A. (2010)	Aproximación de estudio: cualitativa Medios audiovisuales: televisión Música: diversos sonidos musicales y no musicales	Bajo grado de profundidad en las terminologías musicales referentes al color musical y a otras culturas musicales no occidentales	Alto grado de precisión y claridad de las terminologías musicales canónicas aplicadas a estudios de análisis de contenido

### **2.4.3. Algunas conclusiones sobre la síntesis de estudios analizados**

En este apartado hemos expuesto la revisión de estudios más recientes del panorama académico español publicados durante los años 2005 - 2010. Esta revisión de estudios pretendió ser una representación de las tendencias existentes en la investigación de la comunicación de la música en los medios audiovisuales. A continuación, señalamos las conclusiones principales a las que hemos podido llegar:

- a) La mayoría de los estudios analizados pertenecen a dos enfoques y los hemos ordenado y clasificado como enfoque ensayístico (Xalabarder 2005b, Lluís i Falcó 2005, De Arcos 2006, Román 2008, Sedeño Valdellós 2008, Alcalde 2008, Sevilla Velasco 2008) y enfoque histórico (Díaz 2005, Gómez Rodríguez 2005, Ilardi y Llucci 2008, Viñuelas Suárez 2009, Durá Grimalt 2009 y Pardavila Neira, M. 2009). Sin lugar a dudas, estos dos enfoques representan la mayor cantidad de conocimiento publicado en materia de comunicación de la música en medios audiovisuales.
- b) En menor medida, encontramos estudios con enfoques analíticos (Porta 2007, Muraca 2009, Porta 2010 y Ocaña Fernández y Reyes López, 2010). Mayoritariamente, la tipología analítica centra su estudio en el ámbito de la emisión (análisis de contenido del mensaje). Excepcionalmente encontramos estudios que incluyan el análisis de los procesos comunicativos globales (Muraca 2009), esto es, el análisis de los procesos comunicativos de producción/emisión/recepción de una música que circule por un medio audiovisual. La excepción también se da en la cantidad de estudios instrumentales (Espinosa, Murad, Robledo, Tejada, Morant y Porta 2010), o dicho de otra forma, estudios que se dediquen exclusivamente a la articulación de glosarios conceptuales susceptibles de ser usados como herramientas/instrumentales para abordar el análisis de la comunicación de la música en los medios audiovisuales.

- c) Además del predominio de los estudios ensayísticos e históricos, las investigaciones se comunican a través de géneros discursivos mayoritariamente condensados en artículos (Xalabarder 2005b, Lluís i Falcó 2005, Sedeño Valdellós 2008, Alcalde 2008, Sevilla Velasco 2008, Díaz 2005, Gómez Rodríguez 2005, Ilardi y Llucí 2008, y Viñuelas Suárez 2009) y en menor medida en libros (De Arcos, 2006, Román, 2008 y Durá Grimalt, 2009). En cambio, la presencia de estas investigaciones en tesis (Muraca, 2009), tesis doctorales o textos instruccionales (Espinosa, Murad, Robledo, Tejada, Morant y Porta 2010) es notablemente baja.
- d) La condensación de las investigaciones en el género discursivo de artículo y el enfoque predominante ensayo/historia de tipo humanista complexifica sobremanera analizar los marcos teóricos y métodos científicos que las sustentan, así como sus herramientas, procedimientos, etc. En este sentido, la poca transparencia y profundidad de la mayoría de las exposiciones de los artículos en materia de marco teórico-metodológico nos ha llevado a la decisión de no tener en cuenta en este análisis la comparación de los marcos teóricos, métodos científicos, herramientas de análisis, procedimientos, etc., así como los supuestos de partida desde donde se incorpora cada estudio.
- e) Junto con el predominante enfoque ensayístico e histórico en formato de artículo, predominan los métodos cualitativos. Sólo excepcionalmente se utiliza una perspectiva que podemos considerar cuantitativa (Porta, 2007 y 2010 y Ocaña Fernández y Reyes López 2010) o cualitativa de tipo multimetódica (Muraca 2009).
- f) En cuanto a las músicas y los medios o canales de comunicación que intervienen en los estudios, predomina la música publicitaria de la televisión y la música cinematográfica que engloba diversas estéticas musicales cinematográficas. También en menor medida se tratan otras músicas en el contexto de los medios de comunicación audiovisual, como la música para videojuegos o para programación televisiva infantil.

- g) Debido a que en los estudios predomina una tipología histórica-ensayística, las aportaciones de los mismos se centran en datos históricos-culturales. Este hecho hace que la comunicación de la música en sentido empírico continúe siendo, como se anunciaba en la introducción de este apartado, un fenómeno poco estudiado. Esto hace que las limitaciones de estos estudios sean, precisamente, la de no abordar la dimensión comunicativa y empírica de la música en su contexto socioculturalmente situado.
- h) Consideramos, pues, que los estudios en línea con el ensayo y la historia no analizan un hecho comunicativo en sí (quizás se centran más en la música como objeto de estudio que en la comunicación), pero sí aportan instrumentos conceptuales y datos históricos interesantes susceptibles de ser utilizados en otras investigaciones con diversos fines, como las investigaciones que se dedican a aportar conocimiento para la construcción de un patrimonio histórico-cultural de la música o las abocadas a la reflexión sobre el fenómenos musical de manera abierta y especulativa.
- i) En contraposición a los estudios histórico-ensayísticos, los estudios analíticos se centran en la comunicación como objeto de estudio, y por ende, aportan más conocimiento en materia de comunicación que en materia de historia y cultura de la música. En este sentido, estos estudios plantean su análisis desde la perspectiva del mensaje, dicho de otra forma, se centran en la comunicación de la música a través del análisis de contenido. Por otro lado, tal y como se propone en esta tesis, el estudio analítico también puede partir de la perspectiva del análisis de producción, emisión y recepción del mensaje, dicho de otra forma, desde el análisis del proceso comunicativo global.

La tabla 2.32. expone una síntesis de la revisión de estudios:

**Tabla 2.32.** Síntesis de la revisión de estudios.

	<b>Estudios históricos</b>	<b>Estudios ensayísticos</b>	<b>Estudios analíticos</b>	<b>Estudio instrumental</b>
<b>Autores</b>	Díaz, C. (2005), Gómez Rodríguez, J. A. (2005), Ilardi, E. y Llucci, T. (2008), Viñuelas Suárez, E. (2009), Durá Grimalt, R. (2009), Pardavila Neira, M. (2009)	Xalabarder, C. (2005b), Lluís i Falcó, J. (2005), De Arcos, M. (2006), Román, A. (2008), Sedeño Valdellós, A. M. (2008), Alcalde, J. (2008), Sevilla Velasco, M. J. (2008)	Porta, A. (2007), Muraca, E. (2009), Porta, A. (2010), Ocaña Fernández, A. (2010) y Reyes López, M. L. (2010)	Espinosa, S. Murad, P. Robledo, R. Tejada, J. Morant, R. y Porta, A. (2010)
<b>Género</b>	artículos/libro	artículos/libros	artículos/libro/tesina doctoral	texto instruccional
<b>Método</b>	cualitativo	cualitativo	cuantitativo/cualitativo	cualitativo
<b>Música</b>	electroacústica/publicitaria/ de videojuego/popular	cinematográfica/clásica/ popular/experimental/ publicitaria	publicitaria/de programa infantil/de dibujos animados/de informativos televisivos	música y sonidos diversos
<b>Medio de comunicación</b>	cine/televisión/ consola multimedia	cine/televisión	televisión	televisión
<b>Limitaciones</b>	poco estudio empírico comunicativo	poco estudio empírico comunicativo	poco estudio de producción y recepción con muestras representativas	poca profundidad en terminologías asociadas a colores instrumentales y culturas musicales
<b>Aportaciones</b>	datos históricos	reflexiones conceptuales	estudio empírico comunicativo	clarificaciones terminológicas

#### **2.4.4. Detalle de la revisión de estudios por tipologías**

A continuación exponemos los detalles más relevantes de los estudios revisados siguiendo el orden de las tipologías expuestas anteriormente. Así pues, la tabla 2.33 expone los estudios históricos, la tabla 2.34. expone los estudios ensayísticos, la tabla 2.35. expone los estudios analíticos y la tabla 2.36. expone los estudios instrumentales:

**Tabla 2.33.** Síntesis de las aportaciones de cada uno de los estudios históricos revisados.

Autor y año de publicación	Método	Música y medio audiovisual tratado	Principales características
Díaz, C. (2005)	Cualitativo	música electroacústica/cine	presenta datos históricos en torno a la presencia de la música electroacústica en el cine, que define como aquella que está producida a través de medios electrónicos de manera global, ya sea con sonidos grabados, instrumentos electrónicos o informáticos (2005: 133). Así pues, dicha terminología engloba diferentes mixturas de la música electroacústica, como la música concreta basada en el uso de sonidos grabados, la música electrónica basada en el uso de sintetizadores, o la música por ordenador basada en el uso de programas informáticos (2005: 133 y 134). Aclarada la terminología de tipo global, la autora enuncia los casos de compositores que han compuesto música electroacústica en manifestaciones cinematográficas (2005: 137 y 138).
Gómez Rodríguez, J. A. (2005)	Cualitativo	música publicitaria/televisión	realiza una interpretación histórica en torno al papel de la música en la publicidad televisada, desde la historia de los pregones como prehistoria de la publicidad musical hasta ésta en los medios de comunicación de masas en general y en la televisión en particular. Finalmente, el autor propone los conceptos de producto, spot, música, sonido, imagen y recursos publicitarios como propuestas para articular una base de datos orientada al estudio de la música en los <i>spots</i> de televisión (2005: 250 - 254).
Ilardi, E. y Llucí, T. (2008)	Cualitativo	música de videojuego/consola multimedia	arrojan luz sobre la historia de la música en un medio audiovisual tan poco tratado como es el videojuego. En síntesis, la música electrónica es adoptada primeramente por las vanguardias musicales de mitad del siglo XX (2008: 96 y 97), posteriormente, a partir de la década de los sesenta, su adopción se adjudica a los músicos que usaban sintetizadores y es introducida en diferentes manifestaciones audiovisuales hacia los años setenta. Por último, la música <i>tecno</i> de los años ochenta se perfila como eje fundamental de las músicas de videojuego. Actualmente, la música de videojuegos mezcla música sinfónica y popular con sonidos electrónicos (2008: 105 - 107).
Viñuelas Suárez, E. (2009)	Cualitativo	música popular/televisión	realiza una interpretación histórica del videoclip musical español. Primeramente, el autor realiza una revisión de los estudios históricos sobre el videoclip musical identificando los enfoques de estudio centrados en las relaciones entre música e imagen, las lecturas de la composición formal de textos y el punto de vista del consumidor, al mismo tiempo, el autor pone de manifiesto la falta de estudios y de interés de los investigadores por los autores de los videoclips musicales (2009: 28 - 30).
Durá Grimalt, R. (2009)	Cualitativo	música popular/televisión	realiza una interpretación histórica del videoclip musical aunando precedentes, orígenes y evoluciones basados en los films experimentales de principios de siglo XX hasta llegar al videoclip de la década de los ochenta del mismo siglo (2009: 145 - 168).
Pardavila Neira, M. (2009)	Cualitativo	música publicitaria/televisión	tiene como propósito ayudar a reconstruir parte de la historia de la sociedad española de mediados del siglo XX a través del fenómeno del <i>Jingle</i> musical en las pantallas españolas, un fenómeno que la autora entiende como reflejo de la sociedad y de las costumbres de la época (2009: 997).

Tabla 2.34. Síntesis de las características de los estudios ensayísticos.

Autor y año de publicación	Método	Música y medio audiovisual tratado	Principales características
Xalabarder, C. (2005b)	Cualitativo	música cinematográfica, clásica y popular/cine	explica los inconvenientes del uso de la música preexistente en el cine, esto es, el uso de las músicas que no fueron compuestas explícitamente para ser integradas en un film determinado. Pese a los inconvenientes de la aplicación de la música preexistente en una película, el autor considera que la música preexistente, original y las adaptaciones musicales que se pudieran realizar no son incompatibles en absoluto, siempre que estén en función de las necesidades del film (2005b: 35).
Lluís i Falcó, J. (2005)	Cualitativo	música cinematográfica/cine	propone reflexionar sobre las dimensiones analíticas audiovisuales y musicales del cine, desde esta perspectiva su estudio arroja las siguientes conclusiones: a) "cualquier especialista de cine puede describir verbalmente una secuencia, pero sólo en sus aspectos visuales, ya que la identificación y la arbitrariedad domina una gran parte del análisis sonoro de un film" (2005: 143), b) "El análisis musical de la banda sonora cinematográfica presenta dos tendencias claramente diferenciadas (...) por un lado, un análisis técnico (la musicología), y por otro, un análisis intuitivo (más propio de la crítica y la historiografía). El punto en común de ambas tendencias es tomar como referencia básica de análisis, a la música, demasiadas veces descontextualizada (2005: 146 y 147), c) con respecto a la analogía rítmica entre música e imagen en movimiento, Luís i Falcó comenta; "podemos saber cuánto debe durar una blanca y una semifusa; pero hasta ahora nadie le ha puesto (o impuesto) una duración concreta al plano cinematográfico" (2005: 147), d) "En cuanto a la definición de géneros y/o formas musicales propias de la música cinematográfica... es triste decirlo, pero no existe (2005: 150), y e) "Existe además un terrible reto para el estudio de la composición cinematográfica partitura en mano: la notable ausencia de éstas" (2005: 152).
De Arcos, M. (2006)	Cualitativo	música experimental/cine	reflexiona sobre el uso de la música experimental y sus manifestaciones atonales o dodecafónicas en las bandas sonoras de la cinematografía. Algunas conclusiones arrojadas por su estudio señalan que si bien es innegable que los casos de las músicas experimentales en la cinematografía han elevado su número desde los años cincuenta del siglo pasado, éstos continúan siendo casos minoritarios en comparación con el uso de la música no experimental o de lenguaje tradicional (2006: 203).
Román, A. (2008)	Cualitativo	música cinematográfica/cine	propone un modelo teórico susceptible de ser usado para analizar la música de cine. Dicho modelo se denominado lenguaje musivisual y se aproxima a los significados de la música de cine "en relación con la interacción que establece con la imagen y el argumento (2008: 84). Así, el análisis musivisual de una partitura cinematográfica relaciona la interacción entre música, imagen y argumento del film a través de 13 bloques diferentes, a saber: 1) ficha técnica-artística, 2) el compositor, 3) el argumento, 4) elementos visuales, 5) elementos sonoros, 6) análisis tímbrico, 7) análisis temático y formal, 8) análisis armónico, 9) sincronía y montaje, 10) funciones musivisuales, 11) caracterización de la música, 12) otras reflexiones, 13) partitura y análisis musivisual (2008: 225 - 231).
Sedeño Valdellós, A. M. (2008)	Cualitativo	música popular/televisión	propone cuatro tipologías que pueden ser usadas para advertir patrones analíticos en los videoclips musicales (2008: 135): videoclip musical o <i>performance</i> , videoclip dramático o narrativo, videoclip conceptual, y videoclip mixto (2008: 135 - 137).

Autor y año de publicación	Método	Música y medio audiovisual tratado	Principales características
Alcalde, J. (2008)	Cualitativo	música cinematográfica/cine	propone fijar cinco características de la música cinematográfica para ayudar a entender la cultura de la escucha fílmica (2008: 147): la música como componente fílmico que acude en ayuda de un programa audiovisual, la función complementaria de la música en la imagen, la adopción, por parte del compositor de música, de las técnicas estereotipadas resumidas en clichés musicales que crea automatismos creativos en el compositor, como también automatismos auditivos en los espectadores (el <i>leitmotiv</i> constituye el mejor ejemplo de este recurso musical), pensar que la música es encuadrada por la imagen y pensar que la imagen es encuadrada por la música (2008: 147 - 151).
Sevilla Velasco, M. J. (2008)	Cualitativo	música publicitaria/televisión	define las características que articulan un género audiovisual reconocido como el anuncio musical. Éste se define en términos generales como un mensaje publicitario-televisivo en donde la música es la gran protagonista del texto audiovisual (2008: 170).

**Tabla 2.35.** Síntesis de las características de los estudios analíticos.

Autor y año de publicación	Método	Música y medio audiovisual tratado	Principales características
Porta, A. (2007)	Cuantitativo	música publicitaria/televisión	realiza un análisis de la música en la publicidad televisada. Partiendo de la base de que: "La publicidad ofrece hoy en día la posibilidad de acceder al análisis sonoro de la cultura popular contemporánea" (2007: 73), la autora se pregunta por la comunicación, las estructuras y los discursos sonoros de la música publicitaria (2007: 73). Para responder a sus preguntas, Porta realiza un análisis de contenido sobre una muestra de nueve cortes publicitarios emitidos en abril de 1996 durante la franja horaria de máxima audiencia de la cadena de Televisión Española TVE. Dicha muestra conforma un total de 126 anuncios publicitarios con una duración total de 52 minutos y 30 segundos (2007: 75).
Muraca, E. (2009)	Cualitativo	música de informativos televisivos/televisión	realiza un análisis con un doble objetivo: por un lado, analizar los procesos comunicativos de las sintonías musicales de las cabeceras de los programas informativos de televisión españoles emitidos durante el año 2007, la aportación de dicho análisis residió en incluir en el estudio los procesos de producción, emisión y recepción de dichas sintonías musicales. Por otro lado, y partiendo de los supuestos de que las sintonías musicales de los telenoticias representaban identidades monoculturales, analizamos su posible comunicación de tipo intercultural. Exponemos los principales resultados arrojados por este estudio desde la perspectiva persuasiva de los discursos sonoros recibidos por 41 participantes de la muestra de recepción: a) en comparación con la sintonía de noticias cuatro, una sintonía musical alternativa mostró ser más eficaz al expresar un discurso sonoro asociado con la diversidad cultural en línea con una identidad multicultural, b) la sintonía musical de noticias cuatro mostró una notable coherencia y eficacia entre el discurso sonoro propuesto desde su producción y el análisis de su emisión, éste asociado al concepto de dinamismo (discurso de producción) o de películas de acción policial de factoría norteamericana (discurso de análisis de emisión), y c) en gran medida, las fuentes musicales de referencia de los participantes del estudio de recepción están dictadas por la música emitida-escuchada en televisión (2009: 126 - 129).

Autor y año de publicación	Método	Música y medio audiovisual tratado	Principales características
Porta, A. (2010)	Cuantitativo	música de programa infantil, dibujos animados y publicidad/ televisión	realiza un análisis de la música en el contenido del programa televisivo infantil <i>Los Lunnis</i> . El contenido del programa analizado comprende tres secciones de análisis diferenciadas, a saber; una programación propia, dibujos animados y publicidad. La muestra analizada es de diez horas de programación extraídas durante una semana del mes de febrero de 2008 emitidas por Televisión Española (TVE) durante una franja horaria de mañana (2010: 68 - 70). Como conclusiones generales arrojadas por el estudio en cuestión: a) la programación del programa utiliza de manera recurrente el sonido musical y en un grado elevado los sonidos no musicales como son los ruidos y los efectos sonoros, b) la tipología de música utilizada presenta características de música binaria, popular, anacrúsica, de dinámica plana, sin variaciones de velocidad, de textura monódica acompañada, en donde predomina la música como figura (en primer plano) en contraposición a la música como fondo, c) la vinculación entre música e identidad se asocia con la música popular extranjera, d) la música de la sección publicitaria tiene una presencia media del 12 %, es de tipo instrumental y su función es de fondo, mientras que la música en la sección de dibujos animados tiene una presencia del 70 % y utiliza tanto la música como los sonidos no musicales, con respecto al uso de la música en estas animaciones, suele cumplir la función de música de programa que refuerza elementos dramáticos de la acción animada (2010: 89 y 90).
Ocaña Fernández, A. y Reyes López, M. L. (2010)	Cuantitativo	música de programa infantil, dibujos animados y publicidad/ televisión	realizan un análisis de la música en el contenido del programa televisivo infantil <i>La Banda</i> . El contenido del programa analizado comprende tres secciones de análisis diferenciadas, a saber; una programación propia, dibujos animados y publicidad. La muestra analizada es de diez horas de programación extraídas durante una semana del mes de enero de 2008 emitidas por Canal Sur Televisión (Canal 2) durante una franja horaria de mañana (2010: 50 y 51). A continuación sintetizamos las reflexiones finales realizadas por los autores de este estudio: a) los elementos predominantes de la música del programa provienen del tipo de música <i>Tecno-Pop</i> y cinematográfica, b) el tratamiento del programa y sus músicas revelan una contradicción entre el tratamiento educativo y pedagógico y el tratamiento de los espectadores infantiles como consumidores de productos comerciales (2010: 63 - 66)

**Tabla 2.36.** Síntesis de las características del estudio instrumental.

Autor y año de publicación	Método	Música y medio audiovisual tratado	Principales características
Espinosa, S. Murad, P. Robledo, R. Tejada, J. Morant, R. y Porta, A. (2010)	Cualitativo	músicas y sonidos diversos/ televisión	elaboran un glosario conceptual como propuesta para aplicar a los estudios de la comunicación de la música en los medios audiovisuales. El glosario propone diecisiete conceptos nucleares y más de cuarenta subapartados que se desprenden de los respectivos conceptos nucleares generales. Los diecisiete conceptos íntimamente relacionados con la música son: sonido, sonido no musical, sonido musical, voz, métrica, metro, rítmica, tipo de comienzo, dinámica, agógica, género, estilo, organización sonora, cadencia, modulación, textura sonora, y por último, plano sonoro (2010: 235 - 243).

#### **2.4.5. Estudios sobre la comunicación de la música: un estado de la cuestión y posicionamiento del estudio de caso empírico de la tesis**

En este apartado hemos expuesto la revisión de estudios más recientes del panorama académico español publicados durante los años 2005 - 2010. Esta revisión de estudios pretendió ser una representación de las tendencias existentes en el ámbito de la investigación de la comunicación de la música en los medios audiovisuales. Como hemos observado, los estudios analizados en relación con la comunicación de la música en medios audiovisuales tienden a ser altamente especulativos y no abordan los procesos comunicativos de manera global. Por otro lado, desde la Ciencias de la Comunicación, es sabido que la complejidad de los estudios contemporáneos de la comunicación a través de los medios hace que se propongan aproximaciones de estudio globales al fenómeno comunicativo y que sus análisis incluyan las fases desde el proceso inicial del ámbito de la producción hasta la recepción del mensaje (Saperas, 1998: 68, Rodrigo Alsina, 2007: 86 y 87 y Lorite, 2006: 85 y 86, 2008: 182 y 2010: 21 - 23).

En este sentido, el posicionamiento de este estudio se encuentra en línea con los postulados sociológicos propuestos por Adorno (1958) aceptando la música como hecho social y campo de investigación que trata las entidades de su producción, reproducción y consumo en el contexto de sus relaciones dinámicas (1958: 315). Desde esta perspectiva, pues, el posicionamiento del estudio de caso empírico social considera que para analizar el diseño y la comunicación de los DMTs<sup>51</sup> hay que tener en cuenta las conclusiones de Negus (2005) cuando afirma que: "Los sonidos y significados musicales, no sólo dependen de la manera en que la industria produce cultura, sino que también están condicionados por el modo en que la cultura produce una industria" (2005: 33). Así pues, "un acto comunicativo se inscribe en una situación compleja (...), ha de considerarse como una enunciación puesta en comunidad de sentido" (Pericot, 2002: 33). Efectivamente, el posicionamiento del estudio de caso de esta tesis considera que "No basta con saber si la música de las sintonías iniciales de los informativos televisivos son de origen centro-europeo, hay que comprender también cuáles son las limitaciones que se imponen desde la producción (...) y como las interpretan los receptores" (Bertran, Codinach, Lorite, Martínez, Muraca y Sinisterra, 2012: 20).

---

<sup>51</sup> Discursos sonoros de las sintonías musicales de las cabeceras iniciales de los teletinformativos.

En definitiva, el posicionamiento y punto de partida del estudio de caso empírico de esta tesis admite que, “La tendencia actual de las teorías de la comunicación es hacer un tipo de aproximación global o, al menos, establecer las interrelaciones entre las distintas formas de comunicación (Rodrigo Alsina, 2001: 52). Por ello, sin dejar de lado el conocimiento histórico/social, cultural y especulativo de tipo ensayístico, esta tesis intenta abordar, no sólo la práctica del diseño de DMTs alternativos y el análisis de los DMTs españoles en la actualidad, sino también el estudio de su comunicación desde la perspectiva global que abarca su producción, emisión y recepción.

En el próximo capítulo exponemos el marco metodológico que se posiciona desde la perspectiva global señalada anteriormente interrelacionando el estudio de la comunicación en sus dimensiones mediáticas e interpersonales. Todo esto, teniendo en cuenta las concepciones del marco teórico desarrollado en esta tesis y el diseño de los DMTs alternativos elaborados para este estudio.

## **CAPÍTULO 3: MÉTODO**



## Capítulo 3.

### Método.

#### 3.1. Introducción al marco metodológico del estudio de caso

Nuestro marco metodológico está en línea con el posicionamiento de la investigación del estudio de caso de esta tesis comentada en el apartado anterior y que propone una aproximación global del estudio de la comunicación y sus diferentes interrelaciones (Rodrigo Alsina, 2001: 52). Para profundizar más sobre esta cuestión, este capítulo aborda los fundamentos del marco metodológico concretados en los supuestos epistemológicos de partida y en el diseño metodológico. Una vez hecho esto se exponen los objetivos del estudio, sus supuestos de partida, las muestras involucradas en él, las técnicas, enfoques, instrumentos, dimensiones analíticas y los procedimientos llevados a cabo para realizar la investigación del estudio de caso.

Adelantamos que el objetivo general que nos hemos propuesto en el estudio de caso de esta investigación es analizar el diseño y la comunicación de los discursos sonoros de las sintonías musicales de las cabeceras iniciales de los teletvnoticiosos (abreviado en las siglas DMT en singular o DMTs en plural) españoles en la actualidad desde su ámbito de producción, emisión y recepción, y concretado en el estudio de caso del DMT noticias cuatro para conocer sus características como discurso representativo de los DMTs españoles en la actualidad. Un discurso construido mediante ideas asociadas a imaginarios identitarios exclusivamente centroeuropeos, occidentales y militarizados (Lorite, 2007b: 107).

Este hecho hace que los DMTs españoles en la actualidad se alejen del objetivo de potenciar la construcción de la pluralidad mediática. Por esto último, también planteamos conocer hasta qué punto prototipos de diseños de DMTs alternativos basados en identidades culturales híbridas son capaces de cumplir mejor la tarea de potenciar la construcción de la pluralidad mediática a través de sus discursos sonoros.

Presentado el propósito de este apartado y el objetivo del estudio de caso, a continuación presentamos los supuestos epistemológicos de partida y posteriormente el diseño metodológico que subyace al estudio de caso de esta tesis.

### **3.1.1. Supuestos epistemológicos de partida**

“La filosofía crítica nos ha enseñado que previo a todo conocimiento riguroso está el conocimiento de los instrumentos de conocimiento” (Bourdieu, 2005: 71). Por ello, en este apartado realizamos una introducción basada en un pensamiento crítico del conocimiento en relación con el diseño metodológico del estudio de este caso.

Según los epistemólogos, estos son, los investigadores que reflexionan sobre la producción del conocimiento científico<sup>52</sup>, el ámbito de las ciencias humanas y sociales todavía no ha llegado a obtener un consenso con respecto a una única fundamentación científica (Mardones, 2001: 56). En este sentido, Feyerabend (2006) señala que:

“La idea de un método que contenga principios firmes, inalterables y absolutamente obligatorios que rijan el quehacer científico tropieza con dificultades considerables al ser confrontada con los resultados de la investigación histórica. Descubrimos entonces, que no hay una sola regla, por plausible que sea, y por firmemente basada que esté en la epistemología, que no sea infringida en una ocasión u otra” (Feyerabend, 2006: 7).

En la misma dirección Foucault se interroga sobre las clasificaciones reflexionadas del conocimiento de la siguiente manera:

“¿cuál es la base a partir de la cual podemos establecer con certeza? ¿A partir de qué “tabla”, según qué espacio de identidad, de semejanzas, de analogías, hemos tomado la costumbre de distribuir tantas cosas diferentes y parecidas? (...) nada hay más vacilante, nada más empírico (cuando menos en apariencia) que la instauración de un orden de las cosas” (Foucault, 2006: 5).

---

<sup>52</sup> Aunque el concepto de epistemología es empleado de diversas maneras en función del lugar o uso que se haga de él, la epistemología nos remite a una práctica filosófica sobre el conocimiento científico (Mardones, 2001: 63). Desde esta perspectiva, podemos entender la epistemología como una práctica crítica sobre la ciencia. Al igual que el artista produce obras y el crítico las analiza, el científico produce conocimiento científico y el epistemólogo reflexiona sobre él (Díaz, 2010: 18).

Ante el panorama abierto sugerido por diversos autores y estudios epistemológicos, nuestra intención es procurar el mayor orden y transparencia posible en relación con la presentación de los postulados metodológicos de este estudio de caso. Por ello, este capítulo presenta una explicación sobre la aplicación racional del proceso de investigación. Éste no se reduce a un orden cronológico de operaciones concretas, por el contrario, la representación de estos procedimientos de la investigación obedece a una utilidad pedagógica<sup>53</sup>, más que lógica y cronológica de los actos epistemológicos llevados a cabo (Bourdieu, Chamboredon y Passeron, 2005: 83 y 84). Desde esta perspectiva, a continuación seguimos con el argumento epistemológico ya inscrito en el estudio de caso de la tesis, en donde exponemos su enfoque, característica y tipología.

#### **3.1.1.1. Enfoque del estudio de caso**

El diseño metodológico de esta tesis sigue a Chalmers (2006: 1) cuando afirma que: “La ciencia ha de basarse en lo que podemos ver, oír y tocar y no en opiniones personales o en la imaginación especulativa”. Dicha tesis entra en consonancia con el concepto de investigación social-empírica propuesto por Adorno (2001), una concepción que se caracteriza por considerar fundamental la experiencia de hechos dados y dirigir sus esfuerzos a lograr un conocimiento de lo estrictamente social que se contrapone al conocimiento de tipo más especulativo (2001: 101).

Desde esta perspectiva, el análisis del caso de la tesis estudia al proceso comunicativo en su dimensión social, y en este caso particular, al proceso comunicativo como generador de los DMTs <sup>54</sup> españoles en la actualidad. Así pues, el encuadre de investigación eminentemente social-empírico considera el proceso comunicativo de los DMTs como un acontecimiento de la realidad social susceptible de ser observado de manera externa, esto es, un acontecimiento como “cosa” susceptible de ser estudiada como un fenómeno social (Dukheim, 2003: 51).

---

<sup>53</sup> En este caso, una utilidad pedagógica orientada a favorecer la claridad, transparencia y réplica del estudio por parte de otros investigadores.

<sup>54</sup> Discursos sonoros de las sintonías musicales de las cabeceras iniciales de los teletinformativos.

Desde el hilo argumental en línea con Durkhem, Adorno y Chalmers (postulados opuestos a la perspectiva científica de tipo especulativa) encuadramos la práctica científica/metodológica del caso que nos ocupa desde una perspectiva fáctica, dicho de otra manera, desde la perspectiva del estudio sobre entes materiales extralingüísticos traducidos en hechos y procesos de la realidad social o acontecimiento contrastados empíricamente. Así pues, el caso de estudio de esta tesis adopta una perspectiva fáctica en contraposición a una perspectiva formalista, ésta última más asociada a enfoques especulativos en donde suelen estudiarse realidades de carácter sígnico contrastadas mediante un pensamiento lógico y que conlleva grandes dosis de abstracción (Pardo, 2010: 73).

### ***3.1.1.2. Característica y tipología del estudio de caso***

A diferencia de los casos de estudio de carácter instrumental, la característica de estudio de esta investigación se alinea con un caso de estudio eminentemente intrínseco. La diferencia entre ambas características radica en que mientras el caso de carácter intrínseco se centra en aprender sobre el caso en particular, el caso de carácter instrumental utiliza el estudio de caso como instrumento para comprender o practicar inferencias cuyas conclusiones se apliquen fuera de dicho caso de investigación (Stake, 2005: 16 y 17). Así pues, desde la perspectiva del caso intrínseco, o en otras palabras, desde la perspectiva del caso que nos ocupa: “No nos interesa porque con su estudio aprendemos sobre otros casos o sobre algún problema general, sino porque necesitamos aprender sobre ese caso particular” (Stake, 2005: 16).

Por otra parte, una vez aclarada la característica del caso de investigación, también cabe formular una aclaración sobre su tipología. Siguiendo a Coller (2005) decimos que, en contraposición a los casos de tipo exploratorio, es decir, los exclusivamente descriptivos y desprovistos de un marco teórico, se hallan los casos de tipo analítico que estudian el funcionamiento o las relaciones entre fenómenos a partir de un soporte teórico que enmarca su estudio (2005: 41 y 42). La investigación de esta tesis obedece en mayor grado a una tipología de caso analítica más que exploratoria.

### ***3.1.1.3. Conclusiones sobre los supuestos epistemológicos del estudio de caso***

Desde nuestra perspectiva, los casos de carácter instrumental y de tipo exploratorio con frecuencia suelen realizarse en trabajos relacionados con el conocimiento que trata a un objeto de estudio de manera especulativa y lógica-abstracta en línea con la perspectiva de las ciencias formales explicadas anteriormente.

Las necesidades de esta investigación hacen que el enfoque de investigación eminentemente empírico-social se alinee con la perspectiva de una ciencia fáctica en consonancia con las características del caso de estudio intrínseco (centrado en el aprendizaje del caso en sí) y de tipo analítico (basado en su marco teórico).

Concluyendo, desde el posicionamiento epistemológico de la investigación que nos ocupa, la metodología del estudio de caso de esta tesis hace que sus supuestos epistemológicos, basados en un enfoque científico-fáctico con características intrínsecas y de tipología analítica, sean diametralmente opuestas en relación a un enfoque científico-formal, de carácter instrumental y de tipo exploratorio.

A continuación la tabla 3.1. sintetiza la reflexión realizada en este apartado sobre los supuestos epistemológicos (enfoques/características/tipologías) expuestos anteriormente. Para lograr este objetivo, la tabla presenta los supuestos epistemológicos del estudio de caso de esta tesis en contraposición a los supuestos epistemológicos descartados en esta investigación:

**Tabla 3.1.** Supuestos epistemológicos de la metodología del estudio de caso y supuestos epistemológicos descartados (1).

Supuestos epistemológicos	Orientaciones de la línea metodológica	Línea metodológica descartada
<b>Enfoque de caso científico-fáctico</b>	Objeto: entes empíricos (hechos y procesos observables). Método: contrastación empírica (observación y experimentación). Conclusión: contingente y fáctica (siempre provisoria y contrastada empíricamente)	
<b>Enfoque de caso científico-formal</b>		Objeto: entes formales (signos vacíos, carentes de contenido empírico). Método: demostración lógica (abstracción y especulación). Conclusión: necesaria y formal (coherencia lógica).
<b>Característica intrínseca del caso</b>	Centrados en el aprendizaje de los planteamientos del caso en particular	
<b>Característica instrumental del caso</b>		Centrados en el aprendizaje sobre problemas generales a partir del caso en particular
<b>Tipología analítica de caso</b>	Se estudia el caso de manera analítica con un marco teórico	
<b>Tipología exploratoria de caso</b>		Se estudia el caso de manera descriptiva sin un marco teórico

(1) Elaboración propia a partir de Chalmers (2006: 1), Adorno (2001: 101), Durkheim (2003: 51), Pardo (2010: 73), Stake (2005: 16 y 17) y Coller (2005: 41 y 42).

Una vez aclarados los supuestos epistemológicos que orientan la línea metodológica del estudio de caso de esta tesis, a continuación exponemos el diseño del método y sus características aplicadas al contexto del estudio de caso de la investigación empírica.

### 3.2. Introducción la diseño metodológico del estudio de caso

Tal y como Pons (1993) afirma, no existe una sola y mejor metodología, técnica o instrumento para una investigación en concreto, sino que los criterios de selección dependerán del grado de factibilidad para poder llevar a cabo la investigación así como del grado de adaptación al objeto de estudio para que logre garantizar un alto grado de precisión en los resultados que arroje la investigación (1993: 23). Desde este posicionamiento, a continuación planteamos una perspectiva inicial sobre el método del estudio de caso de la tesis.

### **3.2.1. Perspectiva inicial del diseño metodológico**

La perspectiva metodológica que enmarca el estudio de caso de esta tesis se sitúa en línea con el estudio de los procesos comunicativos desde una perspectiva global y compleja. La complejidad radica en que los procesos comunicativos se configuran como un conjunto de sucesos relacionados entre sí (Bosch, 1998: 95) intervenidos por recursos físicos directos e indirectos, humanos y no humanos (Williams, 1992: 39) en donde el objetivo de las relaciones determina los papeles de cada participante en el mismo (Schramm, 1982: 70). Además de que los procesos comunicativos globales se presentan de manera compleja, tratar de hablar sobre ellos presenta dificultades añadidas. En este sentido, Berlo (1969) advierte que:

“Cuando tratamos de hablar o de escribir sobre un proceso, como puede ser el de la comunicación, tenemos que enfrentarnos por lo menos a dos problemas. En primero lugar, hemos de detener la dinámica del proceso, así como detenemos el movimiento para tomar una fotografía. (...) El segundo problema existente deriva de la necesidad de tener que hacer uso del lenguaje. (...) Al hacer uso del lenguaje para describir un proceso nos vemos obligados a elegir determinadas palabras y tenemos que “congelar” en cierta forma el mundo físico. Además, nos vemos obligados a dar prioridad en la oración a algunas palabras con relación a otras” (1969: 20 y 21).

Por ello, para llevar a buen término el estudio y la explicación del proceso comunicativo sin dejar de lado su complejidad, es necesario construir un modelo de investigación aplicado a la metodología para lograr elaborar un marco inicial de trabajo que asista al análisis del proceso comunicativo que queremos abordar. En este sentido, los cimientos del modelo metodológico del estudio de caso de esta tesis toman como referencia el trabajo de Harold Dwing Lasswell (1902-1978), pionero en los estudios de análisis de contenido de la propaganda política (Rodrigo Alsina, 2007: 41) y considerado uno de los primeros investigadores que constituyen la teoría de la comunicación de masas (Moragas, 1985: 17, Saperas, 1985: 71 y West y Turner, 2005: 24). Así pues, para analizar el proceso comunicativo de manera global hemos tenido como referencia el modelo de Lasswell por considerarlo el más adecuado por su claridad, eficacia y flexibilidad adaptable a otras investigaciones que planteen investigar los procesos comunicativos en un medio de comunicación. Pese a las características de claridad, eficacia y flexibilidad que atribuimos al modelo de Lasswell elevado a la categoría de “paradigma” por ser un modelo pionero y ejemplar (Herrera, 2009: 59), varios autores consideran que su modelo es insuficiente a la hora de plantear el estudio del proceso comunicativo global.

Para disipar las dudas sobre la insuficiencia del modelo de Lasswell, y con la intención de aplicar su modelo creyendo que es el más adecuado para abordar el estudio del proceso comunicativo global de esta tesis, a continuación exponemos la perspectiva de su modelo, las críticas realizadas al mismo, una discusión en torno al modelo y sus críticas y su aplicación metodológica al estudio de caso de esta tesis.

### **3.2.1.1. Exposición del modelo de Lasswell**

El paradigma de investigación del proceso comunicativo elaborado por Lasswell se atribuye a diferentes fuentes de conocimiento. Mientras que algunos autores basan su origen en el trabajo de la *retórica* de Aristóteles en la Antigua Grecia (Saperas, 2012: 75), otros lo atribuyen a un paradigma aplicado al análisis político basado en las preguntas: *¿Quién obtiene qué, cuándo y cómo?* (Wolf, 1996: 30). Según Saperas (2012), Lasswell elabora su primer modelo de investigación en comunicación en 1937, publicando una primera versión definitiva en 1946 (2012: 74). Esta investigación toma como referencia la publicación de su artículo fechada en 1948, traducida al castellano por Esteve Riambau i Sufri y publicada en 1985. En dicho artículo Lasswell no sólo explicita las funciones de los medios de comunicación de masas basadas en: a) vigilancia del entorno social, b) distinción de las correlaciones entre las distintas partes sociales del entorno y c) transmisión de herencia social de una generación a la siguiente (Lasswell, 1985: 52), sino que además, formula su paradigma fundamental para la comprensión del estudio de la comunicación mediática y que nos sitúa en el centro de las Ciencias de la Comunicación y los medios de comunicación de masas (Moragas, 1981: 44) a través de cinco preguntas nucleares que plantean el estudio científico de un proceso comunicativo (Lasswell, 1985: 51). Así pues, a continuación exponemos el modelo de Lasswell mediante un análisis de su artículo publicado originariamente en 1948 y en lengua castellana con fecha de publicación en 1985.

Para Lasswell (1985), el proceso comunicativo estudiado de manera científica tiende a concentrarse en una u otra de las preguntas que el autor dictamina, a saber: *¿Quién dice qué en qué canal a quién y con qué efectos?* (1985: 51). En relación con estos interrogantes, Lasswell (1985: 51) correlaciona sus preguntas con ámbitos de estudio concretos del proceso comunicativo, subdividiéndolo de la siguiente manera:

- a) La pregunta ¿quién? centra el estudio en el comunicador y los factores que inician o guían el acto de la comunicación. Esta subdivisión del campo de estudio del proceso comunicativo se denomina análisis de control.
- b) La pregunta ¿dice qué? centra el estudio en el mensaje emitido. Esta subdivisión del campo de estudio del proceso comunicativo se denomina análisis de contenido.
- c) La pregunta ¿en qué canal? centra el estudio en la radio o la televisión, en definitiva, en el medio que emite el mensaje. Esta subdivisión del campo de estudio del proceso comunicativo se denomina análisis de medios.
- d) La pregunta ¿a quién? centra el estudio en las personas que reciben el mensaje de los medios. Esta subdivisión del campo de estudio del proceso comunicativo se denomina análisis de audiencia.
- e) La pregunta ¿con qué efectos? centra el estudio en el impacto que provocan los mensajes en sus audiencias. Estos efectos pueden manifestarse en un refuerzo o cambio de ideas, creencias, hábitos, actitudes, valores o conductas susceptibles de ser observadas a posteriori en las audiencias receptoras del mensajes. Esta subdivisión del campo de estudio del proceso comunicativo se denomina análisis de los efectos.

La tabla 3.2. nos muestra una síntesis del paradigma de Lasswell explicado anteriormente:

**Tabla 3.2.** Paradigma de Lasswell (1).

<b>Estudio científico del proceso comunicativo</b>		
<b>Descripción del acto comunicativo</b>		
<b>Pregunta a formular</b>	<b>Centro de estudio</b>	<b>Tipología de análisis</b>
Quién	El comunicador	Análisis de control
Dice qué	El mensaje	Análisis de contenido
En qué canal	El medio	Análisis de medios
A quién	La audiencia	Análisis de audiencia
Con qué efectos	El impacto	Análisis de efectos

(1) Elaboración propia a partir de Lasswell (1985: 51).

De esta manera las preguntas de Lasswell limitan el campo y definen la acción comunicativa susceptible de ser abordada de manera metódica.

### **3.2.1.2. *Discusión sobre el modelo de Lasswell***

Pese a las características de éxito, claridad y eficacia que se otorga al paradigma de Lasswell, éste no ha estado exento de críticas. A continuación exponemos las principales críticas efectuadas a las formulaciones de Lasswell:

- a) Para Moragas (1981) el paradigma de Lasswell se basa en esquemas de la lingüística conductista que han sido superados por la lingüística planteada desde una concepción de tipo semiológico-moderno. Una concepción moderna ubicada en contraposición a los fundamentos esquemáticos de tipo conductista atribuidos a Lasswell, donde entiende el mensaje y el receptor como entidades separadas e independientes (1981: 44).
- b) Saperas (1985: 75) junto con García Madrigal y Vicén Antolín (1994: 55) coinciden en exponer cuatro críticas principales atribuidas al paradigma de Lasswell, a saber; 1) más que un paradigma de un proceso comunicativo, Lasswell desarrolla su paradigma como actos comunicativos que descontextualizan el marco en el que se desarrolla la comunicación y sus diversas relaciones que se establecen en su interior, 2) presupone que el emisor siempre consigue determinados efectos sobre su audiencia, 3) segmenta de manera excesiva el análisis de los componentes comunicativos no dando importancia a sus situaciones de interdependencia, 4) su paradigma es comunicativamente unidireccional al no incorporar ningún elemento de respuesta o *feed-back* por parte de la audiencia receptora.
- c) Partiendo de la concepción conductista atribuida al modelo de Lasswell, Rodrigo Alsina (2007) expone tres críticas principales, estas son: 1) la intencionalidad manipuladora del emisor pretende producir efectos sobre su receptor, 2) el proceso comunicativo resulta asimétrico ya que el emisor considerado activo ostenta todo el poder que estimula a una audiencia pasiva y 3) la imagen de la audiencia es la de una masa homogénea, pasiva, aislada psicológicamente y sin capacidad de respuesta autónoma ante los mensajes de los medios de comunicación de masas (2007: 41).

Teniendo en cuenta las críticas formuladas al modelo de Lasswell y con la intención de profundizar más en el conocimiento de los procesos comunicativos y su estudio metódico, a continuación realizamos la discusión en torno a las críticas dirigidas al modelo de Lasswell.

En primer lugar, se atribuye al paradigma de Lasswell el pensamiento exclusivo de sus componentes comunicativos como entidades separadas e independientes (Moragas, 1981: 44), que segmenta de manera excesiva el análisis de los componentes comunicativos sin dar importancia a sus situaciones de interdependencia (Saperas, 1985: 75 y García Madrigal y Vicén Antolín, 1994: 55). Sin embargo, Lasswell aclara que las subdivisiones de los componentes comunicativos de su paradigma son propuestas (por definición no obligatorias) siempre supeditadas a las necesidades de cada investigación. De hecho, y a modo de ejemplo, el autor menciona la pertinencia de no separar o independizar entidades de los componentes comunicativos, sino todo lo contrario, combinar el análisis de audiencia con el análisis de los efectos. En este sentido, con respecto a la utilidad de las subdivisiones distinguidas, el autor aclara lo siguiente:

“La utilidad de estas distinciones depende, por completo, del grado de refinamiento que se considere apropiado para un objetivo científico o administrativo dado. A menudo es más sencillo combinar el análisis de audiencia y el de efecto, por ejemplo, que mantenerlos separados. Por otra parte, puede interesar concentrarse en el análisis de contenido, y con este fin subdividir el campo en dos zonas distintas: el estudio de los datos, centrado en el mensaje, y el estudio del estilo, centrado en la organización de los elementos que componen el mensaje” (Lasswell, 1985: 51 y 52).

En segundo lugar, además de considerar al paradigma de Lasswell como unidireccional, esto es, sin *feed-back* de audiencia, Saperas (1985: 75) junto con García Madrigal y Vicén Antolín (1994: 55) también le atribuyen la descontextualización del fenómeno comunicativo y de sus relaciones internas. No obstante, cabe recordar que el artículo de Lasswell realiza una analogía biológica de la comunicación. En ella, el autor señala seres vivos relativamente aislados o asociados capaces de tener procedimientos especializados, equilibrios internos y respuestas a cambios que se produzcan en el entorno (Lasswell, 1985: 52 y 53). Aunque no de manera estrictamente esquemática como sí sucede en la descripción de su acto comunicativo, Lasswell alude a la comunicación en su contexto, con *feed-back* y relaciones internas a través de una analogía orgánica efectuada entre la comunicación de los seres vivos en general y la comunicación de la sociedad humana en particular.

Llegados a este punto, cabe recordar que el pensamiento de una sociedad como un conjunto de órganos con funciones determinadas inspiró hacia finales del siglo XIX las primeras concepciones de una ciencia de la comunicación (Mattelart y Mattelart, 2005: 15) y de hecho, inspiró el conocimiento humano y social ya a finales del siglo XVIII<sup>55</sup>.

En este sentido, es necesario señalar que la idea de organismo comunicativo originado en el pensamiento humano-social del siglo XVIII y aceptado ya a finales del siglo XIX en los conocimientos que anteceden a los de las Ciencias de la Comunicación, queda reflejada en el artículo de Lasswell remitiéndonos así a un proceso comunicativo en su contexto global e interconectado a partir de sus relaciones internas y flujos comunicativos bidireccionales. Con respecto a esto último, constatamos que la analogía orgánica-social de la comunicación efectuada por Lasswell explicita grados de reciprocidad comunicativa en sus procesos y lo hace de la siguiente manera: "Otra serie de equivalencias significativas están relacionadas con los circuitos de comunicación, que son predominantemente de un sentido o de dos sentidos, según el grado de reciprocidad entre comunicadores y audiencia" (Lasswell, 1985: 56).

Además, no sólo las analogías de la comunicación como cuerpo orgánico sugieren interconexión y contexto de la comunicación, sino que, remitiéndose a la comunicación humana en contextos sociales, Lasswell (1985) concluye su artículo proponiendo "calibrar la eficacia de la comunicación en cualquier contexto dado" (1985: 68), disipando así de manera explícita las dudas sobre posibles descontextualizaciones comunicacionales atribuidas a su propuesta.

Ya sin analogías orgánicas-sociales de por medio, Lasswell (1985) también pone de manifiesto su preocupación por el *feed-back* de la audiencia de los medios de comunicación de masas como parte integradora del proceso comunicativo global. El autor manifiesta con sus propias palabras las preocupaciones sobre este fenómeno de la siguiente manera:

"Los modernos instrumentos de comunicación de masas otorgan una ventaja enorme a quienes controlan los talleres de impresión, equipos de radiodifusión y otras formas de capital fijo y especializado. Pero debería tenerse en cuenta que las audiencias <<replican>> (*talk back*), tras una cierta demora, y muchos <<controladores>> (*gate-keepers*) de *mass-media* emplean métodos científicos de sondeo de opinión a fin de acelerar este cierre de circuito " (Lasswell, 1985: 57).

---

<sup>55</sup> Foucault (2006) en su obra titulada: *Las palabras y las cosas* explica el cambio de la representación del conocimiento producido ya a finales del siglo XVIII. En este período se desplaza el centro de atención, de un conocimiento basado en la historia natural de tipo taxonómica hacia la concepción de un conocimiento basado en lo orgánico. Así pues, al conocimiento naturalista clásico se yuxtapone al conocimiento biológico moderno. Desde esta perspectiva y con respecto al conocimiento de este período histórico, Foucault afirma; "Se ve cómo, al romper en su profundidad el gran cuadro de la historia natural, va hacerse posible algo así como una biología" (2006: 228).

Es así como Lasswell, por un lado, pone de manifiesto su preocupación y conocimiento sobre el *feed-back* de audiencia mediante sondeos de opinión, y por otro, contesta a la crítica expuesta por Rodrigo Alsina (2007) donde se atribuye a su modelo el hecho de tener una imagen de la audiencia asociada a una masa homogénea, pasiva, aislada psicológicamente y sin capacidad de respuesta autónoma ante los mensajes de los medios de comunicación de masas (2007: 41), una última afirmación que entra en disonancia con las propias palabras de Lasswell cuando afirma: "debería tenerse en cuenta que las audiencias <<replican>>" (1985: 57).

En tercer y último lugar, se atribuye al paradigma de Lasswell el hecho de presuponer que el emisor siempre consigue determinados efectos sobre su audiencia (Saperas, 1985: 75 y García Madrigal y Vicén Antolín 1994: 55). Además, éste lo consigue con una intencionalidad manipuladora y desde un proceso comunicativo asimétrico donde el emisor ostenta todo el poder estimulante (Rodrigo Alsina, 2007: 41).

Más que críticas, los últimos comentarios en torno al paradigma de Lasswell pueden interpretarse como características que subyacen al estudio de la comunicación social de los medios de comunicación de masas. Desde esta perspectiva, y con respecto a la crítica de presunción absoluta de efectos del emisor sobre su receptor, (Saperas 1985 y García Madrigal y Vicén Antolín 1994), entendemos que el elemento comunicativo de los efectos puede interpretarse como una propuesta de estudio dentro del proceso comunicativo. De hecho, hasta donde pudimos comprobar, Lasswell en ningún momento afirma de manera rotunda ni tampoco explícita que el emisor siempre consigue determinados efectos sobre el receptor. No obstante, si leemos su modelo desde un punto de vista estrictamente literal y trasladamos su estructura de manera completa y sistemática a la realidad, esto es, sin ajustar la propuesta de su modelo a cada realidad particular, se puede interpretar que el autor supone que los efectos de una comunicación son sucesos mecánicos que se manifiestan en todos los casos de los procesos comunicativos sin posibilidad de excepción alguna.

Con respecto a la crítica de manipulación o intencionalidad comunicativa y proceso comunicativo asimétrico favorecedor del poder estimulante del emisor atribuida al modelo de Lasswell (Rodrigo Alsina, 2007: 41), podemos decir lo siguiente.

En primer lugar, como dice Herrera (2009) con respecto a la intencionalidad comunicativa de Lasswell, la finalidad de manipulación persuasiva de su paradigma no debería ser una crítica, sino que debería considerarse un acierto para el estudio de la propaganda persuasiva y sus efectos (2009: 60).

En segundo lugar, y con respecto a la asimetría comunicativa que favorece al emisor en detrimento del receptor, no hay que olvidar que la comunicación de masas se caracteriza por presentar a un grupo de profesionales emisores altamente especializados que cuentan con soportes tecnológicos, frente a otro grupo de destinatarios generales identificados como el conjunto de la población (Warley, 2010: 47), un hecho que hace que la comunicación de masas sea asimétrica por naturaleza.

En este sentido, los investigadores en la órbita de la *mass communication research* nos recuerdan que: "La comunicación de masas va dirigida a unas audiencias relativamente amplias y heterogéneas que son anónimas para el comunicador" (Wright, 1985: 71).

Así pues, como anticipábamos anteriormente, las últimas críticas al modelo de Lasswell formuladas en los manuales de Saperas (1985), García Madrigal y Vicén Antolín (1994) y Rodrigo Alsina (2007), pueden ser consideradas como características de la comunicación de masas.

Con el objetivo de esclarecer la discusión en torno a las principales críticas realizadas al paradigma de Lasswell, la tabla 3.3. muestra de manera sintética la discusión realizada en este apartado sobre el modelo de Lasswell. En la tabla se incluye las críticas y respuestas que conforman el cuerpo de la discusión:

**Tabla 3.3.** Síntesis de la discusión sobre las críticas al paradigma de Lasswell (1).

Críticas	Respuestas
<p>Segmentación, independización y distinción excesiva de los componentes del proceso comunicativo.</p> <p>(Moragas, 1981: 44). (Saperas, 1985: 75). (García Madrigal y Vicén Antolín, 1994: 55).</p>	<p>“La utilidad de estas distinciones depende, por completo, del grado de refinamiento que se considere apropiado para un objetivo científico o administrativo dado. A menudo es más sencillo combinar el análisis de audiencia y el de efecto, por ejemplo, que mantenerlos separados” (Lasswell, 1985: 51 y 52).</p>
<p>No tiene en cuenta el contexto del proceso comunicativo.</p> <p>(Saperas, 1985: 75). (García Madrigal y Vicén Antolín, 1994: 55).</p>	<p>“Al calibrar la eficacia de la comunicación en cualquier contexto dado, es necesario tener en cuenta los valores en juego, así como la identidad del grupo cuya posición se está examinando” (Lasswell, 1985: 68).</p>
<p>No tiene en cuenta el <i>feed-back</i> de la audiencia haciendo que el proceso comunicativo sea sólo unidireccional dirigido a una audiencia incapaz de respuesta autónoma.</p> <p>(Saperas, 1985: 75). (García Madrigal y Vicén Antolín, 1994: 55). (Rodrigo Alsina, 2007: 41).</p>	<p>“debería tenerse en cuenta que las audiencias &lt;&lt;replican&gt;&gt; (<i>talk back</i>), tras una cierta demora, y muchos &lt;&lt;controladores&gt;&gt; (<i>gate-keepers</i>) de <i>mass-media</i> emplean métodos científicos de sondeo de opinión a fin de acelerar este cierre de circuito” (Lasswell, 1985: 57).</p>
<p>Se presupone una asimetría de poder comunicativo centrada en el emisor y que éste tiene intenciones persuasivas para manipular a su audiencia.</p> <p>(Saperas, 1985: 75). (García Madrigal y Vicén Antolín, 1994: 55). (Rodrigo Alsina, 2007: 41).</p>	<p>La manipulación persuasiva del emisor y el poder comunicativo asimétrico que éste ostenta son características que subyacen el estudio de los medios de comunicación de masas.</p> <p>(Herrera, 2009: 60). (Warley, 2010: 47). (Wright, 1985: 71).</p>

(1) Elaboración propia a partir de Moragas (1981: 44), Saperas (1985: 75), García Madrigal y Vicén Antolín (1994: 55), Rodrigo Alsina (2007: 41), Herrera (2009: 60), Warley (2010: 47), Wright, (1985: 71) y Lasswell (1985: 51 - 68).

Finalizamos esta discusión explicitando las siguientes conclusiones: aunque el modelo de Lasswell tenga críticas comprensibles, entendemos que su enfoque global sobre el estudio científico de los procesos comunicativos sigue siendo una referencia ineludible en la investigación de las Ciencias de la Comunicación en el contexto de los medios de comunicación de masas.

Desde esta perspectiva y a la luz de la discusión realizada en torno al modelos de Lasswell, el posicionamiento de esta tesis está de acuerdo con Janowitz y Schulze (1985) cuando afirman que: “El clásico paradigma de Lasswell plantea claramente importantes cuestiones empíricas, de naturaleza descriptiva, y aporta un cuadro de trabajo, razonablemente sistemático, en el cual es posible insertar la mayoría de las investigaciones” (Janowitz y Schulze, 1985: 28).

### ***3.2.1.3. Aplicación metodológica del modelo de Lasswell al estudio de caso de la tesis***

Así pues, nuestro cuadro de trabajo metodológico se basa en el paradigma de Lasswell adaptado a las características del caso de investigación de esta tesis. La adaptación de este paradigma al cuadro de trabajo metodológico del estudio de caso implica las siguientes consideraciones:

- a) Reducimos el paradigma de Lasswell (1984: 51) combinando las preguntas ¿quién dice qué a quién? para obtener el cuadro de trabajo metodológico que se ocupa de dar soporte al análisis del estudio de caso.
- b) Incorporamos las palabras: producción, emisión y recepción extraídas del modelo de Lorite (2010: 21 - 23) para referirnos a ámbitos de estudio del cuadro de trabajo (quién: producción, dice que: emisión, a quién: recepción).
- c) Incorporamos las palabras encodificación, codificación y decodificación extraídas y adaptadas a partir de las concepciones teóricas de Berlo (1969: 34 - 55) para referirnos a la práctica analítica aplicada en cada ámbito de estudio (producción: análisis de encodificación, emisión: análisis de codificación, recepción: análisis de decodificación).
- d) El cuadro de trabajo metodológico incorpora dos dimensiones analíticas diferenciadas: diseño y comunicación. El análisis del diseño y el análisis de la comunicación modulan en relación a las tareas de análisis llevadas a cabo (encodificaciones/codificaciones/decodificaciones).

A continuación aclaramos el último punto expuesto anteriormente en relación con las dos dimensiones analíticas y los tres tipos de análisis llevados a cabo desde los ámbitos de producción, emisión y recepción. En primer lugar, aclaramos que: en el estudio de la encodificación, la dimensión analítica del diseño centra su atención en el proceso del trabajo de producción mientras que la dimensión analítica comunicativa se centra en el análisis del mensaje que desde la producción se pretende comunicar.

En segundo lugar, aclaramos que: en el estudio de la codificación, la dimensión analítica del diseño centra su atención en la identificación de los elementos que integran las codificaciones emitidas mientras que la dimensión analítica comunicativa se centra en el análisis del mensaje a partir de los elementos del código emitido.

Por último, en el estudio de la decodificación: la dimensión analítica del diseño centra su atención en el comportamiento de los receptores ante los diferentes diseños propuestos mientras que la dimensión analítica comunicativa se centra en el análisis del mensaje a partir de las percepciones expresadas por la audiencia receptora. La tabla 3.4. nos muestra una síntesis del cuadro de trabajo metodológico usado en el caso de estudio de esta tesis:

**Tabla 3.4.** Cuadro de trabajo metodológico del estudio de caso investigado en esta tesis (1).

<b>Cuadro de trabajo metodológico</b>				
<b>Pregunta a formular</b>	<b>Ambito de estudio</b>	<b>Estudio</b>	<b>Dimensión analítica del diseño</b>	<b>Dimensión analítica de la comunicación</b>
Quién	producción	encodificaciones	procesos del trabajo	mensaje que se pretende comunicar
Dice qué	emisión	codificaciones	elementos de los códigos	mensaje interpretado a través de sus códigos
A quién	recepción	decodificaciones	comportamiento ante los diseños propuestos	mensaje percibido por su audiencia

(1) Elaboración propia a partir de Lasswell (1985: 51 y 52), Lorite (2010: 21 - 23) y Berlo (1969: 34 - 55).

### **3.2.2. Estrategias de investigación multimetódicas como opciones del diseño metodológico**

En contraposición a una opción metodológica segregacionista, o en otros términos, en contraposición a una opción que no contempla ningún tipo de fusión metodológica, nos decantamos por aplicar una opción metodológica de integración.

Pensamos que una aproximación que incorpora estrategias de tipo multimetódicas es la más adecuada para el estudio de los diferentes ámbitos y dimensiones comunicativas presentadas en el proceso comunicativo global que pretende analizar esta tesis.

### **3.2.2.1. Exposición de las estrategias multimetódicas**

A continuación exponemos tres tipos de estrategias diferentes, como son la complementación, la triangulación y la combinación. Bericat (1998: 37 - 39) explica el uso de estas estrategias multimetódicas en una investigación de la siguiente manera:

- a) Complementación: estrategia aplicada para obtener dos imágenes o resultados independientes mediante métodos opuestos (por ejemplo, con el uso de un método cualitativo en oposición complementaria al uso de un método cuantitativo en una misma investigación).
- b) Triangulación: estrategia aplicada para obtener una convergencia de resultados con métodos implementados de forma independiente en donde se aumenta la legitimación de los resultados a través del uso de métodos diferentes (por ejemplo, con el uso de un método cualitativo independientemente al uso de un método cuantitativo en una misma investigación). La legitimidad de esta estrategia metodológica de investigación depende de que si creemos que las diferentes metodologías usadas pueden llegar a obtener idénticos resultados.
- c) Combinación: estrategia aplicada para obtener una adecuada combinación metodológica integrando subsidiariamente un método (sea cuantitativo o cualitativo) dentro de otro método para así fortalecer y compensar debilidades de este último. Así pues, la estrategia de combinación no busca convergencia en los resultados, ya que finalmente proceden de un solo método, sino una adecuada combinación metodológica de refuerzo. (este es el caso cuando se usa un grupo de discusión -método cualitativo- para luego confeccionar las preguntas de un cuestionario -método cuantitativo-).

La tabla 3.5. expone una síntesis de las tres estrategias multimetódicas susceptibles de ser usadas en un diseño metodológico:

**Tabla 3.5.** Estrategias de investigación multimetódicas (1).

Estrategias multimétodo	Objetivos
<i>complementación</i>	obtener diferentes conclusiones a través de métodos diferentes en torno a una misma cuestión de estudio
<i>triangulación</i>	obtener iguales conclusiones a través de métodos diferentes en torno a una misma cuestión de estudio
<i>combinación</i>	obtener una conclusión en torno a la cuestión de estudio a través del proceso de combinar un método dentro de otro método

(1) Elaboración propia a partir de Bericat (1998: 37 - 39).

### 3.2.2.2. Aplicación de estrategias multimetódicas al cuadro de trabajo metodológico

Presentado los tres tipos de estrategias multimetódicas disponibles, este estudio aplica la estrategia de triangulación, o sea, implementa diferentes métodos al cuadro del trabajo metodológico aplicados al análisis del diseño y la comunicación de los DMTs<sup>56</sup> teniendo por objetivo obtener un único resultado, que en nuestro caso, se orienta a conocer las características de los DMTs, y en concreto, conocer las características del DMT noticias cuatro como muestra representativa de los DMTs en general.

La tabla 3.6. nos muestra una síntesis del cuadro metodológico usado en el caso de estudio y junto con el recurso de la estrategia multimetódica de la triangulación aplicado a las dimensiones analíticas del diseño y comunicación de los DMTs:

<sup>56</sup> Discursos sonoros de las sintonías musicales de las cabeceras iniciales de los teletinformativos.

**Tabla 3.6.** Cuadro de trabajo metodológico del estudio de caso y la aplicación de triangulaciones (1).

Cuadro de trabajo metodológico y estrategias de triangulación				
Pregunta a formular	Ámbito de estudio	Estudio	Dimensión analítica del diseño	Dimensión analítica de la comunicación
Quién	producción	encodificaciones	procesos del trabajo	mensaje que se pretende comunicar
Dice qué	emisión	codificaciones	elementos de los códigos	mensaje interpretado a través de sus códigos
A quién	recepción	decodificaciones	comportamiento ante los diseños propuestos	mensaje percibido por su audiencia
Estrategia de investigación multimetódica			Triangulación del estudio de encodificaciones, codificaciones y decodificaciones del diseño y la comunicación	
Estrategia de triangulación aplicada al primer objetivo específico del estudio de caso de la tesis			Conocer las características del DMT noticias cuatro triangulando datos de estudio de su encodificación, codificación y decodificación	
Segundo objetivo específico del estudio de caso de la tesis planteado desde el ámbito de recepción			Saber, a través del estudio de decodificación, si un DMT de identidad híbrida potencia la pluralidad mediática	

(1) Elaboración propia a partir de Lasswell (1985: 51 y 52), Lorite (2010: 21 - 23), Berlo (1969: 34 - 55) y Bericat (1998: 37 - 39).

Aclarado el cuadro de trabajo metodológico y la aplicación de la estrategia de triangulación en torno a su objetivo, a continuación exponemos de manera detallada los objetivos del estudio de caso de la investigación empírica, sus supuestos de partida, muestras, técnicas, enfoques, instrumentos, dimensiones analíticas y la descripción de los procedimientos llevados a cabo.

### **3.3. Objetivos, supuestos de partida, muestra, técnicas, enfoques, instrumentos, dimensiones analíticas y procedimientos**

#### **3.3.1. Objetivos**

El objetivo general que nos hemos propuesto en el estudio de caso de esta investigación es analizar el diseño y la comunicación de los discursos sonoros de las sintonías musicales de las cabeceras iniciales de los teletinformativos (abreviado en las siglas DMT en singular o DMTs en plural) españoles en la actualidad desde su ámbito de producción, emisión y recepción. El objetivo general se concretiza en los siguientes objetivos específicos:

- 1) Conocer las características del DMT noticias cuatro como discurso sonoro representativo de los teleinformativos españoles en la actualidad desde el proceso comunicativo global implicando el ámbito de su producción, emisión y recepción.
- 2) Conocer hasta qué punto prototipos de diseños de DMTs alternativos basados en identidades culturales híbridas son capaces de cumplir mejor la tarea de potenciar la construcción de la pluralidad mediática a través de sus discursos sonoros.

### **3.3.2. Supuestos de partida**

La hipótesis inicial de la tesis (ver 1.3.) confirmada por los primeros datos arrojados por el análisis de los DMTs en el marco teórico de esta investigación (ver 2.2.2.5.) y que queremos confirmar también en el estudio de caso sostiene que: los DMTs españoles en la actualidad se construyen mediante ideas asociadas a imaginarios identitarios exclusivamente centroeuropeos, occidentales y militarizados (Lorite, 2007b: 107). Este hecho hace que los DMTs españoles en la actualidad se alejen del objetivo de potenciar la construcción de la pluralidad mediática en línea con la norma cultural de los medios de comunicación asociada a la calidad del teleinformativo.

### **3.3.3. Muestra**

Los criterios de muestra de esta tesis están ligados tanto a la factibilidad de su obtención como a cada uno de los objetivos específicos anteriormente expuestos. En cuanto a las cualidades de una buena muestra, Ander-Egg (1995: 181) y Corbetta (2010: 296 y 297) señalan dos indicadores fundamentales que se entrecruzan entre sí y que tenemos en cuenta en esta investigación. Estos indicadores nos remiten a las siguientes cuestiones, a saber: a) la muestra debe ser representativa del universo estudiado y b) el tamaño de la misma debe ser elevado en proporción con el universo estudiado.

Para comprender los entrecruzamientos de los dos indicadores que definen a una buena muestra seguimos las explicaciones de Corbetta (2010) cuando afirma que la representatividad de una muestra es lo contrario a errores de estimación o selección de la misma y puede depender en gran medida de su tamaño. Sin embargo, el tamaño no es suficiente para obtener una buena muestra, ya que podría suceder que una muestra de tamaño grande tenga errores de representatividad causado por errores de estimaciones, selecciones, de cobertura o de no respuestas (2010:296).

Una vez clarificadas las concepciones que entrecruzan y definen una buena muestra, en este estudio hablaremos de alto grado de representatividad de una muestra cuando representatividad y tamaño se adecuan al universo estudiado. Por el contrario, hablaremos de bajo grado de representatividad de una muestra cuando representatividad y tamaño no se adecuan al universo estudiado. Además, hablaremos de grado significativo de representatividad de una muestra cuando representatividad y tamaño resultan aceptables en relación con el universo estudiado, ubicando la calidad de la muestra entre los polos graduales altos y bajos de un tipo de muestra. La tabla 3.7. expone una síntesis de los grados de representatividad de una muestra:

**Tabla 3.7.** Grados de representatividad de una muestra (1).

Grados de representatividad de una muestra	Características
<b>Alto</b>	la selección de la muestra es adecuada (representativa) y el número de muestra es elevado (tamaño alto) en relación con el universo estudiado
<b>Significativo</b>	la selección de la muestra es adecuada (representativa) y el número de muestra es significativa (tamaño significativo) en relación con el universo estudiado
<b>Bajo</b>	la selección de la muestra no es adecuada (no representativa) y el número de muestra es bajo o alto (bajo o alto tamaño) en relación con el universo estudiado

(1) Elaboración propia a partir de Ander - Egg (1995: 181) y Corbetta (2010: 296 y 297).

Una vez expuesto los criterios que señalan los grados de representatividad de una muestra, damos paso a la presentación de las muestras del caso que ocupa a esta investigación.

En primer lugar decimos que: para lograr una mayor profundidad en el análisis del proceso comunicativo global de los DMTs<sup>57</sup> españoles en la actualidad, la tesis analiza en profundidad el proceso comunicativo de producción, emisión y recepción de sólo un DMT. Así pues, desde el ámbito de emisión el estudio de codificación y sus dimensiones analíticas de diseño/comunicación de los DMTs españoles en la actualidad centra su estudio en la muestra del DMT noticias cuatro 2007 segunda temporada. Debido a la homogeneidad estética que une a todos los DMTs españoles pertenecientes a la primera década del siglo XXI analizados anteriormente en el marco teórico, optamos por centrarnos en el análisis del DMT noticias cuatro entendido como ejemplo representativo de la muestra de once DMTs pertenecientes al ámbito estatal (TVE, Tele 5, Canal Cuatro, La sexta y Antena 3) y autonómico (Canal Sur, TV3, TVG, Tele Madrid, ETB-1 y Canal 9) emitidos durante el mes de mayo-junio del año 2007 en horario tarde-noche.

Desde esta perspectiva, consideramos que el DMT noticias cuatro es representativo de los DMTs españoles en la actualidad tanto desde la perspectiva de su selección como de su tamaño. Esto es debido a que el DMT noticias cuatro se encuentra en línea con la estética dominante de la gran mayoría de los DMTs españoles en la actualidad, sus sonidos se basan principalmente en un música electrorquestal de tipo minimalista en línea con las últimas tendencias estéticas de los DMTs y su discurso alcanza la recepción de todo el estado español. Además, su claridad de motivo musical y concisión del mismo hace que sea práctico a la hora de realizar estudios con sujetos decodificadores de sus discursos desde su ámbito de recepción.

Desde el ámbito de producción en el estudio de encodificación y sus dimensiones analíticas de diseño/comunicación de los DMTs españoles en la actualidad contamos con una muestra de tres entrevistas realizadas a músicos/compositores expertos que han compuesto sintonías de programas informativos. Los músicos y sus trabajos por orden de entrevista son: Xavier Ibáñez; entrevistado por su trabajo como compositor de la sintonía musical del telenformativo CNN+. Joan Vives Sanfeliu; entrevistado por su trabajo como compositor de las sintonías musicales de los programas informativos de Catalunya Radio (radio), Els Matins a TV3 y TV3 informativos (televisión). Josep Sanou; entrevistado por su trabajo como compositor de la sintonía musical del teletinformativo noticias cuatro 2007 segunda temporada (centraremos el foco en el análisis de esta entrevista) y de las sintonías musicales de teletinformativos en general correspondientes a los programas de La 2 Noticias (TVE), La sexta Noticias (La Sexta), TN Telenoticias (TV3) y Aragón Noticias (Aragón Televisión).

---

<sup>57</sup> Discursos sonoros de las sintonías musicales de las cabeceras iniciales de los teletinformativos.

Desde el ámbito de recepción, en el estudio de decodificación y sus dimensiones analíticas de diseño/comunicación de los tres diseños de los DMT expuestos en el marco teórico de esta tesis (incluye también el DMT noticias cuatro) contamos con una muestra de ocho sujetos adultos, trabajadores de una empresa del ámbito de la educación universitaria y familiarizados con los programas teleinformativos del estado español (aquí no incluimos los sujetos de las dos entrevistas de tipo exploratoria y piloto realizadas) y que presentan las siguientes características: Sujeto 1; mujer de 38 años de nacionalidad mexicana y estudio universitarios de doctorado. Sujeto 2; hombre de 25 años de nacionalidad española y estudios universitarios de máster. Sujeto 3; mujer de 26 años de nacionalidad española y estudios universitarios de máster. Sujeto 4; mujer de 42 años de nacionalidad española y estudios universitarios de máster. Sujeto 5; mujer de 28 años de nacionalidad británica y estudios universitarios de máster. Sujeto 6; hombre de 28 años de nacionalidad española y estudios universitarios de máster. Sujeto 7; mujer de 41 años de nacionalidad española y estudios universitarios de máster. Sujeto 8; hombre de 47 años de nacionalidad española y estudios universitarios de máster.

Los sujetos participantes en el estudio de decodificación de los DMTs tienen en común una educación y socialización cultural adscrita a valores representativos del imaginario identitario occidental. Para definir los valores representativos del imaginario identitario occidental de la muestra de sujetos anteriormente mencionada, esta tesis sigue a Schutz y Luckmann (2003) y a Berger y Luckmann (2008) al considerar que la identidad de los sujetos subyacente al conocimiento del mundo de la vida está íntimamente relacionado con sus experiencias temporales y subjetivas ocurridas en su contexto social. Desde esta perspectiva, tenemos en cuenta que: "Las experiencias subjetivas sedimentadas constituyen el acervo subjetivo de conocimiento en el mundo de la vida" (2003: 289). Este es el punto de partida llamado internalización de la realidad (2008: 162). Primeramente, la internalización de la realidad está articulada por un proceso de socialización primaria que sucede en la niñez donde el sujeto en su contexto familiar internaliza el mundo como el único mundo posible que puede existir (2008: 168 y 169). En un proceso posterior de socialización secundaria el sujeto en contacto con instituciones sociales (escuelas, trabajos, etc.) internaliza submundos (2008: 172) considerados más artificiales y soportados por prácticas de rutinas cotidianas institucionalizadas y por interacciones con otras personas (2008: 184 y 195). Además, el proceso de socialización nunca se termina ya que el sujeto tiene que enfrentar sus contenidos de la internalización a la amenaza de su realidad subjetiva (2008: 183). De esta manera, la realidad temporal y subjetiva de las personas constituye su identidad como uno de sus elementos clave de la subjetividad en constante diálogo con la sociedad (2008: 214).

Explicado los criterios teóricos que ayudaron a seleccionar la muestra, decimos que: los sujetos adultos representantes del imaginario identitario occidental que participan como muestra en el estudio de recepción tienen en común el pertenecer a una familia mayoritariamente occidental de tipo monocultural (socialización primaria) y haber realizado estudios y/o trabajos mayoritariamente en instituciones occidentales (socialización secundaria). Finalmente, para seleccionar la muestra hemos descartado seleccionar a los sujetos participantes por su nacionalidad. Esto es debido a que sabemos que hay personas con una nacionalidad, o con varias nacionalidades (en este caso me refiero a los pasaportes que pueda acumular una persona) que se han socializado en culturas diferentes, ya sea en una de ellas o en varias a la vez. Por ello, el criterio de socializaciones primarias/secundarias nos pareció más acertado a la hora de establecer los criterios de representatividad de una muestra seleccionada para el estudio de recepción de esta tesis.

Ahora bien, con respecto a las valoraciones de las muestras del estudio de caso de esta investigación, exponemos los siguientes argumentos: pensamos que la muestra del ámbito de producción presenta un criterio de selección adecuado al contar con tres entrevistas realizadas a los compositores expertos en donde recogemos datos de sus trabajos en el proceso de producción de sintonías musicales de programas informativos. Si bien la muestra de este ámbito no presenta un número alto<sup>58</sup> de participantes, sí que la muestra obtenida es adecuada en su selección. De hecho, contamos con una entrevista que trata la producción del DMT noticias cuatro, que recordemos, es la muestra representativa seleccionada desde el ámbito de emisión y analizada durante todo el proceso comunicativo global. Por tanto, creemos que la muestra registrada desde el ámbito de su producción es representativa del universo estudiado en un grado significativo.

Por otro lado, pensamos que la muestra del ámbito de emisión es adecuada en su selección. Esto es debido a que el DMT de noticias cuatro (segunda temporada) es un modelo estético relativamente homogéneo para la escucha de cualquier público y en comparación con las principales cabeceras de los teletinformativos de titularidad pública y privada emitidas tanto en su nivel estatal como autonómico<sup>59</sup>. Por ello, consideramos que los criterios de selección y el número de documentos representativos del universo estudiado hacen que la muestra del ámbito de emisión sea representativa en un alto grado.

---

<sup>58</sup> La tarea de obtención que afecta al tamaño de la muestra representativa del estudio de la producción de sintonías musicales de teletinformativos tuvo que enfrentarse a varios problemas, a saber: Los nombres de los compositores que trabajan en la producción de las sintonías no suelen hacerse públicos, siendo difícil así contactar con ellos. Además, los trabajos en estas producciones pertenecen al ámbito profesional privado. Este hecho hace que sea más difícil lograr realizar entrevistas que arrojen luz sobre los procesos de producción de las sintonías musicales de teletinformativos. Finalmente, los manuales especializados en la producción de programas informativos no profundizan en materia de producción de sintonías musicales.

<sup>59</sup> La muestra de once DMTs españoles del siglo XXI analizada en el marco teórico de esta tesis no incluye las cabeceras audiovisuales de los teletinformativos locales/hiperlocales (como es el caso de Barcelona TV, entre otros) y la única autonomía no representada en esta muestra de cabeceras audiovisuales de teletinformativos es la de Canarias. Aún así, es una muestra numéricamente representativa.

Con respecto a la muestra del ámbito de recepción hay que tener en cuenta que: el estudio de caso que trata la tesis se inscribe en un enfoque eminentemente cualitativo. En este sentido, aunque no se puede considerar que la muestra de recepción conformada por ocho sujetos adscritos a una identidad de tipo occidental tenga una alta representatividad<sup>60</sup>, sí podemos considerar que los ocho sujetos receptores adultos conocedores de los teletinformativos españoles en la actualidad y portadores de valores culturales occidentales conforman una muestra representativa en cuanto a su selección. Finalmente, la tabla 3.8. expone una síntesis de las muestras y sus grados de representatividad:

**Tabla 3.8.** Síntesis de las muestras y sus grados de representatividad de los tres ámbitos que conforman el proceso de comunicación en este estudio (1).

Producción	Emisión	Recepción
<i>Muestra con un grado significativo de representatividad</i>	<i>Muestra con un grado alto de representatividad.</i>	<i>Muestra con un grado significativo de representatividad</i>
Conformación de la muestra: tres entrevistas a músicos expertos que han trabajado en la composición de sintonías musicales de teletinformativos (incluyendo entrevista realizada al compositor del DMT noticias cuatro 2007 segunda temporada)	Conformación de la muestra: cabecera audiovisual de noticias cuatro 2007 segunda temporada que incluye su DMT	Conformación de la muestra: ocho sujetos receptores (más dos participantes de muestra previa) y tres diseños de DMTs identitariamente diferentes. (incluyendo el DMT noticias cuatro 2007 segunda temporada)

(1) Elaboración propia a partir de Ander - Egg (1995: 181) y Corbetta (2010: 296 y 297).

### 3.3.4. Técnicas, enfoques, instrumentos y dimensiones analíticas

Cada uno de los estudios de encodificaciones/codificaciones/decodificaciones de los ámbitos de producción/emisión/recepción y sus respectivas muestras necesitan diferentes técnicas, enfoques e instrumentos para recoger los datos en función de sus dimensiones analíticas (análisis del diseño/comunicación). En las próximas líneas presentamos esta información de manera detallada.

<sup>60</sup> Si tenemos en cuenta el conocimiento de los instrumentos de estudio y las características de la comunicación de masas desde su ámbito de recepción, podemos deducir que ningún estudio cualitativo puede tener un alto grado de representatividad en una muestra de recepción en el contexto de los medios de comunicación de masas. De hecho, se puede tener en cuenta que incluso en los estudios cuantitativos de tipo estadísticos que estudian la recepción de los medios de comunicación de masas se extraen conclusiones de un todo a partir del estudio de una parte. En este sentido, algunas voces avisan que; "Estudiar la población exhaustivamente casi siempre es imposible" (Gríma, 2010: 75). Concretamente, como señala Jauset (2007: 125 y 126), "Los tamaños más habituales de las muestras oscilan entre 1.000 y 3.000 individuos" y "Las ventajas de trabajar con muestras son evidentes: menor coste económico y mayor rapidez. Es más barato entrevistar a 2.000 personas que a 70.000. Sin embargo, los resultados son estimativos". Por todo esto, sabiendo que incluso en los estudios cuantitativos de recepción el estudio exhaustivo es casi siempre imposible, el estudio de recepción de esta tesis eminentemente cualitativo descarta cualquier representación exhaustiva de cualquier colectivo de individuos.

### **3.3.4.1. Estudio de encodificaciones: ámbito de producción del proceso comunicativo**

#### *3.3.4.1.1. Técnica*

En el estudio de encodificaciones del ámbito de producción, recordamos que hemos contado con tres entrevistas realizadas a fuentes de primera mano, esto es, entrevistas realizadas a compositores de música que han participado en la producción de sintonías musicales de programas informativos del estado español.

Con respecto a las técnicas de entrevistas, los manuales de técnicas de investigación reconocen dos tipos básicos de entrevistas, a saber: a) la entrevista estructurada o sistematizada; traducida en una encuesta de preguntas preparadas, ordenadas y jerarquizadas en consonancia con una perspectiva cuantitativa y b), la entrevista no estructurada o no sistematizada; traducida en preguntas no ordenadas ni jerarquizadas formuladas en un contexto dialógico de interacción entre entrevistador y entrevistado en consonancia con una perspectiva cualitativa (Ander - Egg: 1995: 227 y De Miguel, 2005: 253). La técnica utilizada en estas tres entrevistas realizadas se alinea con el segundo tipo de entrevista, también llamada entrevista cualitativa, entrevista en profundidad (Valles, 2009: 11), entrevista abierta o no directiva (De Souza Minayo, 2009: 218).

Concretamente, en estas tres entrevistas realizadas, dentro del tipo de entrevista no estructurada o cualitativa y siguiendo a De Miguel (2005), hemos aplicado la modalidad de la entrevista en profundidad, también llamada entrevista semiestandarizada o estandarizada no programada. En esta técnica concreta de entrevista: "El entrevistador posee una lista de ítems o temas que desea cubrir, pero carece de un cuestionario formalizado que guíe el orden o contenidos de las preguntas" (De Miguel, 2005: 253). Así, como también sucede en la técnica de las entrevistas estructuradas y a diferencia de la entrevista no estructurada, la técnica de la entrevista semiestructurada cuenta con un guión que estructura sus temas, pero a su vez, el entrevistador decide el orden de los temas y el modo en el que formula sus preguntas (Corbetta, 2010: 352 y 353), haciendo que el significado de las preguntas se formulen en términos familiares al entrevistado (Valles, 2007: 187).

#### 3.3.4.1.2. *Enfoque*

El enfoque de análisis del estudio de encodificaciones en sus dimensiones analíticas de diseño/comunicación de los DMTs se basa en la técnica del análisis del discurso. Los recursos técnicos del análisis del discurso son muy variados (Iñiguez Rueda, 2006: 116). En este caso, nos alineamos con una perspectiva pragmática que busca “Los significados tal y como son señalados por la información contextual que los/as hablantes asumen en público” (Iñiguez Rueda, 2006: 118). Una línea de análisis del discurso en consonancia con la aproximación informacional que explota la dimensión más denotativa y manifiesta de la información en línea con la práctica del llamado análisis de contenido (Conde Gutiérrez del Álamo, 2009: 22 y 23), esto es, “el estudio de las ideas, significados, temas o frases, y no las palabras o estilos con que éstas se expresan” (Ander - Egg: 1995: 330). Este análisis de contenido tiene por objetivo identificar y representar las pautas más notables (Krippendorff, 2002: 79) observadas en el contenido de las entrevistas en torno al proceso de producción del DMT noticias cuatro 2007 segunda temporada.

#### 3.3.4.1.3. *Instrumentos*

Con respecto al instrumento utilizado para recoger los datos extraídos con la técnica de entrevista teniendo por objetivo realizar un análisis del discurso, contamos con una grabadora de sonido con el que hemos grabado dos entrevistas y un diario de trabajo de campo que nos ha servido de soporte para guiar las entrevista y anotar las experiencias de la tercera fuente recogidas en el contexto de una entrevista telefónica no registrada literalmente con la grabadora de sonido. A continuación, la tabla 3.9. muestra el guión de la entrevista realizada a los músicos compositores de sintonías musicales de programas informativos. Los temas tratados en la entrevista pretenden arrojar luz sobre el diseño y la comunicación de los DMTs<sup>61</sup> españoles en la actualidad:

---

<sup>61</sup> Discursos sonoros de las sintonías musicales de las cabeceras iniciales de los teletinformativos.

**Tabla 3.9.** Guión de la entrevista de tipo cualitativa semiestructurada y en profundidad realizada a los músicos compositores de sintonías musicales de programas informativos orientada al análisis del discurso (1).

<b>Guión de la entrevista realizada</b>
1) preguntas sobre la estética de la música: su expresión, comunicación y discurso
2) preguntas sobre el público a quien va dirigida la música
3) preguntas sobre el proceso de trabajo de la música
4) preguntas sobre la decisión final de la música emitida
5) recapitulación y síntesis de algunos puntos anteriores de la entrevista

(1) Elaboración propia a partir de Ander - Egg (1995: 227 y 330), De Miguel (2005: 253), Valles (2007: 187) y (2009: 11), De Sousa Minayo (2009: 218) y Corbetta (2010: 352 y 253), Iñiguez Rueda (2006: 116 y 118), Conde Gutiérrez del Álamo (2009: 22 y 23) y Krippendorff (2002: 79).

#### 3.3.4.1.4. Dimensiones analíticas

Tenemos en cuenta dos dimensiones analíticas, a saber: a) diseño y b) comunicación. Desde el ámbito de producción de los DMTs la dimensión analítica del diseño se ocupa de identificar y representar pautas de su proceso de trabajo de encodificación mientras que la dimensión analítica comunicativa estudia las expresiones de los DMTs tenidas en cuenta desde el ámbito de su producción y entendidas como señales comunicativas propuestas a su audiencia.

### **3.3.4.2. Estudio de codificaciones: ámbito de emisión del proceso comunicativo**

#### *3.3.4.2.1. Técnica*

En el estudio de codificaciones del ámbito de emisión, recordamos que nos centramos en el DMT noticias cuatro 2007 segunda temporada entendido como muestra representativa de los DMTs españoles en la actualidad. Con respecto a las técnicas de recopilación de los DMTs españoles actuales y noticias cuatro, la muestra ha sido cedida por el MIGRACOM<sup>62</sup>. En este sentido, la técnica y los instrumentos de extracción de las unidades audiovisuales que contienen las sintonías musicales de los teletinformativos españoles del año 2007 (incluido el DMT noticias cuatro segunda temporada) fueron realizadas por el personal de soportes técnicos y de apoyo al grupo de investigación.

#### *3.3.4.2.2. Enfoque*

El enfoque de análisis del estudio de codificaciones en sus dimensiones analíticas de diseño/comunicación de los DMTs se basa en la técnica del análisis de contenido. Al igual que la perspectiva del análisis del discurso expuesta en el ámbito de producción, en este caso, también nos alineamos con una perspectiva pragmática pero adaptada al análisis del DMT noticias cuatro. Con este enfoque adaptado buscamos “Los significados tal y como son señalados por la información contextual” (Iñiguez Rueda, 2006: 118) en consonancia con la aproximación informacional que explota la dimensión más denotativa y manifiesta de la información en línea con la práctica del llamado análisis de contenido (Conde Gutiérrez del Álamo, 2009: 22 y 23), esto es, “el estudio de las ideas, significados, temas o frases” (Ander - Egg: 1995: 330) del DMT noticias cuatro 2007 segunda temporada. Desde esta perspectiva, el análisis de contenido tiene por objetivo identificar y representar las pautas más notables (Krippendorff, 2002: 79).

---

<sup>62</sup> Observatorio y Grupo de Investigación sobre Migración y Comunicación adscrito al Departamento de Publicidad, Relaciones Públicas y Comunicación Audiovisual de la Facultad de Ciencias de la Comunicación de la Universitat Autònoma de Barcelona.

### 3.3.4.2.3. Instrumentos

Con respecto al instrumento utilizado para recoger los datos extraídos del análisis del DMT<sup>63</sup> noticias cuatro 2007 segunda temporada, a continuación exponemos los criterios analíticos que guían el análisis de su discurso sonoro. Para comprender mejor los instrumentos del análisis sonoro/musical es conveniente tener en cuenta el vocabulario de la sintaxis sonora (densidad, color, textura, etc.). Este vocabulario está basado en los conceptos de los elementos auditivos propuestos por esta tesis y expuestos en el marco teórico de la misma. La tabla 3.10. muestra dichas concepciones definidas exclusivamente como elementos de la sintaxis sonora de la música:

**Tabla. 3.10.** Sintaxis sonora de la música (1).

<b>Elementos y vocabularios de la sintaxis sonora aplicados a la música</b>
<b>Sintaxis sonora</b>
SONIDO (la unidad más simple: el sonido del principio o del final, etc)
SONIDOS (sucesiones de unidades simples que conforman melodías, etc)
FORMA (tipos de curvas dibujadas por los sonidos)
DIRECCIÓN (sonidos ascendentes, descendentes, horizontales, etc)
DENSIDAD (el peso de los sonidos graves/agudos, fuertes/suave, etc)
COLOR (violín europeo, sitar indio, tambores africanos, etc.)
TEXTURA (cualidades sustanciales de la superficie de la composición)
ESCALA (estructura de sonidos disponibles e interrelacionados entre sí)
ESPACIO (punto de escucha, planos sonoros y distribución de los sonidos en el espacio)
MOVIMIENTO (sonidos percibidos a tiempos rápidos, moderados y lentos)

(1) Elaboración propia a partir de Dondis (2011: 53 - 81).

<sup>63</sup> Discurso sonoro de la sintonía musical de las cabecera inicial del teletinformativo.

Ahora, bien, para comprender la estructura analítica básica sonora/musical hay que comprender los siguientes criterios técnicos que explicamos a continuación. En primer lugar, la escala de los DMTs<sup>64</sup> es de tipo tonal - occidental y su color obedece a instrumentos electrorquestales, las formas o estructuras organizativas se encuentran en línea con la textura del estilo musical homofónico, esto es, "el estilo propio de una melodía acompañada de instrumentos (...) habitual entre los que acompañan una canción con acordes" (Pérez, 2004: 25). "Por *melodía* (1) *acompañada* se entiende el género de escritura en que una melodía preponderante - entonada por una voz o un instrumento - se desenvuelve sobre un *acompañamiento* cuya misión es la de darle apoyo y contenido armónico, a la vez que realzarla en su expresividad" (Zamacois, 1997a: 286).

La textura homofónica implica acompañamiento armónico y para establecer sus tipologías adaptamos concepciones de LaRue, (2009) en torno a la armonía en sus pequeñas dimensiones de la siguiente manera: el acompañamiento puede basarse en a) acordes principales: dos o más notas superpuestas combinando notas principales, b) acordes secundarios: dos o más notas superpuestas combinando notas secundarias y c) acordes remotos: dos o más notas superpuestas combinando notas alejadas de la escala (LaRue, 2009: 45). Decodificamos los acordes principales mediante una sensación de estabilidad, los secundarios mediante una sensación de inestabilidad y los remotos mediante una sensación de apertura.

Además, el acompañamiento en una textura homofónica también puede basarse en efectos sonoros mantenidos a través de los sonidos llamados a) pedal de acompañamiento: ubicado por debajo de la melodía, b) pedal interior: ubicado entre la melodía, c) pedal superior: ubicado sobre la melodía, d) pedal oscilante: mantenido en dos sonidos alternados y e) pedal implicado: aparece como un breve sonido mantenido (LaRue, 2009: 49). El efecto pedal crea una estabilidad estructural dando la sensación de tensión y expectativa.

En segundo lugar, el estilo/textura musical de las sintonías musicales de los teletinformativos en su dimensión medible de manera rítmica es susceptible de ser alineada en compases binarios, también llamados compases simples (2/4, 3/4 y 4/4), en contraposición a las mediciones de compases ternarios, también llamados compases compuestos (6/8, 9/9, 12/8) (Herrera, 2001: 16 y 17). Concretamente, las sintonías musicales de los teletinformativos obedecen a un modelo de compás de 4/4 en donde sus cuatro tiempos se distribuyen en un primero fuerte, un segundo débil, un tercero semifuerte y un cuarto débil (Herrera, 2001: 17).

---

<sup>64</sup> Discursos sonoros de las sintonías musicales de las cabeceras iniciales de los teletinformativos.

Expuesto el tipo de compás usado en estas músicas y sus características, es conveniente aclarar que: “El compás en sí no tiene ritmo, es sólo una manera de medir la música” (Piston, 2001b: 25). En este sentido, desde la perspectiva del oyente lego instruido en una tradición musical académica y occidental, la medición de la música a través de los compases simples se asocia a una mayor naturalidad, simplicidad y claridad rítmica donde cada uno de sus tiempos se descodifican en sensaciones de movimientos temporales fuertes/débiles. Por último, es conveniente aclarar que los estilos de la música conllevan indicadores de tratamiento del tiempo (como por ejemplo, las baladas son lentas, el rock que se baila es rápido, etc.). En este sentido, con respecto al factor movimiento, la teoría de la música define tres tiempos básicos basados en pulsos metronómicos. Aunque la medición de los tiempos en relación al factor movimiento no es exacta y el mismo tiempo en la música está sujeto a retardos y aceleraciones, las tres medidas básicas son las siguientes: el tiempo lento se acerca a 40 pulsos dictados por un metrónomo musical, (negra 40), el tiempo vivo (o rápido) de una pieza de música se acerca a 160 pulsos dictados por el mismo metrónomo (negra 160) y el tiempo normal, medio o moderado se encuentra entre los 40 y 160 pulsos dictados por el metrónomo de música (Riemann, 2004: 44 - 51). Aquí adelantamos que el tiempo normal/moderado es el usado por el estilo musical de las sintonías musicales de los teleinformativos.

Por otro lado, los registros, las dinámicas y articulaciones son otros tres recursos básicos del factor densidad y que definen los estilos musicales. Los registros de los instrumentos de música tienen que ver con la altura de sus sonidos que podemos escuchar o visualizar en un pentagrama de música. Por ejemplo, sobre el instrumento musical del clarinete se dice que tiene cuatro registros, a saber: registro grave, medio, agudo y sobreagudo (Jost, 2005: 57). Nosotros abreviaremos el registro de todos los sonidos de la música adaptando las concepciones de los cinco registros propuestos por Beltrán Moner (2005: 5) en sólo tres, a saber; registro medio y sus extremos grave y agudo.

El centro del registro medio se ubica en la llamada octava 3 de un teclado de piano y su representación gráfica de referencia se sitúa en la nota DO central o DO 3 del pentagrama tradicional de música con clave de SOL (Károlyi, 2006: 23). A partir de esta referencia, el registro medio situado en el DO 3 comprende desde el DO 2, pasando por el centro del DO 3 hasta llegar al DO 4. A partir del DO 2 hacia abajo el registro es grave y a partir del DO 4 hacia arriba el registro es agudo. Así pues, decodificamos los sonidos graves como pesados, los medios como equilibrados y los agudos como livianos.

Las dinámicas hacen alusión a “Las diferencias de intensidad sonora, los matices dinámicos y contrastes” (Riemann, 2004: 52), se relacionan con la intensidad del sonido y se traducen de manera básica en dinámicas sonoras de volúmenes débiles (piano) medios y medios fuertes (mezzo y mezzoforte) o fuertes (forte) (Riemann, 2004: 52). Este trabajo sintetiza las dinámicas en débiles/medias/fuertes relacionando grados de densidad traducidos en liviana/equilibrada/pesada. Finalmente, con respecto a las articulaciones, concepto que aplicado a las notas se encarga de unir y separar sonidos, “distinguiremos dos maneras, a saber, la verdadera y *completa unión de los sonidos, el deslizamiento de un sonido a otro* (...) el llamado *Legato*, y en segundo término, la separación bien *marcada de los sonidos* (...) es decir, lo que se llama *staccato*” (Riemann, 2004: 54). La decodificación que realizamos relaciona al *legato* con sensaciones suaves y al *staccato* con sensaciones fuertes. La tabla 3.11. expone el instrumentos de análisis de la estructura básica musical que aplicaremos en el análisis del DMT noticias cuatro:

**Tabla 3.11.** Instrumento de análisis de la estructura básica sonora/musical (1).

Instrumento de análisis de la estructura básica sonora/musical del DMT noticias Cuatro	
Códigos	Significados
<b>SONIDOS estructurales básicos de los DMT</b>	
ESCALA tonal-occidental	Sensaciones alineadas con la identidad occidental
COLOR electrorquestal	Sensaciones alineadas con la identidad occidental
TEXTURA homofónica	Sensaciones alineadas con la identidad occidental
acompañamiento de acordes principales/secundarios/remotos	Sensaciones de estabilidad/inestabilidad/apertura
acompañamiento de efectos de sonidos mantenidos de pedal, pedal interior, pedal superior, pedal oscilante y pedal implicado de manera breve.	Sensaciones de tensión y expectativa
compás binario de 4/4	Sensaciones del primer tiempo fuerte, tercer tiempo semifuerte y segundo y cuarto tiempo débil
MOVIMIENTO lento/moderado/rápido	Sensaciones de clama/de moderación/de tensión
DENSIDAD de registro grave/medio/agudo	Sensaciones pesadas/equilibradas/livianas
DENSIDAD de dinámica de volumen débil/medio/fuerte	Sensaciones livianas/equilibradas/pesadas
DENSIDAD de articulación <i>legato</i> (une sonidos)/ <i>staccato</i> (separa sonidos)	Sensaciones suaves/fuertes

(1) Elaboración propia a partir de Dondis (2011: 53 - 81), LaRue (2009: 45 y 49), Herrera (2001: 16 y 17), Riemann (2004: 44 - 51, 52 y 54), Beltrán Moner (2006: 5) y Károlyi (2006: 23).

Por otro lado, entendemos que la melodía de las sintonías musicales de los teletinformativos representadas de manera general a través de un estilo musical concreto anteriormente descrito (textura homofónica, de compases simples, tiempos normales y combinación de dinámicas y articulaciones) es un objeto privilegiado para realizar un análisis en profundidad a partir de su pequeña dimensión melódica.

Esto es debido a que existe consenso en destacar la melodía como un elemento musical fácilmente reconocible por el oyente lego. Desde un punto de vista técnico, “el concepto de lo melodioso está íntimamente relacionado con el concepto de lo cantable” (Schonberg, 2001: 119) y esto hace que desde un punto de vista perceptivo se afirme que: “La melodía resulta perceptivamente saliente en la recepción musical” (Malbrán, 2007: 81).

Así pues, los códigos melódicos insertos en un estilo musical general determinado (homofónico, tiempos normales, etc.) basados en el tipo de color sonoro o instrumento musical que los vehiculan (trompeta occidental, sitar indio, laúd árabe, etc.) y formados a partir del tipo de escala sonora (tonalidades y modalidades occidentales y no occidentales) pueden aportar información decisiva sobre las características de los DMTs en general y del DMT noticias cuatro en particular.

Desde esta perspectiva, nos parece oportuno profundizar en esta pequeña dimensión analítica a partir del elemento melódico de los DMTs<sup>65</sup> construido a través de una combinación de sonidos según sus alturas melódicas y su ritmos determinados (Gustems, 2009: 12 y Langeveld, 2002: 77) y definido técnicamente como una “sucesión de sonidos de distintas alturas, por oposición a su audición simultánea, que constituye lo que llamamos el acorde” (Toch, 2004: 23). Para analizar la melodía del DMT noticias cuatro comprendida como dimensión pequeña dividimos su estudio en dos fases generales con sus respectivos procedimientos.

Con respecto a la primera fase de análisis, el primer procedimiento estudia los contornos melódicos, también reconocido como el “*Estudio del perfil melódico*” (Cámara de Landa, 2004: 480). “Para establecer una tipología de los contornos en la pequeña dimensión melódica podemos representar el movimiento con un esquema tipográfico, abreviando los adjetivos ascendente, descendente, nivelada y ondulante A, D, N, O” (LaRue, 2009: 64). El segundo procedimiento tiene en cuenta el análisis de los cambios de nivel en la actividad rítmica. Más concretamente, tendremos en cuenta el concepto de ritmo de superficie que incluye todas las relaciones representadas en los símbolos de notación musical (LaRue, 2009: 69). En este sentido, podemos ver desde su superficie cómo la actividad rítmica aumenta a semicorcheas, pasa por una etapa de transición en corcheas y disminuye por figuras de negras.

---

<sup>65</sup> Discursos sonoros de las sintonías musicales de las cabeceras iniciales de los teletinformativos.

Para señalar dicha actividad rítmica de superficie adaptamos los conceptos decodificadores de tensión (T), calma (C) y transición (Tr) (LaRue, 2009: 84). Con estos términos adaptados al estudio melódico del DMT noticias cuatro podemos medir sus respectivas duraciones de tensión (mucho actividad rítmica, por ejemplo, en figuras de semicorcheas), transición (actividad rítmica media en relación a la tensión, por ejemplo, en figuras de corcheas) y calma (poca actividad rítmica en relación a la tensión, por ejemplo, en figuras de negras).

El tercer y último procedimiento que tenemos en cuenta en el análisis melódico en su primera fase es la curva de tensión. Para descodificar esta curva que comunica grados de tensión tendremos en cuenta los clímax como sonidos más altos dentro de la melodía y los anticlímax como los más bajos. Los clímax y anticlímax se miden en relación con el sonido del punto de partida y llegada de la melodía (Forner y Wilbrandt, 1993: 78 y 79).

Con respecto a la segunda fase del análisis de las melodías, el primer procedimiento decodificador se basa en las indicaciones morfológico/musicales de Zamacois (1997b: 13) adaptadas a este estudio de la siguiente manera. El comienzo rítmico de la melodía puede ser: a) tético (el primer sonido coincide con el primer tiempo fuerte del compás), dando la sensación de estabilidad musical, b) anacrúsico (el primer sonido antecede al primer tiempo fuerte del compás) reforzando la estabilidad musical, o c) acéfalo (el primer sonido se presenta inmediatamente después del primer tiempo del compás), dando una sensación de inestabilidad musical. Esto último también sucede con los sonidos musicales de síncopa, o sea, sonidos acentuados en un tiempo débil o semifuerte del compás, y con los sonidos a contratiempo, esto es, un sonido que ocupa un lugar del tiempo menos importante que la pausa que lo antecede (Zamacois, 1994: 49 y 50). Continuando con las indicaciones de Zamacois (1997b: 13) aclaramos que el final rítmico de una melodía puede ser: a) masculino (el último sonido de la melodía coincide con el tiempo fuerte final), reforzando la estabilidad musical, o b) femenino (el último sonido de la melodía no coincide con el tiempo fuerte final), dando una sensación de inestabilidad musical.

Zamacois (1997b) también propone tener en cuenta tres formulas melódicas decodificables basadas en las terminaciones de las mismas, a saber: a) la formula melódica suspensiva o interrogativa es la que no termina con el sonido fundamental de la escala o de su estructura triádica fundamental (se descarta la nota tónica o notas principales por la inclusión de notas secundarias) y no da sensación de final, sino de continuidad, b) la formula melódica conclusiva o afirmativa es la que termina con el sonido fundamental de la escala (la nota tónica) con ritmo masculino (el último sonido coincide con el último tiempo fuerte del compás), dando la sensación de final, c) la formula melódica inconcreta es la que no termina con el sonido fundamental de la escala o de su estructura triádica fundamental (se descarta la nota tónica o notas principales por la inclusión de notas secundarias) con ritmo femenino (el último sonido no coincide con el último tiempo fuerte del compás), dando la sensación de un efecto ambiguo de tipo suspensivo-conclusivo o viceversa (Zamacois, 1997b: 15).

Para realizar el segundo procedimiento de la segunda fase del análisis melódico en su pequeña dimensión trataremos el tema de las decodificaciones sobre sus movimientos interválicos. Sabiendo que "Un intervalo, como cualquier otra sonoridad musical, puede tener diferentes significados para distintos compositores" (Persichetti, 2000:11), para realizar una decodificación de estos elementos adaptamos las indicaciones de Schoenberg (1997 y 1999) y Forner y Wilbrandt (1993).

A continuación decodificamos progresiones de intervalos melódicos de la siguiente manera: a) los movimientos de intervalos fuertes se realizan mediante cuartas justas ascendentes, segundas ascendentes y descendentes, quintas justas y terceras descendentes, b) los movimientos de intervalos débiles se realizan mediante quintas justas y terceras ascendentes y cuartas justas descendentes, c) los movimientos de intervalos suaves se realizan por intervalos cromáticos en una dirección concreta (Schoenberg, 1997: 135 y 1999: 28 - 29 y 43 - 44) y d) finalmente, quedan movimientos de sexta, séptima, octava y los otros saltos interválicos, ya sean de manera ascendente y descendente. Estos últimos movimientos interválicos los decodificaremos como duros. Esto es debido a que los amplios saltos interválicos, como el salto de octava, "resulta muy llamativo" (Forner y Wilbrandt, 1993: 82). Además, debido a la sensación de saltos interválicos, los movimientos melódicos diseñados por varios intervalos de saltos seguidos darán una sensación global de menor fluidez mientras que los movimientos melódicos diseñados por varios intervalos de grados conjuntos de su escala (movimientos sin saltos) darán una sensación de mayor fluidez.

Por otro lado, hay que tener en cuenta un tercer procedimiento en esta segunda fase analítica que trate el rol de cada sonido de la melodía en relación con su escala o estructura musical. Éstos pueden ser clasificados como notas principales, es decir, las notas extensivas estructurales más cercanas llamadas notas del acorde en contraposición a las notas secundarias, o sea, notas que se dirigen o aproximan a las notas principales (Herrera, 2001: 52).

Este último grupo de notas secundarias pueden ser notas de paso o de bordaduras y apoyaturas (Herrera, 2001: 52 y 53 y Zamacois, 1997a: 245), otras notas de adorno relacionadas con efecto de embellecimiento (Herrera, 2001: 54) como los llamados trinos, melismas, vibratos, etc., o simplemente notas de tensión melódicas, en otras palabras, una nota alejada de la nota tónica y notas principales (Herrera, 2001: 69). Cabe aclarar también que una nota de efecto o embellecida (trinos, vibratos, etc.) puede pertenecer también al primer grupo de notas principales, y que además, puede haber sonidos extraños a la escala, estos son, notas agregadas que no pertenecen a la estructura de la escala y que presentan disonancias (Schoenberg, 1997: 371).

La decodificación del tipo de notas de la escala se realiza de la siguiente manera: a) las notas principales poseen una mayor estabilidad, b) las notas secundarias poseen mayor inestabilidad, c) a mayor efecto o embellecimiento de una nota mayor inestabilidad y tensión perceptible y d) los sonidos extraños a la escala o que no pertenecen a ella tienen efectos de tensión y disonancia. La tabla 3.12. expone el instrumentos de análisis sonoro/musical que aplicaremos en la melodía del DMT noticias cuatro:

**Tabla 3.12.** Instrumento de análisis sonoro/musical aplicado a la melodía (1).

<b>Instrumento de análisis sonoro/musical aplicado a la melodía del DMT noticias Cuatro en su pequeña dimensión</b>	
<b>Códigos</b>	<b>Significados</b>
<b>FORMA, MOVIMIENTO Y SONIDOS melódicos</b>	
<b>Primera fase de análisis</b>	
Contorno melódico ascendente	Sensaciones de movimientos ascendentes
Contorno melódico descendente	Sensaciones de movimientos descendentes
Contorno melódico nivelado	Sensaciones de movimientos nivelados
Contorno melódico ondulante	Sensaciones de movimientos ondulantes
Curva de tensión (sonidos más altos (climax) y bajos (anticlímax) en relación con el sonido de comienzo y de final)	Sensaciones proporcionales de climax y anticlímax que expresan grados de tensión
Actividad rítmica (modulaciones de la densidad rítmica)/ contratiempo (un sonido que ocupa un lugar del tiempo menos importante que la pausa que lo antecede/ síncopa (sonidos acentuados en tiempo débil y semifuerte)	Sensaciones proporcionales de tensión, calma y transición que expresan grados de tensión/ contratiempos de tensión/síncopas de tensión

<b>Instrumento de análisis sonoro/musical aplicado a la melodía del DMT noticias Cuatro en su pequeña dimensión</b>	
<b>Códigos</b>	<b>Significados</b>
<b>Segunda fase de análisis</b>	
Sonidos principales de la escala	Sensaciones de estabilidad
Sonidos secundarios de la escala	Sensaciones de inestabilidad
Sonidos principales y secundarios de efectos	Sensaciones de inestabilidad y de tensión
Sonidos extraños a la escala (no pertenecen a ella)	Sensaciones disonantes y de tensión
Comienzo de sonido tético (primer sonido en primer tiempo fuerte)	Sensaciones de estabilidad
Comienzo de sonido anacrúsico (primer sonido antecede al primer tiempo fuerte)	Sensaciones de mucha estabilidad o de estabilidad reforzada
Comienzo de sonido acéfalo (primer sonido se presenta posteriormente al primer tiempo fuerte)	Sensaciones de inestabilidad
Final de sonido masculino (último sonido en tiempo fuerte final)	Sensaciones de mucha estabilidad o de estabilidad reforzada
Final de sonido femenino (último sonido que no coincide con el tiempo fuerte final)	Sensaciones de inestabilidad
Final de sonido suspensivo o interrogativo (último sonido con notas secundarias de la escala)	Sensaciones de continuidad y de no finalización
Final de sonido conclusivo o afirmativo (último sonido con nota tónica o fundamental de la escala y con ritmo masculino, o sea, en tiempo fuerte)	Sensaciones de finalización
Final de sonido inconcreto (último sonido con notas principales de la escala y con ritmo femenino, o sea, no coincide con tiempo fuerte)	Sensaciones ambiguas entre continuidad y finalización
Movimientos interválicos de cuartas justas ascendentes, segundas ascendentes y descendentes, quintas justas y terceras descendentes	Sensaciones de movimientos fuertes
Movimientos interválicos de quintas justas y terceras ascendentes y cuartas justas descendentes	Sensaciones de movimientos débiles
Movimientos interválicos cromáticos o direccionales	Sensaciones de movimientos suaves
Movimientos interválicos de saltos ascendentes o descendentes de sextas, séptimas, y de octava en adelante (añadimos también movimientos de cuarta aumentada o quinta disminuida)	Sensaciones de movimientos llamativos a la atención o muy fuertes
Movimientos interválicos sin saltos dentro de la escala	Sensaciones de movimientos muy fluidos
Movimientos interválicos con sin saltos dentro de la escala	Sensaciones de movimientos poco fluidos

(1) Elaboración propia a partir de LaRue (2009: 64, 69 y 84), Forner y Wilbrandt (1993: 78, 79 y 82), Zamacois (1994: 49 y 50, 1997a: 245 y 1997b: 13 y 15), Schoenberg (1997: 135, 371 y 1999: 28 - 29 y 43 - 44) y Herrera (2001: 52, 53, 54 y 69).

#### 3.3.4.2.4. Dimensiones analíticas

Tenemos en cuenta dos dimensiones analíticas, a saber: a) diseño y b) comunicación. Desde el ámbito de emisión de los DMTs<sup>66</sup> la dimensión analítica del diseño se ocupa de identificar y representar pautas de sus elementos y estructuras formales mientras que la dimensión analítica comunicativa estudia los códigos que se desprenden de la estructura de su diseño y sus respectivas señales comunicativas.

#### 3.3.4.3. Estudio de decodificaciones: ámbito de recepción del proceso comunicativo

##### 3.3.4.3.1. Técnica

En el estudio de decodificaciones del ámbito de recepción, recordamos que contamos con ocho entrevistas individuales realizadas a sujetos participantes adultos que tienen en común una educación y socialización cultural adscrita a valores representativos del imaginario identitario occidental. Con respecto a las técnicas de entrevista, teniendo en cuenta que el estudio de recepción implica el audiovisionado de las cabeceras audiovisuales con los tres DMTs involucrados en el estudio de recepción, aplicamos la técnica de la entrevista focalizada. Esto es debido a que la entrevista focalizada "resulta muy útil cuando se trata de explorar una determinada problemática poco conocida" (Ander - Egg, 1995: 228), como es el caso del análisis del diseño y la comunicación de los DMTs. Además las características de este estudio coinciden con la tradición técnica de este tipo de entrevistas que Valles (2007: 20) y (2009: 184) explica a continuación:

- a) Los entrevistados han estado expuestos a una situación concreta como la de ver un film o escuchar un programa de radio.
- b) Los investigadores han realizada un análisis de contenido del film o programa de radio previo a la entrevista.
- c) El guión de la entrevista se elabora a partir del previo análisis de contenido del film y a la fijación de hipótesis.

---

<sup>66</sup> Discursos sonoros de las sintonías musicales de las cabeceras iniciales de los teletinformativos.

d) Con el propósito de contrastar las hipótesis fijadas previamente, la entrevista se centra en las experiencias subjetivas del entrevistado expuesto a una situación determinada.

Así pues, habiendo realizado previamente una primera aproximación de análisis tipológico de los DMTs y fijado objetivos y supuestos de partida de este estudio de caso, la técnica de entrevista focalizada nos permite exponer a los entrevistados a una situación determinada centrándonos en sus experiencias subjetivas sobre el tema que nos ocupa. Además, nuevamente usamos como instrumento de recogida de datos de las ocho entrevistas la grabadora de audio para registrar las entrevistas y el diario de campo como soporte auxiliar en donde apuntamos el guión de la entrevista.

#### 3.3.4.3.2. *Enfoque*

El enfoque de análisis del estudio de decodificaciones en sus dimensiones analíticas de diseño/comunicación de los DMTs se basa en dos técnicas diferentes pero relacionadas entre sí. En primer lugar, para analizar la dimensión del diseño de las tres DMTs<sup>67</sup> identitariamente diferentes en relación con las respuestas de los receptores identitariamente monoculturales, abordamos su estudio desde un punto de vista interaccional. La interacción comunicativa entre diseños de DMTs identitariamente diferentes y receptores identitariamente monoculturales nos lleva al ámbito de estudio de la comunicación intercultural. A continuación explicamos la primera parte del enfoque aplicado al estudio de las decodificaciones de tipo interaccional/intercultural presentando el concepto de comunicación intercultural y su aplicación a este estudio de caso.

En primer lugar, hay que tener en cuenta que la comunicación intercultural nos remite a individuos cuyos bagajes culturales son diferentes (individuos que no necesariamente proceden de diferentes países) y que mantienen un tipo de comunicación (West y Turner, 2005: 34). En este escenario, se entiende que: “Los sujetos sociales, de acuerdo con sus diferentes pertenencias, procedencias, competencias y opciones, activan lenguajes y enciclopedias distintas que se relacionan polifónicamente en la comunicación intercultural” (Abril Curto, Castañares, Peñamarín Beristain y Sánchez Leyva, 2007: 33).

---

<sup>67</sup> Discursos sonoros de las sintonías musicales de las cabeceras iniciales de los teletinformativos.

En este sentido, la comunicación intercultural puede ser definida como la comunicación interpersonal<sup>68</sup> entre personas con referentes culturales percibidos como diferentes entre sí (Vilà Baños, 2008: 24). “La clave de la comunicación intercultural es, por tanto, la interacción con lo diferente, entendiéndose por ello todo aquello que objetiva o, sobre todo subjetivamente, se percibe como distinto” (Pech Salvador, Rizo García, y Romeu Aldaya, 2008: 9).

Aplicando estos conceptos, la comunicación intercultural en este estudio se materializa con la interacción entre receptores identitariamente homogéneos que interaccionan con el DMT noticias cuatro adscrito a la misma identidad occidental que los sujetos receptores junto con la interacción que mantienen los mismos receptores con los DMTs adscritos a una identidad híbrida y a otra identidad no occidental o árabe. En este sentido, se produce: a) una comunicación intercultural, es decir, una comunicación entre las diferentes culturas de los sujetos y los DMTs, y b) una comunicación de tipo interpersonal, o sea, una comunicación “cara a cara” entre sujetos y DMTs.

En este escenario de tipo interactivo entre culturas diferentes (sujetos/DMTs), se entiende que: “El desafío para la comunicación intercultural es que así como en el lenguaje verbal existen múltiples lenguas, tantas otras se podrían encontrar en el lenguaje del silencio, de los gestos, del espacio” (Grimson, 2000: 61). Por ello; “Los estudios de <<comunicación intercultural>> se ocupan, precisamente, de analizar cómo los aspectos extralingüísticos observables en las conversaciones entre individuos de diferentes culturas pueden afectar al desarrollo de las mismas” (Raga Gimeno, 2003: 37).

Desde esta perspectiva, las aportaciones analíticas de la comunicación intercultural nos remiten al ámbito de estudio de la comunicación no verbal. En este sentido, las teorías de la comunicación exponen una clara división entre comunicación verbal y comunicación no verbal. Efectivamente, como afirma Ellis y McClintock (1993): “Las palabras utilizadas se consideran *comunicación verbal*. Todos los otros signos entrarán en la categoría de *comunicación no verbal* o, en abreviatura, CNV (1993: 57). Por ello, tenemos que tener muy en cuenta los indicadores de análisis de la comunicación no verbal. Para conocer mejor los indicadores atribuidos al estudio de la comunicación no verbal, a continuación la tabla 3.13. expone los indicadores extraídos de los manuales de Urpí (2004), Pease y Pease (2006), Knapp (2007), Davis (2008), Rulicki (2011), Cameron (2012) y Ekman (2012):

---

<sup>68</sup> La comunicación interpersonal suele denominarse también comunicación cara a cara (Cáceres, 2003: 11).

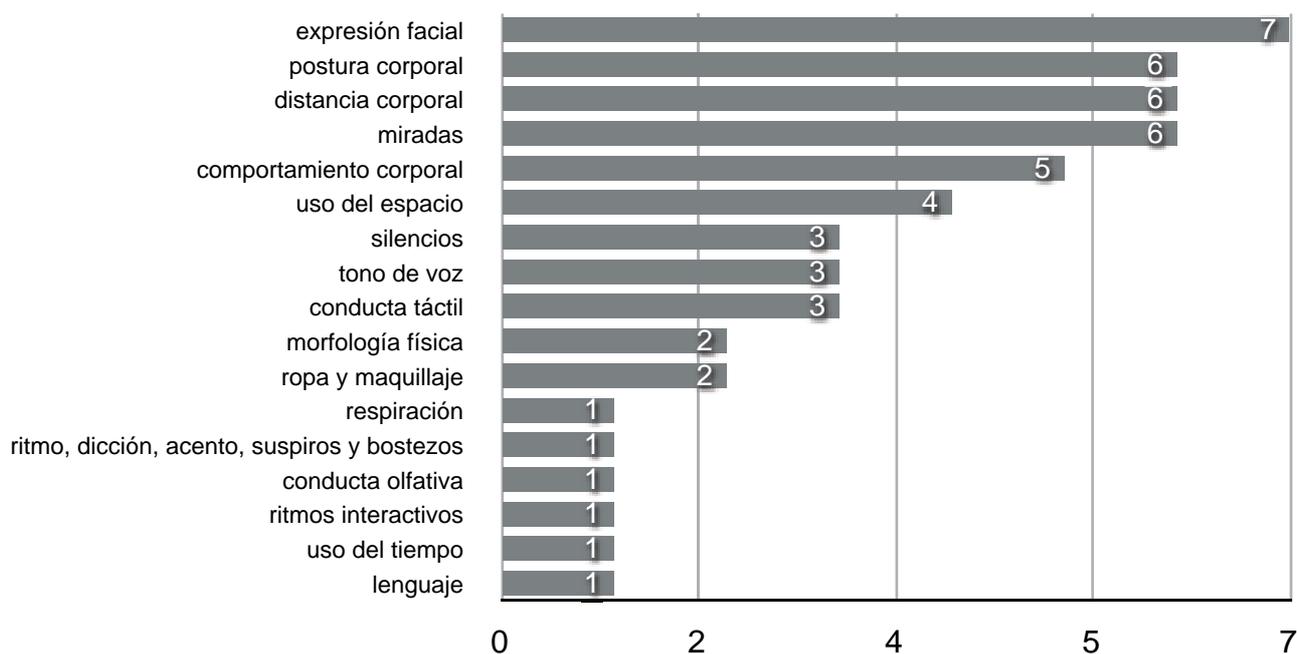
**Tabla 3.13.** Indicadores para el análisis de la comunicación no verbal (1).

Comunicación no verbal	
Autores	Indicadores comunicativos
Urpí (2004)	<ul style="list-style-type: none"> <li>-el silencio en el habla (2004: 17).</li> <li>-la respiración y la postura corporal, el tono de la voz y el lenguaje (2004: 39).</li> <li>-las distancias corporales (2004: 58).</li> <li>-los gestos faciales (2004: 91).</li> <li>-los movimiento oculares (2004: 93).</li> </ul>
Pease y Pease (2006)	<ul style="list-style-type: none"> <li>- el comportamiento corporal (2006: 23).</li> <li>-los gestos faciales (2006: 81).</li> <li>-los movimientos y comportamientos oculares (2006: 183).</li> <li>-las distancias corporales (2006: 211).</li> <li>-las posturas corporales (2006: 227).</li> <li>-el uso del espacio (2006: 353).</li> </ul>
Knapp (2007)	<ul style="list-style-type: none"> <li>-el uso del espacio (2007: 83).</li> <li>-las distancias corporales (2007: 113).</li> <li>-la apariencia o morfología física y la ropa (2007: 143).</li> <li>-el comportamiento y la postura corporal (2007: 179).</li> <li>-la conducta táctil (2007: 209).</li> <li>-los gestos o expresiones faciales (2007: 229).</li> <li>-el comportamiento ocular o la conducta de la mirada (2007: 257).</li> <li>-el tono de la voz o señales vocales y las pausas (o silencios) en el lenguaje (2007: 285).</li> </ul>
Davis (2008)	<ul style="list-style-type: none"> <li>-el comportamiento y la postura corporal (2008: 22).</li> <li>-la apariencia o morfología física del cuerpo y del rostro (2008: 52).</li> <li>-los gestos o expresiones faciales (2008: 68).</li> <li>-el comportamiento ocular o la conducta de la mirada (2008: 83).</li> <li>-las distancias corporales y el uso del espacio (2008: 115).</li> <li>-los ritmos interactivos de un encuentro entre el habla y el silencio (2008: 153).</li> <li>-las percepciones o conducta olfativas (2008: 169).</li> <li>-las percepciones o conducta táctiles (2008: 180).</li> </ul>
Rulicki (2011)	<ul style="list-style-type: none"> <li>-el sistema kinésico: comportamiento corporal, postural, gestual, ocular y táctil (2011: 34).</li> <li>-el sistema proxémico: distancia corporal y uso del espacio (2011: 38).</li> <li>-el sistema crónico: el uso y la organización del tiempo (2011: 41).</li> <li>-el sistema diacrítico: el uso de la ropa, el maquillaje y el aspecto físico tratado (2011: 42).</li> <li>-el sistema paralingüístico: tono, volumen, ritmo, dicción, acento, pausas, suspiros, bostezos y énfasis de la voz en el habla (2011: 42).</li> </ul>
Cameron (2012)	<ul style="list-style-type: none"> <li>-las distancias corporales (2012: 9).</li> <li>-el comportamiento y la postura corporal (2012: 19).</li> <li>-el comportamiento de la mirada (2012: 39).</li> <li>-los gestos o expresiones faciales (2012: 51).</li> </ul>
Ekman (2012)	<ul style="list-style-type: none"> <li>- los gestos o expresiones faciales (2012: 17).</li> </ul>

(1) Elaboración propia a partir de Urpí (2004: 17 - 93), Pease y Pease (2006: 23 - 353), Knapp (2007: 83 - 285), Davis (2008: 22 - 180), Rulicki (2011: 34 - 42), Cameron (2012: 9 - 51) y Ekman (2012: 17).

Una vez expuesto los indicadores de la comunicación no verbal, y con la intención de profundizar en ellos, a continuación señalamos mediante los números de la gráfica 3.1. la frecuencia temática con que se presentan los indicadores de la comunicación no verbal en los manuales citados anteriormente, es decir, el número de veces que se mencionan e identifican los aspectos indicativos pertenecientes al ámbito de la comunicación no verbal:

**Gráfica 3.1.** Frecuencia temática de los indicadores de la comunicación no verbal en manuales especializados (1).



(1) Elaboración propia a partir de Urpí (2004: 17 - 93), Pease y Pease (2006: 23 - 353), Knapp (2007: 83 - 285), Davis (2008: 22 - 180), Rulicki (2011: 34 - 42), Cameron (2012: 9 - 51) y Ekman (2012: 17).

Así pues, podemos observar que las características de la comunicación intercultural se asocian a un amplio y detallado repertorio de indicadores comunicativos no verbales. Una vez identificado los indicadores no verbales disponibles, elegimos el indicador identificado en la tabla y gráfica expuesta anteriormente y que es traducido en el "uso del espacio". Por ello, la primera fase del estudio de tipo interaccional analizará los DMTs idiosincrásicamente diferentes en relación con las identidades de los receptores que participan en este estudio teniendo en cuenta el concepto de: *Proxémica*, esto es, el estudio científico del uso del espacio en su dimensión personal y social (Hall, 1987a: 198, 1987b: 330 y 331, 2002: 179). Más concretamente, en este estudio proxémico analizamos las interacciones de acercamientos y alejamientos entre diseños de los DMTs y sujetos receptores.

Para realizar el análisis proxémico entendemos que: los indicadores no verbales del uso del espacio en una situación de interacción se relacionan directamente con una función territorial<sup>69</sup> donde se puede distinguir distancias más amplias (alejamientos) entre diferentes especies de individuos y menos amplias (acercamientos) entre individuos percibidos como iguales (Hall, 1986, 16 - 23). De esta forma, pues: “El espacio (o territorialidad) se mezcla muy sutilmente con el resto de la cultura de muchas formas distintas” (Hall, 1989: 58).

En este estudio en concreto, distinguimos el uso del espacio territorial aludiendo a los acercamientos/alejamientos relacionados con el número de contactos “cara a cara” mantenidos por los sujetos de identidad cultural occidental con los diferentes diseños de DMTs adscritos a su igual o diferente identidad cultural. Así pues, en este estudio de caso entendemos los comportamientos proxémicos desde una perspectiva territorial de la siguiente manera: a) a mayor acercamientos a través de mayores mantenimientos de contactos “cara a cara” (audiovisionados) realizados entre los sujetos y un DMT, mayor aceptación del DMT, b) a mayor alejamiento a través de menos mantenimientos de contactos “cara a cara” (audiovisionados) realizados entre los sujetos y un DMT, mayor rechazo del DMT.

En segundo lugar, para centrarnos en la dimensión analítica comunicativa usaremos la técnica del análisis del discurso. Como en el caso de estudio de las encodificaciones, nuevamente recordamos que los recursos técnicos del análisis del discurso son muy variados (Iñiguez Rueda, 2006: 116). En este caso, nos alineamos con una perspectiva pragmática que busca “Los significados tal y como son señalados por la información contextual que los/as hablantes asumen en público” (Iñiguez Rueda, 2006: 118). Una línea de análisis del discurso en consonancia con la aproximación informacional que explota la dimensión más denotativa y manifiesta de la información en línea con la práctica del llamado análisis de contenido (Conde Gutiérrez del Álamo, 2009: 22 y 23), esto es, “el estudio de las ideas, significados, temas o frases, y no las palabras o estilos con que éstas se expresan” (Ander - Egg: 1995: 330). Este análisis de contenido tiene por objetivo identificar y representar las pautas más notables (Krippendorff, 2002: 79).

---

<sup>69</sup> “Territorialidad es el término técnico que se usa para describir la toma de posesión, utilización y defensa de un territorio por parte de un organismo vivo” (Hall, 1989: 58).

### 3.3.4.3.3. Instrumentos

El instrumento utilizado y basado en la entrevista focalizada consta de dos partes, o sea, el análisis interaccional/intercultural de tipo proxémico en relación a los diseños de DMTs elegidos y descartados, y el análisis de contenido comunicativo de los mismos DMTs en relación con las declaraciones de los sujetos. A continuación en la tabla 3.14. exponemos el guión de la entrevista focalizada basada en sus dos partes diferenciadas:

**Tabla 3.14.** Guión de la entrevista focalizada realizada a los sujetos participantes del estudio de descodificación de los DMT (1).

<b>Guión de la entrevista focalizada</b>
<b>Tarea correspondiente al: análisis interaccional/intercultural sobre los comportamientos proxémicos de acercamientos y alejamientos entre sujetos y diseños de los DMTs</b>
Escucha las tres sintonías musicales cuantas veces creas necesario y elige sólo una de ellas que consideres la más adecuada para la presentación de un programa informativo de televisión.
<b>Preguntas correspondientes al: análisis de contenido sobre la comunicación de los diseños identitariamente diferentes de los DMT</b>
¡Por qué has elegido la sintonía ...? ¿Por qué has descartado la sintonía ...? ¿Por qué has descartado la sintonía ...?
Sobre una escala del 0 al 10 ¿qué puntuación de credibilidad relacionada con la imagen de un programa informativo le darías a la sintonía 1?. ¿Y a la 2? y a la 3?
¿Asociarías la sintonía 1 a un país o a una región geográfica determinada? ¿Y la 2? Y la 3?
¿Te recuerda algún tipo de música que hayas escuchado anteriormente la sintonía 1? Y la 2? Y la 3?
Si fueras el director de un informativo de televisión y tuvieras que elegir una sintonía para tu programa, ¿cual elegirías y cuál descartarías?
¿Con qué criterios has elegido la sintonía ...? ¿Con qué criterios has descartado la sintonía ...? ¿Con qué criterios has descartado la sintonía ...?
¿Querrías agregar algo más que creas relevante sobre las sintonías que has escuchado?

(1) Elaboración propia a partir de Ander - Egg, (1995: 228 y 330), Valles (2007: 20 y 2009: 184), West y Turner (2005: 34), Abril Curto, Castañares, Peñamarín Beristain y Sánchez Leyva (2007: 33), Vilà Baños, (2008: 24), (Pech Salvador, Rizo García, y Romeu Aldaya, 2008: 9), Urpí (2004: 17 - 93), Pease y Pease (2006: 23 - 353), Knapp (2007: 83 - 285), Davis (2008: 22 - 180), Rulicki (2011: 34 - 42), Cameron (2012: 9 - 51) y Ekman (2012: 17), Hall (1986: 16 - 23, 1987a: 198, 1987b: 330 y 331, 1989: 58 y 2002: 179), Iñiguez Rueda (2006: 116 y 118), Conde Gutiérrez del Álamo (2009: 22 y 23) y Krippendorff (2002: 79).

#### 3.3.4.3.4. Dimensiones analíticas

Tenemos en cuenta dos dimensiones analíticas, a saber: a) diseño y b) comunicación. Desde el ámbito de recepción de los DMTs la dimensión analítica del diseño se ocupa de identificar y representar pautas proxémicas entre la interacción comunicativa intercultural no verbal de los diseños de DMTs culturalmente diferentes y los sujetos receptores culturalmente identificados dentro de la cultura occidental. Así es como desde la perspectiva proxémica aplicada al trabajo de diseño, se pueden establecer relaciones entre el uso del espacio del individuo en su ambiente, entre las relaciones de distancias, o entre los patrones de contacto y no contacto realizados por una persona en relación con los objetos diseñados (Munari, 2011: 348). Más concretamente, en este estudio de caso para realizar el análisis de tipo proxémico escuchamos los registros de audio centrándonos en el número de contactos “cara a cara” que mantienen de manera voluntaria los sujetos portadores de una identidad occidental con los diferentes diseños de los DMTs elaborados a partir de diferentes identidades culturales. Por otro lado, la dimensión analítica comunicativa estudia las decodificaciones realizadas por los mismos sujetos ante los diseños de los DMTs poseedores de identidades culturales diferentes.

#### 3.3.5. Procedimientos

El punto de partida del procedimiento de este caso de investigación comienza con el análisis de decodificación de los DMTs<sup>70</sup> españoles en la actualidad y del DMT noticias cuatro en particular. En este sentido, entendimos que dentro del proceso comunicativo global el análisis desde el ámbito de emisión representa un primer corte transversal sobre el objeto de estudio comunicativo. A partir de este corte transversal definimos la muestra representativa concretada en el DMT noticias cuatro y realizamos sobre ella el análisis de su codificación en profundidad.

Realizada esta primera fase de procedimientos perteneciente al ámbito comunicativo de emisión, a continuación se preparó el guión de la entrevista para realizar un análisis de encodificación desde el ámbito de la producción de los DMTs. En este sentido, entrevistamos a expertos en música con experiencia en el trabajo de la composición de DMTs teniendo por objetivo recabar información de primera mano sobre el proceso de las encodificaciones.

---

<sup>70</sup> Discursos sonoros de las sintonías musicales de las cabeceras iniciales de los teletinformativos.

Una vez finalizada la segunda fase de los procedimientos y su respectivo análisis desde su ámbito de producción, preparamos el guión de la entrevista para realizar un análisis de decodificación de DMTs<sup>71</sup> desde el ámbito de su recepción. En esta fase de recepción del proceso comunicativo global introdujimos, junto con el DMT noticias cuatro, dos prototipos de DMTs alternativos adscritos a culturas diferentes en relación con la cultura detectada en el DMT noticias cuatro. Esto es debido a que el estudio desde el ámbito de recepción del proceso comunicativo, no sólo tenía por objetivo conocer las características del DMT noticias cuatro, sino también conocer hasta qué punto prototipos de diseños de DMTs alternativos basados en identidades culturales híbridas son capaces de cumplir mejor la tarea de potenciar la construcción de la pluralidad mediática a través de sus discursos sonoros.

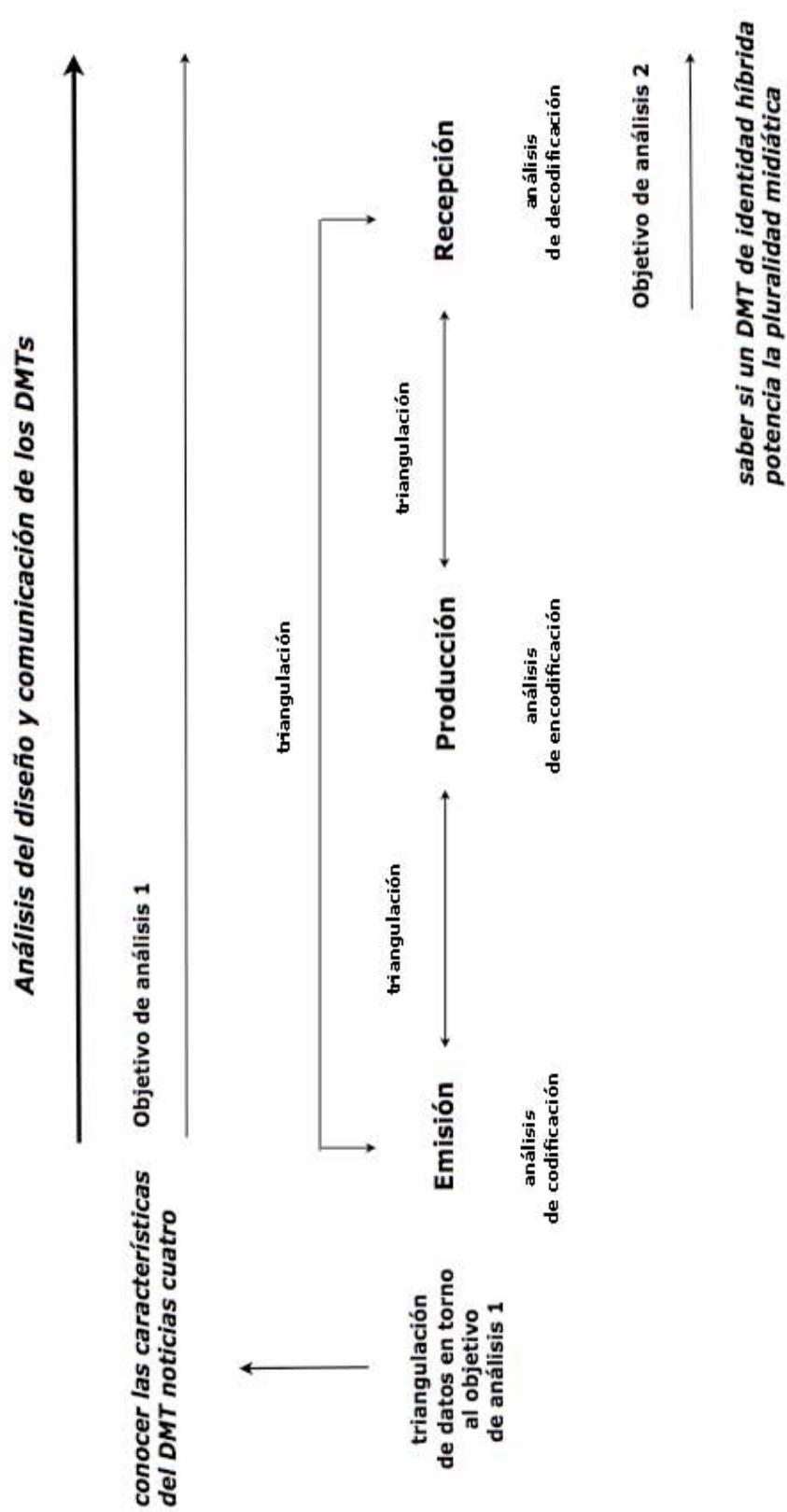
Así pues, en la primera fase de análisis de decodificación planteamos una tarea abierta de elección y descarte de DMTs donde se comunicó a los sujetos las siguientes cuestiones: a) el estudio en que participas es un estudio anónimo sobre la percepción de las sintonías musicales de las cabeceras iniciales de los programas informativos de televisión, b) la tarea que proponemos es que veas y escuches las tres sintonías musicales de las cabeceras audiovisuales (usando siempre la cabecera visual del teleinformativo noticias cuatro pero cambiando sus sintonías musicales) y elijas una sola sintonía musical, que consideres la más adecuada para representar la cabecera de un programa informativo de televisión, teniendo como criterio tu gusto personal, c) en esta tarea de elección tú controlarás el mando de audiovisionado para ver y escuchar las sintonías musicales cuantas veces creas necesario y en el orden que quieras, tómate el tiempo que creas necesario, d) en esta tarea yo (el investigador) estaré presente pero no diré nada hasta saber tu decisión. Una vez sepas la sintonía elegida me dices el número de la misma (1, 2 o 3) y continuamos con la entrevista. Finalizada la primera fase de la entrevista concretada en la tarea de elección/descarte de DMTs expuesta anteriormente, continuamos con el guión de preguntas de la segunda fase de análisis desde el ámbito de su recepción. Finalizadas todas las entrevistas, posteriormente se realizó el análisis de tipo proxémico y de contenido de las decodificaciones realizadas por los sujetos participantes.

Por último, se aplicó la estrategia de triangulación de datos a partir de los resultado arrojados desde el ámbito de emisión, producción y recepción del análisis del DMT noticias cuatro en paralelo al análisis de recepción de los DMTs culturalmente diferentes. Posteriormente, se procedió a realizar una discusión y conclusión de la investigación y a elaborar el informe. La figura 3.1. expone un mapa del procedimiento general llevado a cabo basado en el marco de trabajo metodológico del estudio de caso presentado anteriormente en este capítulo.

---

<sup>71</sup> Discursos sonoros de las sintonías musicales de las cabeceras iniciales de los teleinformativos.

Figura 3.1. Mapa del procedimiento general del estudio de caso.





**CAPÍTULO 4: ANÁLISIS**



## Capítulo 4.

### Análisis.

#### 4.1. Introducción al análisis y los resultados del estudio de caso

Hemos estructurado este capítulo en cuatro grandes apartados en línea con los procedimientos metodológicos señalados en el capítulo anterior (ver apartado 3.3.5. y figura 3.1.), estos son, el apartado de codificación del ámbito de emisión, de encodificación del ámbito de producción, de decodificación del ámbito de recepción y el apartado de triangulación de datos, un último apartado en base a los resultados obtenidos en el análisis de codificación, encodificación y decodificación en torno al primer objetivo específico del estudio de caso de la tesis, es decir, conocer las características del DMT<sup>72</sup> noticias cuatro.

Los resultados obtenidos se presentan en relación a los dos objetivos específicos planteados por el estudio de caso de esta tesis. Recordamos que el objetivo general que nos hemos propuesto en el estudio de caso de esta investigación es analizar el diseño y la comunicación de los discursos sonoros de las sintonías musicales de las cabeceras iniciales de los teletinformativos (abreviado en las siglas DMT en singular o DMTs en plural) españoles en la actualidad desde su ámbito de producción, emisión y recepción, y el primer objetivo específico se concretaba en el estudio de caso del DMT noticias cuatro para conocer sus características como discurso representativo de los DMTs españoles en la actualidad.

En el segundo objetivo específico planteamos conocer hasta qué punto prototipos de diseños de DMTs alternativos basados en identidades culturales híbridas son capaces de cumplir mejor la tarea de potenciar la construcción de la pluralidad mediática a través de sus discursos sonoros. Para saber las posibilidades que tiene el DMT alternativo (elaborado en el marco teórico de esta tesis) en cumplir su cometido analizamos esta característica sólo desde el ámbito de su recepción.

Presentada la introducción del capítulo, a continuación exponemos los cuatro apartados de análisis y resultados de los estudios de codificación, encodificación, decodificación y triangulación en relación con los objetivos planteados en el estudio de caso de esta tesis.

---

<sup>72</sup> Discurso sonoro de la sintonía musical de la cabecera inicial del teletinformativo.

#### 4.2. Introducción a los resultados del análisis de las codificaciones del DMT noticias cuatro

Como hemos señalado en el capítulo anterior, el estudio de los códigos del DMT<sup>73</sup> noticias cuatro desde el ámbito de emisión tuvo en cuenta: a) el análisis de su diseño, esto es, el análisis de contenido que identifica pautas traducidas en las señales sonoras percibidas por el investigador al audiovisionar la cabecera del DMT noticias cuatro y b) el análisis de su comunicación, o sea, el análisis de contenido que identifica pautas traducidas en los significados de las señales comunicativas extraídas de la dimensión analítica del diseño.

Con respecto a la representación de la sintonía de manera visual a través de la partitura usada en este estudio, aclaramos que la sintonía original de noticias cuatro se inscribe en la tonalidad de Sol menor. No obstante, esta tesis muestra la partitura transcrita de su fuente sonora en la tonalidad de La menor. Esto es debido a que tenemos por objetivo mostrar una representación visual de la música mediante una lectura más fácil y básica que logre reducir y simplificar signos visuales (no usamos los dos signos bemoles en clave de Sol menor). En este sentido, el cambio de un sólo tono de diferencia (de Sol a La) no altera el análisis llevado a cabo.

En definitiva, este tipo de representación de la partitura acompañada por otras representaciones gráficas de tipo lineal tiene por objetivo complementar el tipo de representación visual del DMT noticias cuatro de manera clara y sencilla, mostrando su representación gráfica-musical de una manera más fácil de comprender para lectores no expertos en la práctica de la lectura de partituras de música.

La tabla 4.1. expone el enunciado audiovisual del DMT noticias cuatro con su melodía principal encajada en sus seis fotogramas por segundo (audiovisionar ejemplo 9 del DVD):

---

<sup>73</sup> Discurso sonoro de la sintonía musical de la cabecera inicial del teletinformativo.

**Tabla 4.1.** Enunciado audiovisual del DMT noticias cuatro.

Enunciado audiovisual del DMT noticias cuatro					
sonidos musicales introductorios					sonidos musicales finales
					
fotograma del 1 er segundo	fotograma del 2 do segundo	fotograma del 3 er segundo	fotograma del 4 to segundo	fotograma del 5 to segundo	fotograma del 6 to segundo

#### 4.2.1. Resultados del análisis del diseño del DMT noticias cuatro

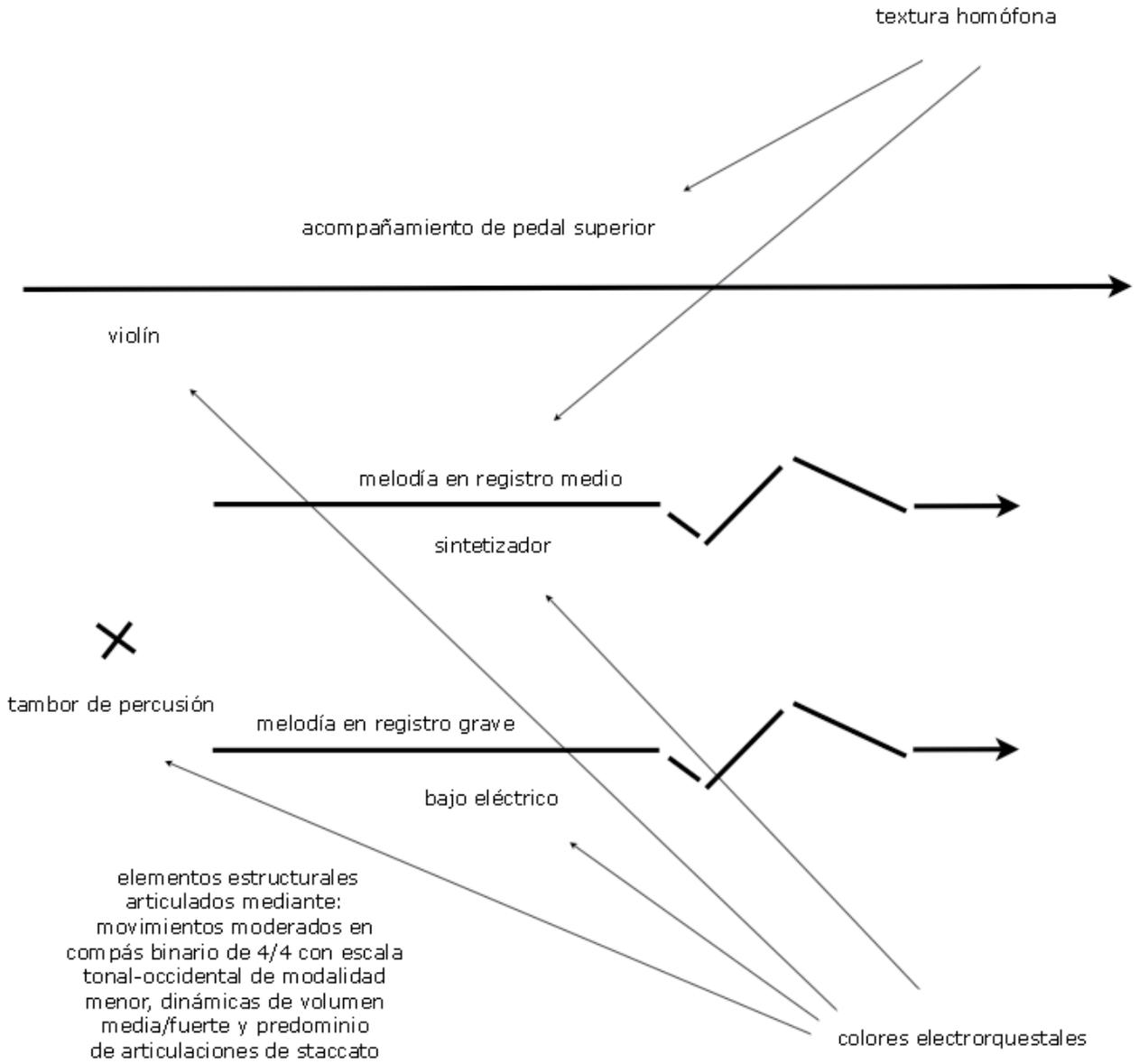
La estructura básica del diseño del DMT noticias cuatro está constituida por una escala tonal-occidental en su modalidad menor y colores electrorquestales articulados sobre una textura homofónica enmarcada en compases binarios de 4/4. El acompañamiento de la melodía se realiza mediante un efecto de pedal superior y el movimiento general del DMT noticias cuatro es de tipo moderado (negra 120). En cuanto a la densidad de la melodía en su plano de registro es de tipo medio y grave. Esto es debido a que su melodía inscrita en un registro medio (octava entre el La 3 y el Do 4) es duplicada en un registro bajo o grave (octava entre el La 1 y el Do 2). Por otro lado, la densidad en el plano de la dinámica de volumen del sonido de la melodía se inscribe en una dinámica que podría situarse entre media y fuerte. Finalmente, en el plano de articulación correspondiente a las características de la densidad de la melodía del DMT noticias cuatro predominan las articulaciones que separan los sonidos mediante las expresiones de *staccato* incluida en cada uno de los sonidos de la melodía. En síntesis, la estructura básica del diseño del DMT noticias cuatro presenta las siguientes características señaladas en la tabla 4.2.:

**Tabla 4.2.** Resultados obtenidos en relación con la estructura básica del diseño del DMT noticias cuatro.

Elementos estructurales básicos del diseño del DMT noticias cuatro
Escala tonal-occidental en su modalidad menor
Colores electrorquestales
Textura homofónica
Compases binarios de 4/4
Acompañamiento de la melodía de pedal superior
Movimiento general moderado
Densidad de la melodía en su plano de registro medio y grave
Densidad de la melodía en el plano de la dinámica media y fuerte
Densidad de la melodía en el plano de las articulaciones por predominio de <i>staccato</i>

A partir de los elementos estructurales básicos del diseño del DMT noticias cuatro expuestos en la tabla 4.2., a continuación, la figura 4.1. representa de manera gráfica-musical las características de los elementos estructurales básicos del diseño del DMT noticias cuatro:

**Figura 4.1.** Resultados obtenidos en relación con los elementos estructurales básicos del diseño del DMT noticias cuatro.



1

tiempos del compás

fuerte débil semifuerte débil fuerte

En cuanto a la forma y el movimiento de los sonidos melódicos que conforman el diseño del DMT<sup>74</sup> noticias cuatro, la primera fase analítica arroja los siguientes datos. En relación con el tipo de contorno melódico, los dos primeros tiempos del primer compás de la melodía presentan un contorno melódico nivelado mientras que los otros dos tiempos restantes del mismo compás presentan un contorno melódico ondulante. El contorno melódico del diseño del DMT noticias cuatro de tipo nivelado/ondulante da como resultado una curva de tensión que involucra clímax y anticlímax. El anticlímax comienza en el tercer tiempo del primer compás presentando el sonido más bajo de la melodía en relación con sus sonidos de comienzo y final. Aquí empieza el proceso ondulante de su melodía alcanzando el sonido más alto y con él su clímax en el tiempo cuarto del compás primero para finalmente reposar la tensión del anticlímax/clímax en el primer tiempo del segundo compás final. La actividad rítmica inserta en la curva melódica se presenta de manera altamente tensionada. En los dos primeros tiempos del primer compás presenta una densidad rítmica basada en las figuras de semicorcheas para luego presentar una transición de su tensión hacia el final del tercer compás usando figuras de corcheas. Por último, en el primer tiempo del segundo compás final la melodía presenta una menor densidad rítmica basada en la figura final reconocida como blanca. La tensión se expresa no sólo por la densidad de las figuras rítmicas sino también por sus ritmos a contratiempos expresados de manera explícita en la mayoría del primer compás, presentando contratiempos en su primer, segundo y tercer tiempo. En síntesis, la forma y el movimiento de los sonidos melódicos del diseño del DMT noticias cuatro en su primera fase presenta las siguientes características señaladas en la tabla 4.3.:

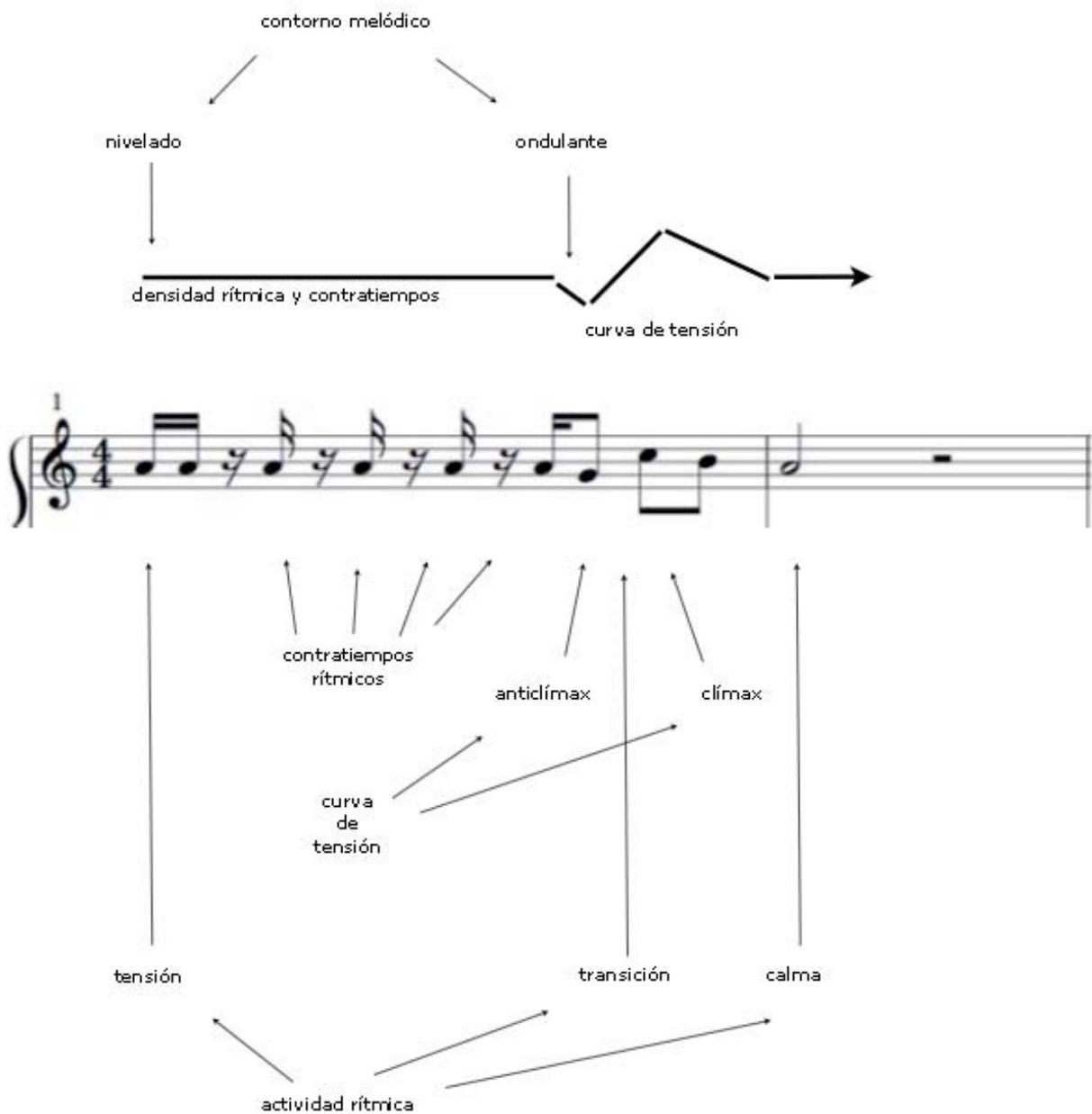
**Tabla 4.3.** Resultados obtenidos en la primera fase analítica del diseño melódico del DMT noticias cuatro.

<b>Forma y movimiento melódico del diseño del DMT noticias cuatro: primera fase analítica</b>
Contorno melódico nivelado y ondulante
Presencia de curva de tensión
Presencia de alta densidad rítmica
Presencia de contratiempos rítmicos

<sup>74</sup> Discurso sonoro de la sintonía musical de la cabecera inicial del teletinformativo.

A continuación, la figura 4.2. representa de manera gráfica-musical las características de la forma y el movimiento melódico del diseño del DMT noticias cuatro en su primera fase analítica de la siguiente manera:

**Figura 4.2.** Resultados obtenidos en relación con la forma y movimiento melódico del diseño del DMT noticias cuatro: primera fase analítica.



En cuanto a la forma y el movimiento de los sonidos melódicos que conforman el diseño del DMT<sup>75</sup> noticias cuatro la segunda fase analítica arroja los siguientes datos. En relación con el tipo y comportamiento de los sonidos melódicos, un primer dato a tener en cuenta es que predominan los sonidos principales de la escala. Más concretamente, de los diez sonidos presentes en la melodía, siete responden a la nota principal de la escala (su tónica), uno a la tercera de la escala (otra nota principal de la escala) y sólo dos corresponden a los sonidos secundarios de la escala (sonidos llamados de séptima y novena). El comienzo de la melodía empieza con un sonido tético y su final termina con un sonido de tipo masculino junto al sonido final de tipo conclusivo/afirmativo.

En relación con los movimientos interválicos de los sonidos melódicos del DMT noticias cuatro, los movimientos interválicos comienzan hacia el final de su discurso, esto es, en el tercer tiempo del primer compás de la melodía. Así pues, sus movimientos interválicos melódicos presentan un primer movimiento interválico de segunda descendente, un segundo movimiento interválico de tercera ascendente, un tercer y cuarto movimiento interválico de segunda descendente. Finalmente, los movimientos interválicos combinan movimientos interválicos sin saltos y con salto dentro de su escala. En este sentido, el DMT noticias cuatro presenta un solo salto interválico de tercera ascendente preparado de manera sincopada en el tercer tiempo del primer compás (tiempo semifuerte) y efectuado en el cuarto tiempo débil del mismo compás. Este único salto interválico de tercera efectuado en tiempo débil del compás hace que el salto se perciba de manera fluida, casi como si no hubiera tenido lugar, en línea con los movimientos interválicos sin salto predominantes en la melodía del DMT noticias cuatro.

Así pues, el hecho de que exista un solo salto y de que su percepción sea débil, nos permite concluir que en los movimientos intervalos del DMT noticias cuatro predominan las curvas melódicas sin saltos interválicos. En síntesis, la tabla 4.4. presenta la forma y el movimiento de los sonidos melódicos del diseño del DMT noticias cuatro en su segunda fase analítica:

---

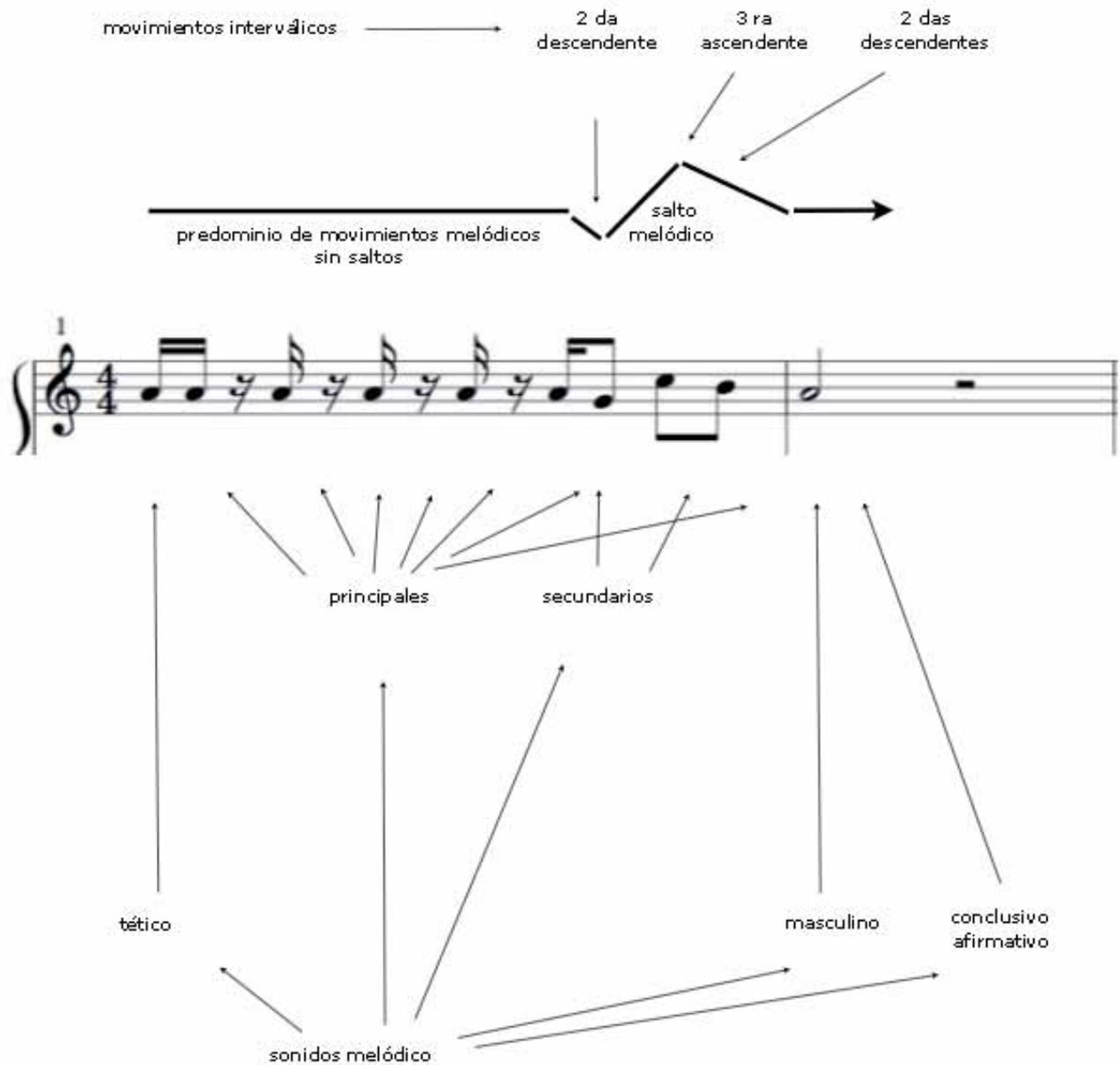
<sup>75</sup> Discurso sonoro de la sintonía musical de la cabecera inicial del teletinformativo.

**Tabla 4.4.** Resultados obtenidos en la segunda fase analítica del diseño melódico del DMT noticias cuatro.

<b>Forma y movimiento melódico del diseño del DMT noticias cuatro: segunda fase analítica</b>
Predominio de sonidos principales de la escala
Comienzo con sonido tético
Final con sonido masculino
Final melódico de tipo conclusivo/afirmativo
Movimiento interválico de segunda descendente
Movimiento interválico de tercera ascendente
Movimiento interválico de segunda descendente
Movimiento interválico de segunda descendente
Movimientos melódicos predominantes sin saltos o diatónicos

A continuación, la figura 4.3. representa de manera gráfica-musical las características de la forma y el movimiento melódico del diseño del DMT noticias cuatro en su segunda fase analítica de la siguiente manera:

**Figura 4.3.** Resultados obtenidos en relación con la forma y movimiento melódico del diseño del DMT noticias cuatro: segunda fase analítica.



#### 4.2.2. Resultados del análisis de la comunicación del DMT noticias cuatro

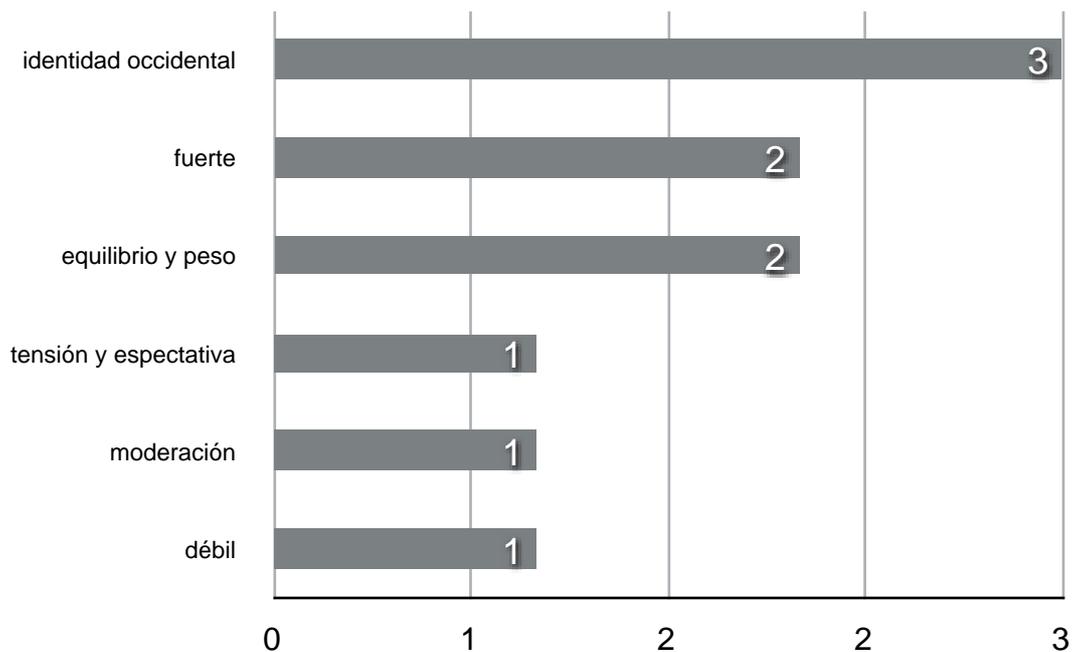
La estructura básica del diseño del DMT noticias cuatro constituida por una escala tonal-occidental en su modalidad menor y colores electrorquestales articulados sobre una textura homofónica aluden a significados relacionados con la identidad occidental por triplicado. La enmarcación de su discurso sonoro en compases binarios de 4/4 presenta significaciones que involucran sensaciones fuertes y débiles. La señal del acompañamiento de la melodía a través de la técnica de pedal superior conlleva sensaciones de tensión y expectativa mientras que la señal de su movimiento moderado evoca sensaciones moderadas. En cuanto a la densidad de la melodía en su plano de registro medio y grave y en su plano de dinámicas media y fuerte, ésta comunica sensaciones equilibradas y pesadas. Finalmente, en el plano de la densidad de la melodía las articulaciones de *staccato* predominantes comunican sensaciones fuertes. En síntesis, la estructura básica del diseño del DMT noticias cuatro comunica las siguientes sensaciones expuestas en la tabla 4.5.:

**Tabla 4.5.** Resultados obtenidos en relación con la comunicación de sensaciones del diseño del DMT noticias cuatro.

Señales comunicativas del diseño del DMT noticias cuatro
Sensación en torno a la Identidad occidental
Sensación en torno a la Identidad occidental
Sensación en torno a la Identidad occidental
Sensaciones fuertes y débiles
Sensaciones de tensión y expectativa
Sensaciones moderadas
Sensaciones equilibradas y pesadas
Sensaciones equilibradas y pesadas
Sensaciones fuertes

A partir del análisis estructural básico del diseño del DMT<sup>76</sup> noticias cuatro la gráfica 4.1. presenta las siguientes señales comunicativas atribuidas a la estructura general de su diseño:

**Gráfica 4.1.** Resultados obtenidos en relación con las señales comunicativas de la estructura general del diseño del DMT noticias cuatro.



En cuanto a la forma y el movimiento de los sonidos melódicos que conforman el diseño del DMT noticias cuatro, la primera fase analítica arroja los siguientes datos. El contorno melódico del diseño del DMT noticias cuatro de tipo nivelado/ondulante comunica sensaciones de movimientos nivelados y ondulantes. Además, la presencia de la curva de tensión, una actividad rítmica densa y una presencia notable de contratiempos rítmicos, comunican sensaciones de tensión por triplicado. En síntesis, la forma y el movimiento de los sonidos melódicos del DMT noticias cuatro en su primera fase analítica comunican las siguientes sensaciones expuestas en la tabla 4.6.:

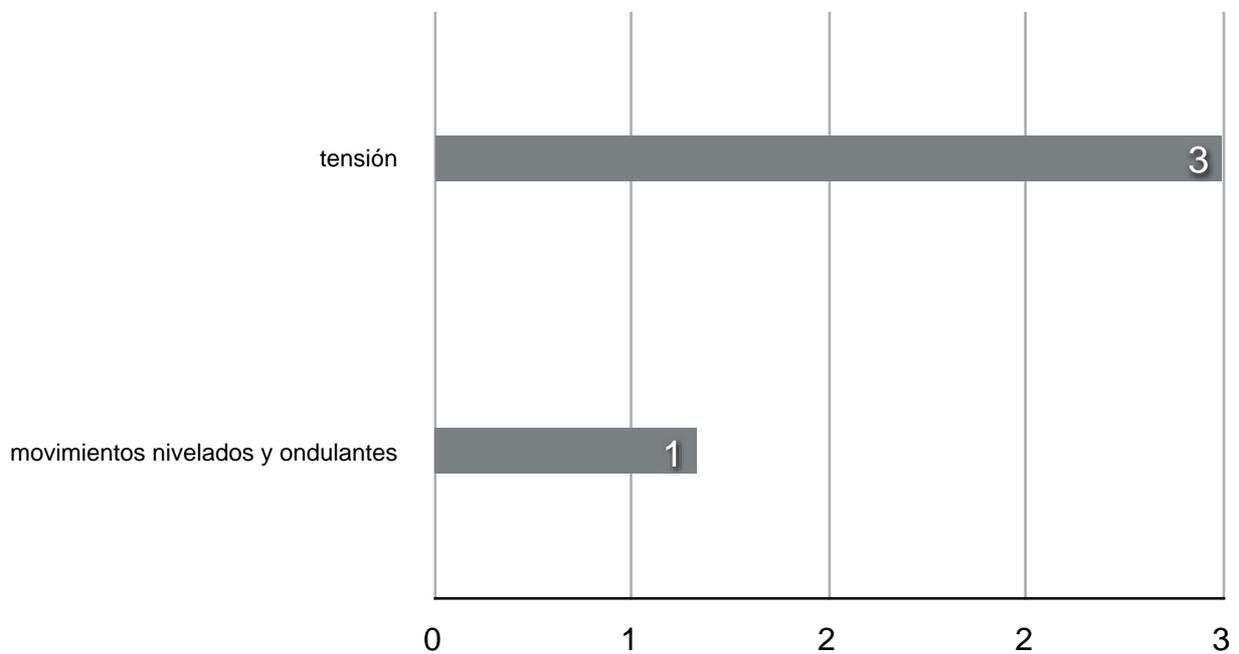
<sup>76</sup> Discurso sonoro de la sintonía musical de la cabecera inicial del teletinformativo.

**Tabla 4.6.** Resultados obtenidos en relación con la comunicación de sensaciones del diseño melódico del DMT noticias cuatro en su primera fase analítica.

Señales comunicativas de la forma y movimiento melódico del diseño del DMT noticias cuatro: primera fase analítica
Sensaciones de movimientos nivelados y ondulantes
Sensaciones de tensión
Sensaciones de tensión
Sensaciones de tensión

A partir de la primera fase de este análisis melódico la gráfica 4.2. presenta las siguientes expresiones y sensaciones comunicativas atribuidas al diseño del DMT noticias cuatro:

**Gráfica 4.2.** Resultados obtenidos en relación con las señales comunicativas de la forma y el movimiento melódico del diseño del DMT noticias cuatro: primera fase analítica.



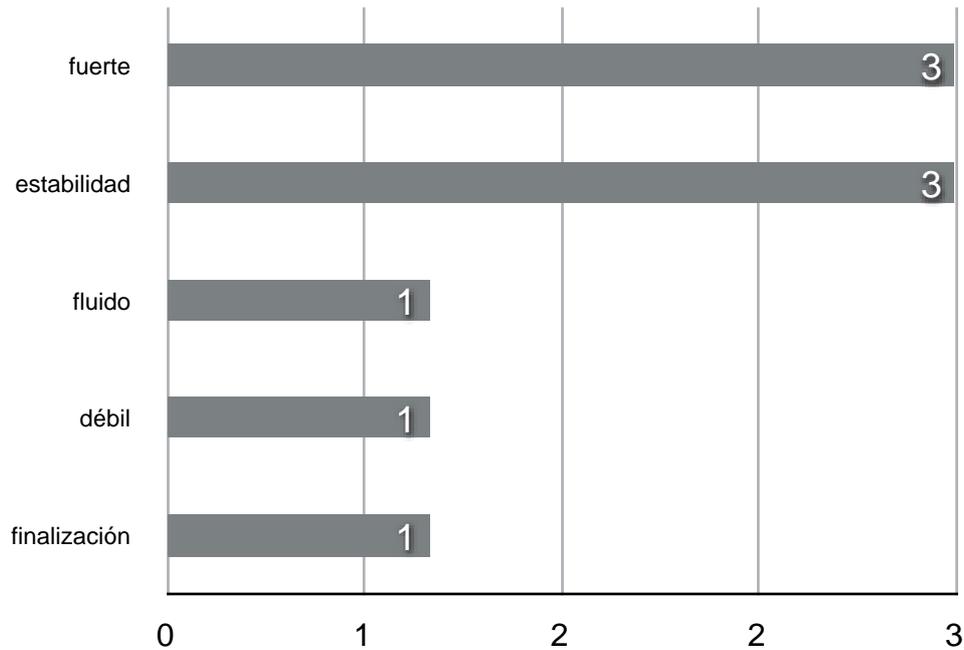
En cuanto a la forma y el movimiento de los sonidos melódicos que conforman el diseño del DMT noticias cuatro, la segunda fase analítica arroja los siguientes datos. El predominio de los sonidos principales de la escala comunica estabilidad. El comienzo de la melodía con un sonido tético también comunica estabilidad, una estabilidad que se ve reforzada a través de las señales comunicativas propias de los finales de tipo masculino. Además, el sonido final de tipo conclusivo/afirmativo ayuda a dar una sensación inequívoca de finalización de la presencia del DMT noticias cuatro. En relación con los movimientos interválicos de los sonidos melódicos el DMT noticias cuatro los tres movimiento interválicos de segundas descendentes se perfilan como señales que comunican sensaciones de movimientos fuertes en contraposición al único movimiento interválico de tercera ascendente, cuyo significado comunica sensaciones de movimientos débiles. Finalmente, los movimientos interválicos, aunque combinan movimientos interválicos sin saltos y con salto, en la comunicación de la melodía predomina la fluidez, no notándose el efecto del único salto interválico de la melodía del DMT noticias cuatro. En síntesis, la forma y el movimiento de los sonidos melódicos del DMT noticias cuatro en su segunda fase analítica comunican las siguientes sensaciones expuestas en la tabla 4.7.:

**Tabla 4.7.** Resultados obtenidos en relación con la comunicación de sensaciones del diseño melódico del DMT noticias cuatro en su segunda fase analítica.

<b>Señales comunicativas de la forma y movimiento melódico del diseño del DMT noticias cuatro: segunda fase analítica</b>
Sensación de estabilidad
Sensación de estabilidad
Sensación de refuerzo de la estabilidad
Sensación de finalización de la presencia del DMT
Sensaciones de movimientos fuertes
Sensaciones de movimientos fuertes
Sensaciones de movimientos fuertes
Sensaciones de movimientos débiles
Sensación de movimientos predominantemente fluidos

A partir de la segunda fase de este análisis melódico la gráfica 4.3. presenta las siguientes expresiones y sensaciones comunicativas atribuidas al diseño del DMT noticias cuatro:

**Gráfica 4.3.** Resultados obtenidos en relación con las señales comunicativas de la forma y el movimiento melódico del diseño del DMT noticias cuatro: segunda fase analítica.



#### 4.2.3. Síntesis de los resultados de las codificaciones del DMT noticias cuatro

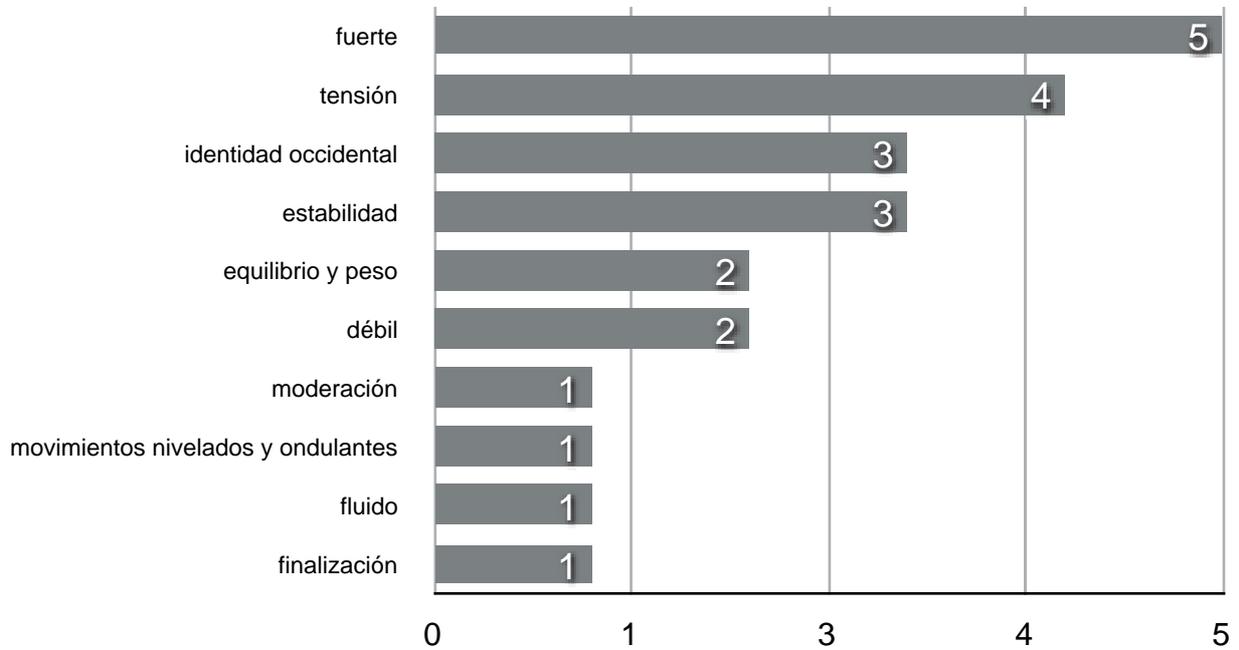
En este apartado exponemos una síntesis de los resultados obtenidos a partir del análisis realizado sobre el estudio de las codificaciones del DMT noticias cuatro desde la dimensión analítica de su diseño y sus señales comunicativas extraídas desde el ámbito de su emisión. La tabla 4.8. expone una síntesis de las codificaciones del diseño del DMT noticias cuatro:

**Tabla 4.8.** Síntesis de los resultados obtenidos en relación con la dimensión analítica del diseño del DMT noticias cuatro a partir del estudio de sus codificaciones desde el ámbito de emisión.

<b>Síntesis de la dimensión analítica del diseño del DMT noticias cuatro a partir del estudio de sus códigos desde el ámbito de emisión</b>		
<b>Elementos estructurales básicos del diseño del DMT noticias cuatro</b>	<b>Forma y movimiento melódico del diseño del DMT noticias cuatro: primera fase analítica</b>	<b>Forma y movimiento melódico del diseño del DMT noticias cuatro: segunda fase analítica</b>
Escala tonal-occidental en su modalidad menor	Contorno melódico nivelado y ondulante	Predominio de sonidos principales de la escala
Colores electrorquestales	Presencia de curva de tensión	Comienzo con sonido tético
Textura homofónica	Presencia de alta densidad rítmica	Final con sonido masculino
Compases binarios de 4/4	Presencia de contratiempos rítmicos	Final melódico de tipo conclusivo/ afirmativo
Acompañamiento de la melodía de pedal superior		Movimiento interválico de segunda descendente
Movimiento general moderado		Movimiento interválico de tercera ascendente
Densidad de la melodía en su plano de registro medio y bajo		Movimiento interválico de segunda descendente
Densidad de la melodía en el plano de la dinámica media y fuerte		Movimiento interválico de segunda descendente
Densidad de la melodía en el plano de las articulaciones por predominio de <i>staccato</i>		Movimientos melódicos predominantes sin saltos o diatónicos

La gráfica 4.4. expone una síntesis de las señales comunicativas basadas en el estudio de codificación del diseño del DMT <sup>77</sup> noticias cuatro:

**Gráfica 4.4.** Síntesis de los resultados obtenidos en relación con la dimensión analítica de la comunicación del DMT noticias cuatro a partir del estudio de sus codificaciones desde el ámbito de emisión.



#### 4.3. Introducción a los resultados del análisis de las encodificaciones del DMT noticias cuatro

Para lograr el objetivo de analizar las encodificaciones del DMT noticias cuatro nos basamos en dos tipos de fuentes. En primer lugar, realizamos el análisis de las encodificaciones de DMT noticias cuatro en sus dimensiones de diseño y comunicación basándonos en la entrevista realizada al mismo compositor del DMT noticias cuatro. En segundo lugar, realizamos la misma operación analítica basándonos en las entrevistas realizadas a dos compositores que han trabajado en la composición de sintonías musicales de programas informativos de los medios de comunicación.

Mientras que la primera fuente permite estudiar las encodificaciones del DMT noticias cuatro de primera mano, las segundas fuentes permiten tener otro punto de vista, también de primera mano, que nos permite contrastar datos sobre el trabajo de la encodificación de los DMTs en la actualidad.

<sup>77</sup> Discurso sonoro de la sintonía musical de la cabecera inicial del teletinformativo.

Desde esta perspectiva, centramos nuestra atención en la entrevista realizada a Josep Sanou; compositor del DMT noticias cuatro. Además, contamos con las entrevistas de Xavier Ibáñez; compositor del DMT CNN Plus España y de Joan Vives Sanfeliu; compositor de diferentes sintonías musicales de programas informativos del medio radiofónico y televisivo. Estas dos últimas entrevistas nos han permitido obtener datos de primera mano en torno al diseño y la comunicación de los DMTs emitidos en el estado español en general y constituyen un aporte de datos significativos y susceptibles de ser contrastados e integrados en el análisis de las encodificaciones del DMT noticias cuatro.

En línea con la metodología aplicada, el trabajo de análisis de las encodificaciones del DMT noticias cuatro presenta dos dimensiones íntimamente relacionadas entre sí, a saber: a) análisis de su diseño, esto es, el análisis de contenido que identifica pautas sobre el proceso productivo de encodificación del DMT noticias cuatro y b) análisis de su comunicación, o sea, el análisis de contenido que identifica pautas en torno a las expresiones comunicativas propuestas desde el ámbito de producción del DMT noticias cuatro.

#### ***4.3.1. Resultados del análisis del diseño del DMT noticias cuatro***

Este apartado presenta los resultados obtenidos a través del análisis del diseño del DMT<sup>78</sup> noticias cuatro teniendo por objetivo identificar pautas y comprender el proceso productivo que afecta a sus encodificaciones. Para analizar su diseño desde esta perspectiva identificamos los hechos que afectan y caracterizan la práctica de la composición del DMT noticias cuatro comprendida como su práctica de diseño o composición en el contexto del ámbito de su producción. A continuación presentamos datos extraídos de la entrevista realizada al autor del DMT noticias cuatro y a dos compositores que han trabajado en el mismo ámbito del diseño y la composición de los DMTs emitidos en el estado español.

Los autores se citarán por orden de relevancia en relación con el estudio centrado en el DMT noticias cuatro y posteriormente por orden temporal de entrevista realizada. Así pues, tendremos como primera referencia del estudio de encodificación del DMT noticias cuatro la entrevista al compositor Sanou realizada en 2012, seguida de las entrevistas del primer entrevistado del estudio, esta es, la entrevista del compositor Ibáñez realizada en 2008 y del segundo entrevistado, es decir, la entrevista realizada al compositor Vives Sanfeliu en 2012.

---

<sup>78</sup> Discurso sonoro de la sintonía musical de la cabecera inicial del teletinformativo.

En primer lugar, los elementos básicos del diseño del DMT noticias cuatro se basan en tres componentes musicales ya asumidos de antemano por el compositor de música:

“la música de fanfarrea y la música electrónica son los dos pilares fundamentales de la expresión musical y los discurso sonoro de las sintonías musicales de los teleinformativos. Además, los ritmos picados, esto es, el tratamiento rítmico activo y altamente denso, es otro factor fundamental y determinante de la expresión y la comunicación de los discursos musicales en los programas informativos en general y del programa informativo noticias cuatro en particular” (Sanou, 2012: 1).

Así pues, los elementos básicos del diseño del DMT<sup>79</sup> noticias cuatro parten de los supuestos musicales de programas informativos de televisión basados en: a) la música de fanfarrea, b) la música electrónica y c) los ritmos picados. Los elementos básicos del diseño del DMT noticias cuatro son confirmados por los otros dos compositores entrevistados al comentarnos los elementos básicos de los DMTs del estado español en la actualidad.

En este sentido, con respecto al factor rítmico picado, Ibáñez (2008) declara que en los diseños de sintonías musicales de teleinformativos “Siempre hay una serie de factores rítmicos, tanto de percusión como de *shaker* o de pequeños *loops* que son a semicorcheas” (Ibáñez, 2008: 1). Con respecto a los otros dos factores que integran los elementos del diseño musical de los DMTs y en línea con las declaraciones de Sanou (2012), el mismo compositor hace referencia a un doble supuesto musical aclarando que “es una combinación de dos cosas, la parte orquestal del clásico, como pueden ser cornos, trombones con metales y todo esto, con la combinación de percusión y de electrónica de *loops* a semicorcheas, que es lo que normalmente se utiliza” (Ibáñez, 2008: 2).

Las características de los elementos del diseño del DMT noticias cuatro apuntadas por Sanou (2012) y confirmadas por Ibáñez (2008) también son señaladas por Vives Sanfeliu (2012). Este compositor confirma que las producciones de programas informativos suelen usar implícitamente los modelos del “sonido de los noticieros americanos” (Vives Sanfeliu, 2012: 2) “y la melodía de tipo fanfarria” (Vives Sanfeliu, 2012: 7) con un ritmo denso “que no sea constante” (Vives Sanfeliu, 2012: 7). El mismo compositor profundiza en el tema aclarando lo siguiente: “empezaron a hacerlo así las emisoras americanas, los *producers* o los creadores de aquí empezaron a ver modelos americanos en la estética de estas sintonías y entonces a ti te piden algo similar” (Vives Sanfeliu, 2012: 7). “La música que ponen de informativos siempre juega con estas bases, de un ritmo muy constante pero irregular y un sonido como de fanfarria” (Vives Sanfeliu, 2012: 7).

---

<sup>79</sup> Discurso sonoro de la sintonía musical de la cabecera inicial del teleinformativo.

En síntesis, la tabla 4. 9. presenta un resumen de los resultados obtenidos en relación con los elementos básicos que conforman las componentes musicales el diseño del DMT noticias cuatro:

**Tabla 4.9.** Resultados obtenidos en relación con los elementos básicos que conforman las componentes musicales del diseño del DMT noticias cuatro (1).

Elementos que configuran las componentes musicales del diseño del DMT noticias cuatro
Música de fanfarrea (música militar)
Música electrónica
Música con ritmos picados, activos, densos
Música orquestal clásica
Música de teleinformativos norteamericanos

(1) Elaboración propia a partir de Ibáñez (2008), Vives Sanfeliu (2012) y Sanou (2012).

En segundo lugar, la idea general del diseño del DMT noticias cuatro es modelada por el compositor pero también por los diferentes actores que participan en el proyecto de trabajo del programa teleinformativo. Con respecto al control exclusivo de la idea del diseño por parte del compositor, se afirma que:

“en cierta medida, se entiende que el compositor tiene un grado de poder de decisión en relación con la estética musical de las sintonías del teleinformativo. Esto es debido a que el hecho de que el trabajo de la composición musical por definición se presenta de manera abierta y creativa. En este sentido, el compositor comenta que en ocasiones la dinámica del proceso del trabajo da lugar a decisiones personales del músico. En su caso, este ejemplo se da cuando el músico propone unas 6 sintonías para ir definiendo la estética durante el proceso de trabajo. Sobre este contexto, durante los cambios que caracterizan al proceso de trabajo compositivo de las sintonías musicales de teleinformativos se confía en el criterio del músico. Esto sucede cuando los responsables del proyecto ya conocen el oficio y los resultados de otros trabajos realizados por el mismo compositor” (Sanou, 2012: 4).

Pero no siempre el compositor tiene el control exclusivo de los modelos y prototipos del diseño que sugieren las composiciones de las sintonías musicales de los teletinformativos. “En ocasiones la dirección del proyecto hace llegar al compositor un dossier en donde se incluyen algunas expresiones clave que se desean transmitir a través de la composición musical de las sintonías de teletinformativos” (Sanou, 2012: 2). En este mismo sentido, el compositor comenta que tras recibir el encargo de la composición de la sintonía musical de noticias cuatro sucedió lo siguiente:

“algunas personas relacionadas con la dirección del proyecto le hicieron llegar al compositor unas referencias musicales de canciones *pop* (en formato audio) y le comentaron algunas sugerencias con respecto al sonido que podría incluir la sintonía (concretamente, la sugerencia señalaba el sonido de una percusión de un determinado tema musical *pop*, etc.)” (Sanou, 2012: 3).

En la misma dinámica intercede el presentador del programa del teletinformativo noticias cuatro para aportar su perspectiva sobre el diseño adecuado de la sintonía musical de noticias cuatro. Con respecto a esto último las declaraciones del compositor de la sintonía musical de noticias cuatro arrojan luz sobre el tema:

“En principio, la música e imagen de la cabecera audiovisual de noticias cuatro estaba realizada por una productora francesa. El presentador de los teletinformativo noticias cuatro, Iñaki Gabilondo, manifestó que no le gustaba la música y pidió que se haga una estética de música diferente. En concreto, el presentador del teletinformativo noticias cuatro pidió una estética musical de teletinformativo más americana, pero a su vez, con menos sonidos o elementos sinfónicos y más elementos musicales *pop*/electrónicos” (Sanou, 2012: 3).

Desde esta perspectiva, Ibáñez (2008) arroja más luz sobre el tema relacionado con los procesos de decisión en el contexto de la producción musical realizada para los medios audiovisuales: “en producción audiovisual, para televisión y para cine en general, siempre se negocia como a tres bandas, lo que es el cliente, lo que es la productora o lo que es el músico”. (Ibáñez, 2008: 5).

Una vez pasado el proceso de decisiones conjuntas entre los integrantes del proyecto televisivo, el control del prototipo final del diseño de la sintonía musical del teleinformativo es ejercido finalmente por los responsables del programa televisivo. En este sentido, el compositor de la sintonía musical de noticias cuatro declara que:

“la decisión final de la expresión musical definitiva emitida no es tomada por el músico encargado de diseñar o componer la sintonía. En este sentido, el compositor de la sintonía está supeditado a los criterios del jefe de ambientación musical del canal de televisión, y a su vez, éste responde a los directivos correspondientes, estos últimos ubicados en la parte superior de la empresa o de la cadena empresarial jerárquica del medio de comunicación” (Sanou, 2012: 4).

En efecto, como afirma Ibáñez (2008), la decisión final del diseño emitido “siempre la tiene el cliente” (Ibáñez, 2008: 4). De hecho, como también aclara Vives Sanfeliu (2012), la decisión final del diseño musical emitido la tiene “la persona que me ha hecho el encargo” (Vives Sanfeliu, 2012: 6).

Además, en la modelación de los DMTs<sup>80</sup> intervienen también otros elementos pertenecientes a la esfera propiamente técnica y productiva de sus discursos. Desde esta perspectiva es conveniente señalar dos puntos principales que determinan, en parte, las decisiones finales en relación con el tipo de estética que terminará teniendo el diseño de un DMT.

La primera intervención técnica que afecta a la estética de los DMTs viene dada por el predominio de la imagen, en contraposición al sonido, en los programas informativos de televisión. En este sentido, Ibáñez (2008) comenta que “muchas veces se van modificando cosas de imágenes conforme va avanzando el proyecto, entonces también hay que remodelar cosas de música” (Ibáñez, 2008: 3). En este sentido, Vives Sanfeliu (2012) explicita un caso que ilustra de manera clara cómo las imágenes condicionan el diseño de una sintonía musical de un programa informativo televisivo: “Por ejemplo, recuerdo en la sintonía de Josep Cuní, como iba ligada a unas imágenes tuve que cortarle 4 segundos, porque, aunque musicalmente se explicaba mejor, más largo, por imagen les parecía que ya tenían bastante (...) tuve que volver a re-escribirlo (...). Y siempre consideré que era una sintonía, que era coja (...) le faltaba un trozo que para mí era importante” (Vives Sanfeliu, 2012: 6).

---

<sup>80</sup> Discursos sonoros de las sintonías musicales de las cabeceras iniciales de los teleinformativos.

En relación con el predominio de las imágenes deterministas de los diseños musicales, el mismo compositor aclara, con respecto a su trabajo en una de las sintonías musicales de los informativos de TV3, que: “los informativos en un programa o televisión generalista como TV3 es como si fuera una producción de teatro para entendernos, o sea: hoy estrenamos este formato de informativos, y esto implica el vestuario, el decorado, las mesas, el *look*, las luces y la música y al cabo de un tiempo, necesitan cambiar de *look* y entonces lo cambian todo, también la música” (Vives Sanfeliu, 2012: 3).

La misma idea se comenta de nuevo, más adelante y en la misma entrevista pero profundizando más en las consecuencias de la imagen en el programa televisivo: “en la tele lo que cansa más es la imagen, entonces claro, lo que tiene que cambiar es el *look* para que no parezca el informativo de hace tanto tiempo, y al cambiar el *look* es cuando aprovechan para cambiar todo, cambian la sintonía, cambia el presentador, cambia luces, cambian decorados” (Vives Sanfeliu, 2012: 4).

La segunda intervención técnica que condiciona el diseño de un DMT viene dada por el trabajo del montador audiovisual de la cabecera principal del teleinformativo. Desde esta perspectiva, el montador puede sugerir un movimiento temporal determinado de la música. Vives Sanfeliu (2012) ilustra esta situación de la siguiente manera: “a veces te dicen: no oye, me va bien que sea a ciento veinte porque así yo se que cada compás son 2 segundos y para cortar me va mucho mejor. Te piden unas condiciones especiales” (Vives Sanfeliu, 2012: 7).

Por último, cabe aclarar que la decisión final sobre los elementos básicos del diseño de las sintonías musicales de teleinformativos en general y del DMT<sup>81</sup> noticias cuatro en particular está, de alguna forma, prefijada y pactada de antemano entre el compositor de música y la dirección del programa teleinformativo. Esto es debido a que, como declara el compositor del diseño del DMT noticias cuatro:

“en los trabajos de composición de sintonías musicales de teleinformativos, a veces se trabaja directamente para el canal y otras para la productora que contrata la cadena, en donde el músico entra a formar parte del proceso de trabajo de las sintonías musicales de telenoticias mediante un concurso de propuestas musicales” (Sanou, 2012: 4).

Esto hace que los prototipos de diseños de las sintonías musicales y los elementos básicos que lo conforman estén encaminados y aprobados por la dirección del programa antes de que se contraten los servicios del compositor de música encargado del diseño de la composición de las sintonías musicales de teleinformativos.

---

<sup>81</sup> Discurso sonoro de la sintonía musical de la cabecera inicial del teleinformativo.

De hecho, Ibáñez (2008) también señala que los elementos estructurales mínimos de las composiciones de las sintonías musicales de los teletinformativos son acordados entre compositor y productora o cadena de televisión (Ibáñez, 2008: 3). Esto hace que al comenzar el proyecto de diseño de los DMTs el programa y el compositor compartan los mismos parámetros musicales culturalmente situados e identificados previamente.

En síntesis, la tabla 4. 10. presenta un resumen de los resultados obtenidos a partir del análisis de las prácticas codificadoras del DMT noticias cuatro en relación con las intervenciones de los actores y acontecimientos de la esfera del ámbito de producción que modelan y definen la idea general de su diseño:

**Tabla 4.10.** Resultados obtenidos en relación con las intervenciones que afectan a la idea del diseño del DMT noticias cuatro (1).

<b>Actores y acontecimientos que modelan y definen la idea general del diseño del DMT noticias cuatro</b>
El compositor de música Josep Sanou (realiza las primeras propuestas en función del contexto de trabajo y las expectativas de quienes contratan sus servicios)
El encargado o productor que contrata los servicios del compositor de música
El director del programa o del canal de televisión
El jefe de ambientación musical del canal de televisión (esta figura fue la que tuvo la decisión final sobre la idea del diseño del DMT noticias cuatro emitido)
El presentador de noticias cuatro Iñaki Garbillando (figura influyente a la hora de perfilar la idea finalmente emitida del DMT noticias cuatro)
La evolución del trabajo de la cabecera visual del programa (los cambios del proceso de trabajo de la cabecera visual y las operaciones de montaje audiovisual)

(1) Elaboración propia a partir de Ibáñez (2008), Vives Sanfeliu (2012) y Sanou (2012).

En tercer lugar, la idea general del diseño del DMT<sup>82</sup> noticias cuatro se dirige a un público general (Sanou, 2012: 3) ya que se sobrentiende que los DMTs se dirigen a un público global y adulto (Ibáñez, 2008: 2). No obstante:

<sup>82</sup> Discurso sonoro de la sintonía musical de la cabecera inicial del teletinformativo.

“En el caso particular de la sintonía musical de noticias cuatro, (...) se planteó una estética musical en un sentido más moderno (siempre dentro del registro musical de sintonías de teletinformativos). Esta variación de la estética musical del caso de noticias cuatro en particular tuvo por objetivo captar la atención de un público más joven (22 y 23 años). Por esto, en la composición de la sintonía musical de noticias cuatro se optó por una estética musical que incluyera el instrumento del bajo eléctrico (asociado a una música de tipo juvenil) en lugar de los sonidos orquestales sinfónicos (asociados a una música de tipo clásica), estos últimos, unos sonidos usados tradicionalmente en la música de teletinformativos” (Sanou, 2012: 3).

Además, y con respecto al público al que se dirigen los diseños de los DMTs en la actualidad, no sólo desde la producción se proyecta un tipo de audiencia ideal destinada a escuchar las sintonías musicales, también la audiencia demuestra ser más activa al ponerse en contacto por internet con el compositor de música del DMT noticias cuatro solicitando las músicas de los DMTs para ser escuchadas fuera de la programación del medio informativo. En este sentido, el compositor recibe por internet:

“mensajes de demanda de la música de las sintonías de teletinformativos para escucharlas fuera del contexto del programa teletinformativo. Así pues, las sintonías musicales de teletinformativos tendrían también una función extra-teletinformativa al plantearse como músicas de escucha fuera de su programa original” (Sanou, 2012: 4).

En síntesis, la tabla 4. 11. presenta un resumen de los resultados obtenidos en relación con el tipo de audiencia ideal que recibe la idea general del diseño del DMT noticias cuatro:

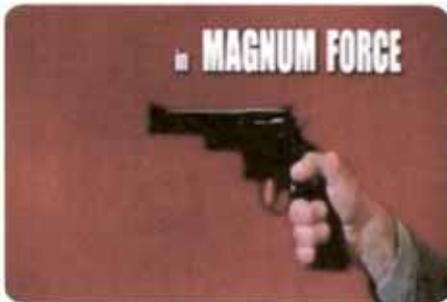
**Tabla 4.11.** Resultados obtenidos en relación con el tipo de audiencia ideal del diseño del DMT noticias cuatro (1).

<b>Perfil de audiencia del diseño del DMT noticias cuatro</b>
Audiencia de público en general (audiencia global y adulta)
Audiencia específica de público más joven (intención de captación de audiencia con edad en torno a los 22 o 23 años aproximadamente)
Audiencia activa (demandante de músicas de teletinformativos para la escucha contemplativa mediante los canales de internet)

(1) Elaboración propia a partir de Ibáñez (2008) y Sanou (2012).

Finalmente, comentar que en la investigación de Muraca (2009) se asoció la estética del diseño del DMT noticias cuatro, compuesta por Josep Sanou, con el discurso sonoro de la sintonía musical de la película catalogada dentro del género de acción policial y titulada *Magnum Force* (1973, Estados Unidos), film dirigido por Ted Post, protagonizado por Clint Eastwood y con la música compuesta por Lalo Schifrin. La tabla 4.12. expone los parecidos de los perfiles melódicos entre ambas sintonías de la siguiente manera (audiovisionar ejemplo 12 del DVD):

**Tabla 4.12.** Comparación entre el diseño del perfil melódico de la sintonías musical de la película *Magnum Force* y del DMT noticias cuatro.

Diseño del perfil melódico de la sintonía musical de la película <i>Magnum Force</i>	Diseño del perfil melódico del DMT noticias cuatro
	
	
	

A partir de los resultados obtenidos en Muraca (2009), preguntamos al compositor de la sintonía musical de noticias cuatro sobre el posible parecido o la posible inspiración del modelo de la sintonía musical de noticias cuatro (segunda temporada) basada en el modelo de la música de la película *Magnum Force*. Con respecto a este tema en particular, el compositor del DMT noticias cuatro aclara que:

“El compositor confirmó que durante el proceso de composición musical de la sintonía musical de noticias cuatro no se basó en el modelo musical fílmico mencionado anteriormente. Por otro lado, el músico también declaró que aunque no tomó como modelo la música de la película anteriormente mencionada, declaró estar familiarizado con el estilo practicado por los compositores de esas producciones. En este sentido, el compositor aclara que pudiera ser posible que su cultura musical le inclinara a acercarse, de alguna manera, a dicha estética musical en particular pudiendo quedar inscrita en el proceso de composición de la sintonía musical de noticias cuatro (segunda temporada), pero no de manera consciente y deliberada, o sea, sin tomar de manera formal el modelo musical de la película *Magnum Force* aplicado al modelo de la sintonía musical de noticias cuatro” (Sanou, 2012: 2).

En síntesis, pese a los posibles parecidos que se puedan encontrar o relacionar entre el DMT noticias cuatro y otras músicas, queda claro que la composición del DMT noticias cuatro no se inspiró en un tipo de música concreta (Sanou, 2012: 3).

#### **4.3.2. Resultados del análisis de la comunicación del DMT noticias cuatro**

Este apartado presenta los resultados obtenidos a partir del análisis de la comunicación del DMT noticias cuatro teniendo por objetivo identificar pautas en torno a las expresiones comunicativas propuestas desde su ámbito de producción. A continuación analizamos datos extraídos de las mismas entrevistas que hemos analizado. Recordamos que estas entrevistas fueron realizadas al autor del DMT noticias cuatro y a dos compositores que han trabajado en el mismo ámbito de la composición de los DMTs. En este sentido, continuamos con las citas y atribuciones correspondientes a Sanou (2012) (compositor del DMT noticias cuatro), Ibáñez (2008) y Vives Sanfeliu (2012). Así pues, el análisis de la comunicación del DMT noticias cuatro expone las expresiones comunicativas tenidas en cuenta desde la práctica de encodificación de su mensaje.

En primer lugar, las expresiones comunicativas recogidas en el dossier del medio comunicativo y propuestas al compositor de música como referencias para realizar la sintonía musical del teletinformativo se concretan en las siguientes palabras las cuales constituyen las principales claves comunicativas manejadas desde el ámbito de la producción de los DMTs en la actualidad, a saber: a) dinamismo, b) actual, c) seriedad, y d) tecnología (Sanou, 2012: 2).

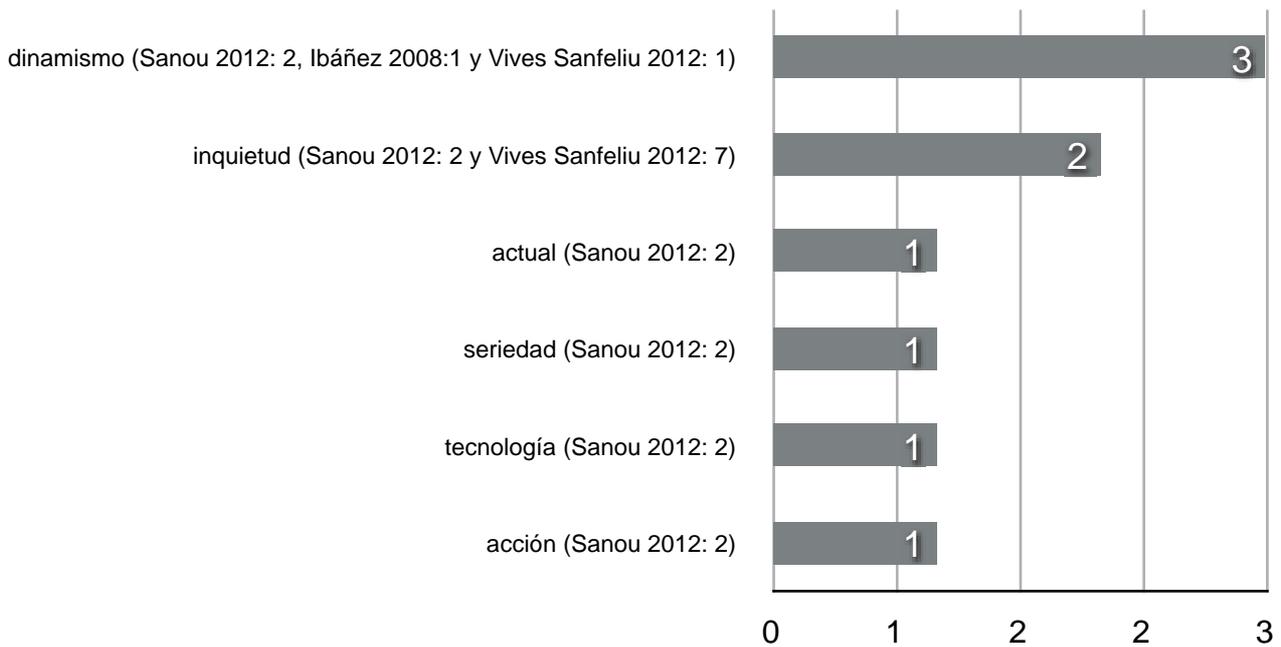
Más allá de las propuestas del dossier del medio comunicativo, basándonos en un estudio de recepción del DMT noticias cuatro (Muraca 2009), preguntamos al músico sobre otras posibles expresiones comunicativas atribuibles al DMT noticias cuatro. En este contexto, el compositor declara que, en cierta medida, debido a la intensa actividad rítmica el DMT noticias cuatro éste podría comunicar expresiones relacionadas con las palabras: a) acción y b) inquietud (Sanou, 2012: 2). La comunicación de la palabra "inquietud" en los programas informativos también es mencionada por Vives Sanfeliu (2012: 7). Además, el concepto comunicativo en torno a las palabras "dinámico o dinamismo" ya mencionado por Sanou (2012: 2) es también recogido por Ibáñez (2008:1) y Vives Sanfeliu (2012: 1). Así pues, este último término, el de "dinámico o dinamismo", es considerado el primer concepto comunicativo fundamental de las sintonías musicales de los programas informativos en los medios de comunicación en general y del DMT noticias cuatro en particular.

En segundo lugar, el compositor del DMT noticias cuatro descarta la intencionalidad de otras expresiones comunicativas estudiadas en Muraca (2009) y traducidas en las palabras: a) acción policial, b) agresividad y c) ansiedad. Además, el compositor descarta también la intención comunicativa asociada a la palabra "miedo" (Sanou, 2012: 2). Una expresión en línea con las expresiones que sugerimos en el estudio anterior (acción policial, agresividad, etc..).

Finalmente, y en tercer lugar, comentamos que: la falta de datos sobre la dimensión comunicativa de los DMTs en general y del DMT noticias cuatro en particular es en sí un dato más obtenido del análisis realizado. En este sentido, los datos, o mejor dicho, la ausencia de datos arrojan datos que señalan una falta de desarrollo en su nivel teórico o especulativo de las expresiones comunicativas de los DMTs.

La gráfica 4.5. expone una síntesis de los resultados obtenidos a partir de las señales comunicativas nombradas por los tres compositores entrevistados en el estudio de encodificación del diseño del DMT noticias cuatro:

**Gráfica 4.5.** Resultados obtenidos en relación con la dimensión analítica de la comunicación del DMT noticias cuatro a partir del estudio de sus encodificaciones desde el ámbito de producción.



#### 4.3.3. Síntesis de los resultados de las encodificaciones del DMT noticias cuatro

A continuación exponemos una síntesis de las pautas identificadas en el análisis realizado sobre el diseño y la comunicación del DMT noticias cuatro a partir del estudio de sus encodificaciones desde el ámbito de su producción. La tabla 4.13. expone una síntesis de los resultados:

**Tabla 4.13.** Síntesis de los resultados obtenidos en relación con la dimensión analítica del diseño y la comunicación del DMT noticias cuatro a partir del estudio de sus encodificaciones desde el ámbito de producción (1).

<b>Síntesis de las pautas identificadas en el análisis del diseño y la comunicación del DMT noticias cuatro a partir del estudio de sus encodificaciones desde el ámbito de producción</b>			
<b>Análisis del diseño</b>		<b>Análisis de la comunicación</b>	
<b>Elementos que configuran las componentes musicales del diseño</b>	<b>Actores y acontecimientos que modelan y definen la idea general del diseño</b>	<b>Perfil de audiencia del diseño</b>	<b>Expresiones comunicativas</b>
Música de fanfarrea (música militar)	El compositor de música Josep Sanou  (realiza las primeras propuestas en función del contexto de trabajo y las expectativas de quienes contratan sus servicios)	Audiencia de público en general  (audiencia global y adulta)	dinamismo  (Sanou 2012: 2, Ibáñez 2008: 1 y Vives Sanfeliu 2012: 1)
Música electrónica	El encargado o productor que contrata los servicios del compositor de música	Audiencia específica de público más joven  (intención de captación de audiencia con edad en torno a los 22 o 23 años aproximadamente)	inquietud  (Sanou 2012: 2 y Vives Sanfeliu 2012: 7)
Música con ritmos picados, activos, densos	El director del programa o del canal de televisión	Audiencia activa  (demandante de músicas de teletvnoticias para la escucha contemplativa mediante los canales de internet)	actual  (Sanou 2012: 2)
Música orquestal clásica	El jefe de ambientación musical del canal de televisión  (esta figura fue la que tuvo la decisión final sobre la idea del diseño emitido en el DMT noticias cuatro)		seriedad  (Sanou 2012: 2)
Música de teletvnoticias norteamericanos	El presentador de noticias cuatro Iñaki Garbillando  (figura influyente a la hora de perfilar la idea finalmente emitida del DMT noticias cuatro)		tecnología  (Sanou 2012: 2)
	La evolución del trabajo de la cabecera visual del programa  (los cambios del proceso de trabajo de la cabecera visual y las operaciones de montaje audiovisual)		acción  (Sanou 2012: 2)

(1) Elaboración propia a partir de Ibáñez (2008), Vives Sanfeliu (2012) y Sanou (2012).

Finalmente, cabe recordar dos puntos significativos señalados durante el análisis de la encodificación del diseño y la comunicación del DMT noticias cuatro y que no se incluyen en la tabla anteriormente expuesta.

El primer punto significativo pertenece a la dimensión analítica del diseño y consiste en afirmar que las palabras atribuidas al DMT noticias cuatro en la investigación realizada por Muraca (2009), estas son: a) acción policial, b) agresividad y c) ansiedad, no se incluyen en la intención comunicativa del diseño del DMT noticias cuatro (Sanou, 2012: 2). Además, la composición del DMT noticias cuatro no se inspiró en un tipo de música concreta (Sanou, 2012: 3).

En segundo lugar, en relación con la dimensión analítica de la comunicación del DMT noticias cuatro, afirmamos que la ausencia de datos en relación con su dimensión comunicativa desde el ámbito de su producción, arrojan datos que señalan una falta de desarrollo de las expresiones comunicativas de los DMTs en general y del DMT noticias cuatro en particular. La tabla 4.14. recoge los puntos significativos en torno al diseño y la comunicación del DMT noticias cuatro señalados anteriormente:

**Tabla 4.14.** Síntesis de otros puntos significativos del diseño y la comunicación del DMT noticias cuatro (1).

<b>Otros datos significativos del DMT noticias cuatro</b>	
<b>Análisis del diseño</b>	<b>Análisis de la comunicación</b>
Las palabras atribuidas al DMT noticias cuatro en la investigación realizada por Muraca (2009), estas son: a) acción policial, b) agresividad y c) ansiedad, no se incluyen en la intención comunicativa del diseño del DMT noticias cuatro (Sanou, 2012: 2)	La ausencia de datos en relación con la dimensión comunicativa del DMT noticias cuatro desde el ámbito de su producción, arrojan datos que señalan una falta de desarrollo de las expresiones comunicativas de los DMTs en general y del DMT noticias cuatro en particular
La composición del DMT noticias cuatro no se inspiró en un tipo de música concreta (Sanou, 2012: 3)	

(1) Elaboración propia a partir de Sanou (2012).

#### **4.4. Introducción a los resultados de las decodificaciones del DMT noticias cuatro y alternativos**

Para realizar el estudio de las decodificaciones del DMT noticias cuatro desde el ámbito de recepción contamos con la participación de ocho sujetos entrevistados que, como apuntábamos ya en el método, tienen un perfil de personas adultas, familiarizadas con los programas teletinformativos del estado español e instruidas y educadas en una socialización primaria (la educación en la casa de su infancia) y secundaria (la educación en las instituciones de trabajo en su etapa de adultos) mayoritariamente en línea con una identidad cultural occidental.

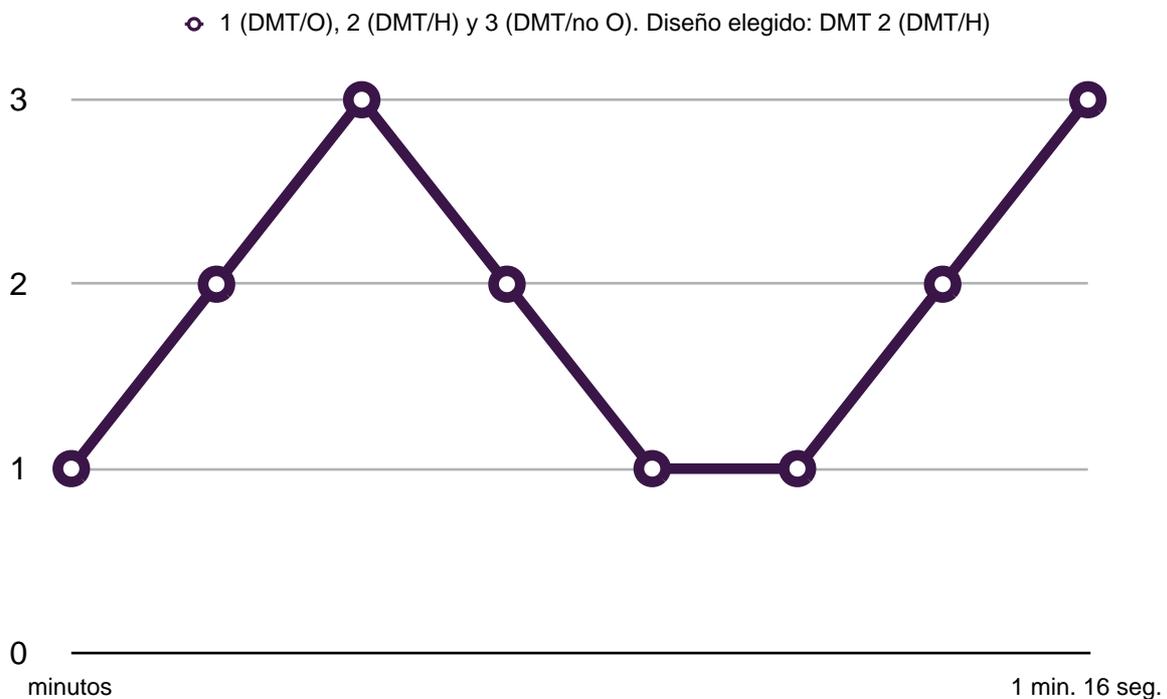
Además, en este estudio de decodificación contamos con la inclusión de dos DMTs alternativos propuestos y elaborados por esta tesis y que expusimos en el trabajo de diseño de sintonías musicales alternativas de teletinformativos presentado en el marco teórico de esta investigación (ver 2.3.1.). Desde esta perspectiva, consideramos que el DMT noticias cuatro representa un discurso sonoro en línea con los imaginarios de la identidad cultural occidental. Esto hace que su discurso no potencie la pluralidad mediática dejando de lado un factor de calidad propio de un teletinformativo. Por ello, consideramos que la inclusión de DMTs alternativos representantes de otras identidades culturales no alineadas exclusivamente con la cultura occidental ayuda a medir desde un ámbito receptivo la potencialidad del DMT noticias cuatro y de los DMTs alternativos como posibles discursos culturalmente pluralistas, en mayor o menor medida.

Así pues, el análisis de las decodificaciones desde el ámbito de emisión del DMT noticias cuatro que ahora identificaremos como DMT 1 o DMT/O, en relación a su adscripción identitaria occidental (O), junto con los dos DMTs alternativos incluidos en el análisis de decodificación que ahora identificamos bajo las siglas DMT 2 o DMT/H como segundo discurso de tipo alternativo adscrito a una identidad híbrida (H), y bajo las siglas DMT 3 o DMT/no O como tercer discurso de tipo alternativo adscrito a una identidad no occidental (no O), presenta dos dimensiones íntimamente relacionadas entre sí: a) análisis de su diseño, esto es, el análisis proxémico, es decir, la identificación de pautas de alejamientos y acercamientos entre los sujetos y los diseños de los DMTs culturalmente diferentes en el contexto de la tarea de audiovisionado de los DMTs y elección de un sólo DMT adecuado para representar la presentación de un teletinformativo y b) análisis de su comunicación, o sea, el análisis de contenido que identifica pautas en torno a las expresiones comunicativas que los sujetos explicitan en la entrevista realizada en torno a las elecciones, descartes y características de los DMTs identitariamente diferentes en relación con los imaginarios culturales de sus decodificadores.

#### 4.4.1. Resultados del análisis del diseño del DMT noticias cuatro y alternativos

La gráfica 4.6. expone los resultados obtenidos a partir de la interacción de tipo proxémico entre acercamientos y alejamientos del sujeto 1 en relación con el DMT 1 (DMT/O), 2 (DMT/H) y 3 (DMT/no O) en el contexto de la tarea de audiovisionado de los tres diseños de los DMTs culturalmente diferenciados teniendo por objetivo elegir un sólo diseño que consideren más adecuado para representar la presentación de un teletinformativo.

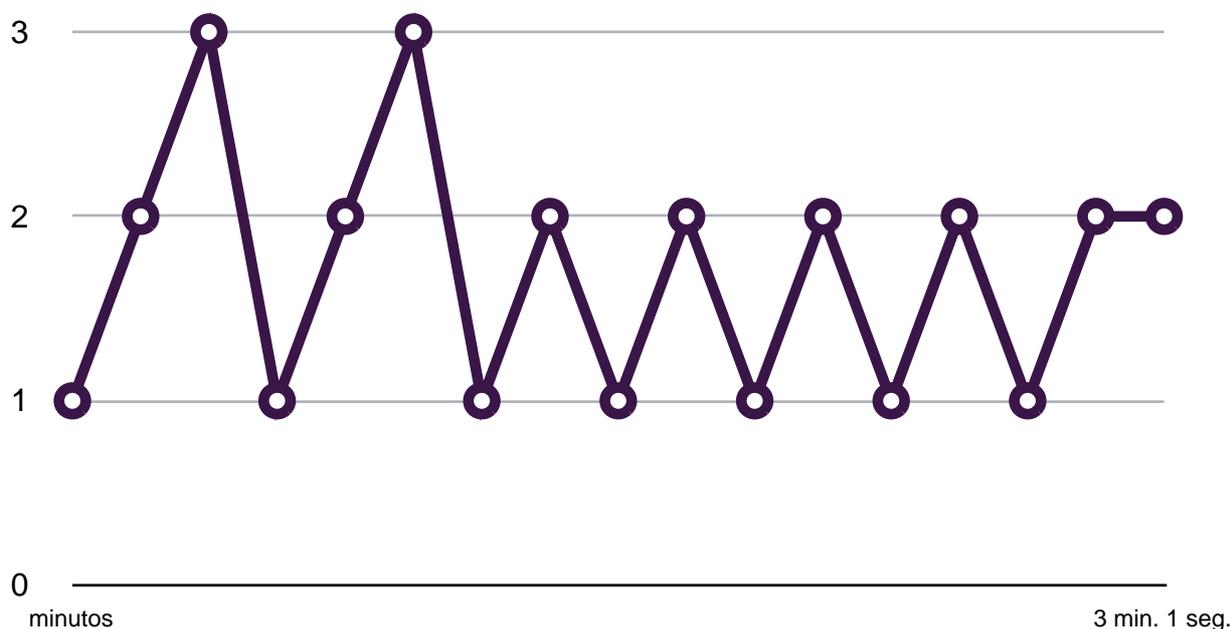
**Gráfica 4.6.** Resultados relativos al comportamiento proxémico del sujeto 1 en la tarea del audiovisionado y elección sobre los diseños de los DMTs 1, 2 y 3.



Como podemos observar, el comportamiento proxémico del sujeto 1 muestra que: a) el sujeto se acerca más al DMT/O y en igual medida al DMT/H manteniendo un cara a cara con estos dos diseños tres veces, b) en comparación con el acercamiento del sujeto al DMT/O y el DMT/H, se produce un leve alejamiento del sujeto con el DMT/no O al mantener de manera voluntaria sólo dos cara a cara con su discurso identitario claramente no occidental.

La gráfica 4.7. expone los resultados obtenidos a partir de la interacción de tipo proxémico entre acercamientos y alejamientos del sujeto 2 en relación con el DMT 1 (DMT/O), 2 (DMT/H) y 3 (DMT/no O) en el contexto de la tarea de audiovisiónado de los tres diseños de los DMTs culturalmente diferenciados teniendo por objetivo elegir un sólo diseño que consideren más adecuado para representar la presentación de un teletinformativo.

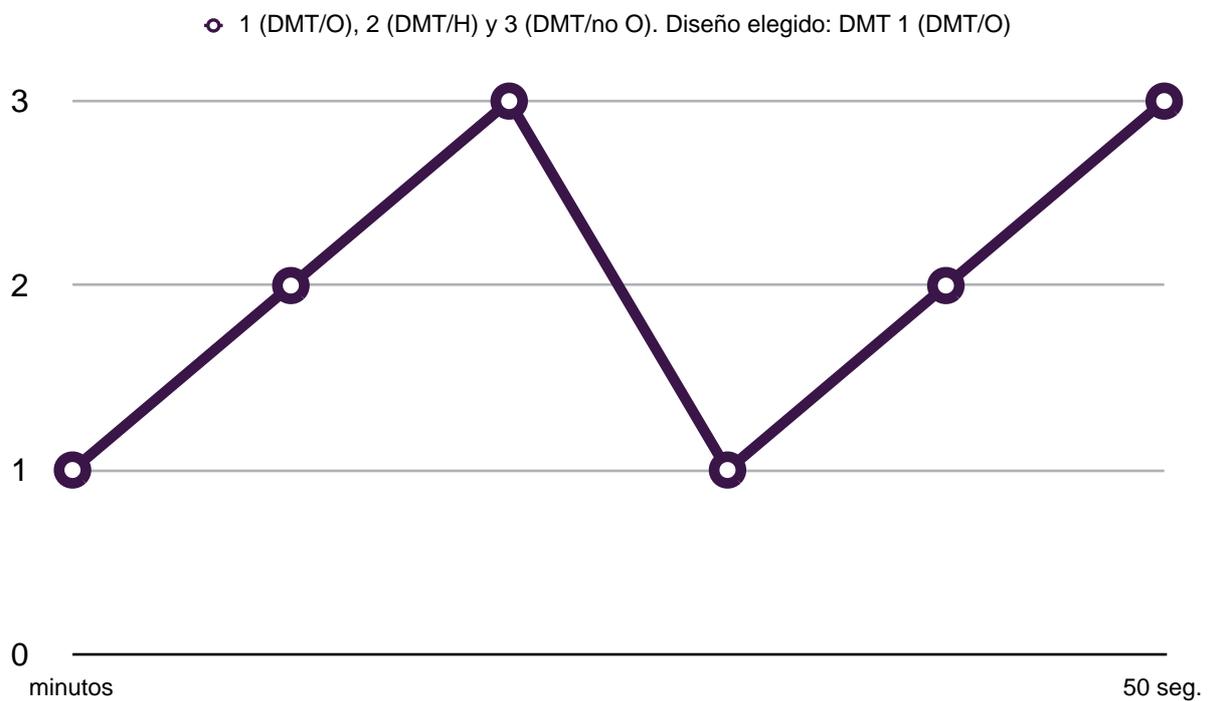
**Gráfica 4.7.** Resultados relativos al comportamiento proxémico del sujeto 2 en la tarea del audiovisiónado y elección sobre los diseños de los DMTs 1, 2 y 3.



Como podemos observar, el comportamiento proxémico del sujeto 2 muestra que: a) el sujeto se acerca más al DMT/H manteniendo un cara a cara con este diseños ocho veces, b) de manera similar el sujeto se acerca al DMT/O manteniendo siete caras a caras con su discurso, c) en comparación con el acercamiento del sujeto al DMT/H y en segundo lugar al DMT/O, se produce un rotundo alejamiento del sujeto con el DMT/no O al mantener de manera voluntaria sólo dos cara a cara con su discurso identitario claramente no occidental.

La gráfica 4.8. expone los resultados obtenidos a partir de la interacción de tipo proxémico entre acercamientos y alejamientos del sujeto 3 en relación con el DMT 1 (DMT/O), 2 (DMT/H) y 3 (DMT/no O) en el contexto de la tarea de audiovisionado de los tres diseños de los DMTs culturalmente diferenciados teniendo por objetivo elegir un sólo diseño que consideren más adecuado para representar la presentación de un teletinformativo.

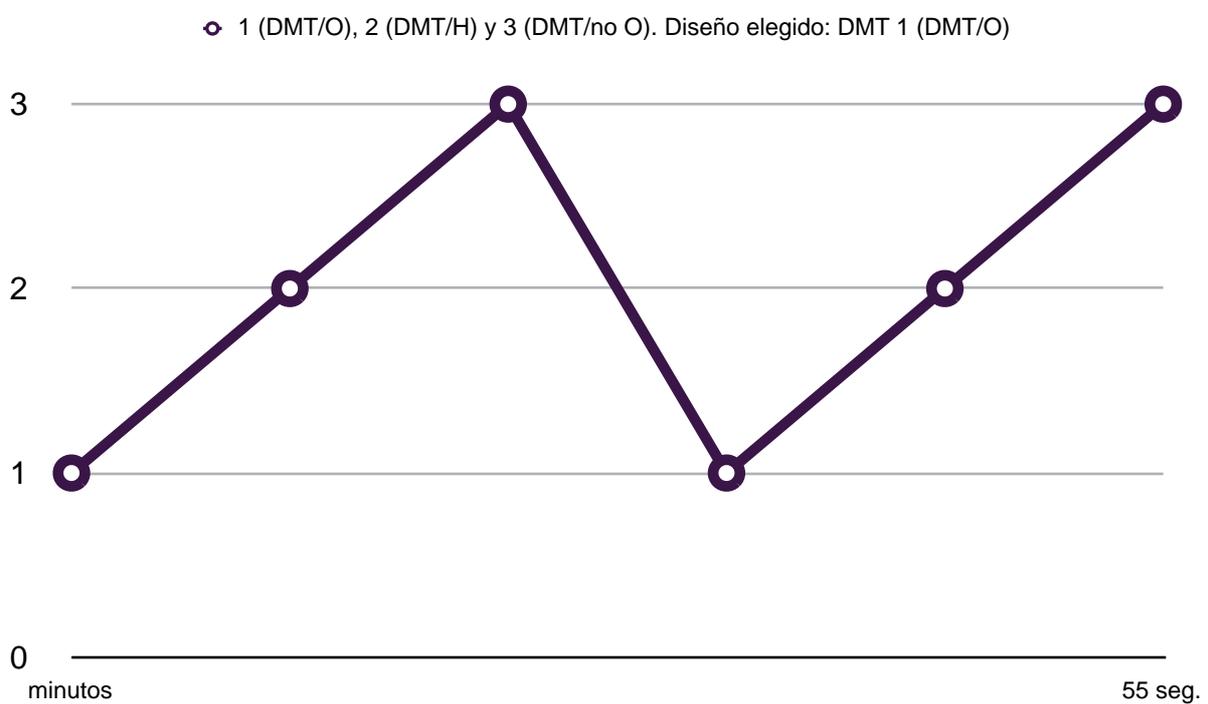
**Gráfica 4.8.** Resultados relativos al comportamiento proxémico del sujeto 3 en la tarea del audiovisionado y elección sobre los diseños de los DMTs 1, 2 y 3.



Como podemos observar, el comportamiento proxémico del sujeto 3 muestra que: el sujeto mantiene dos caras a caras de manera ordenada con cada uno de los diseños culturalmente diferentes. Desde esta perspectiva, la interacción entre sujeto y diseños no presenta alejamientos ni acercamientos con ningún diseño en particular. Esto puede leerse como un comportamiento por parte del sujeto de igual acercamiento moderado con todos los discursos identitarios de los diferentes DMTs que participan en este estudio.

La gráfica 4.9. expone los resultados obtenidos a partir de la interacción de tipo proxémico entre acercamientos y alejamientos del sujeto 4 en relación con el DMT 1 (DMT/O), 2 (DMT/H) y 3 (DMT/no O) en el contexto de la tarea de audiovisionado de los tres diseños de los DMTs culturalmente diferenciados teniendo por objetivo elegir un sólo diseño que consideren más adecuado para representar la presentación de un teleinformativo.

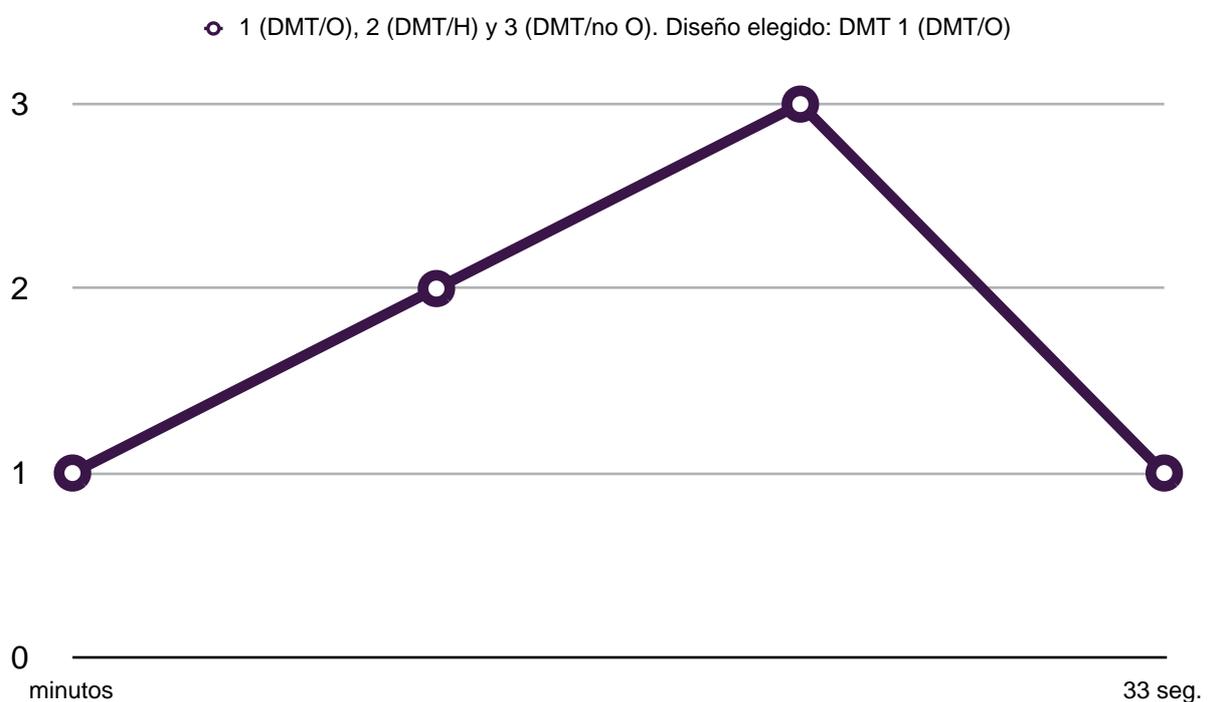
**Gráfica 4.9.** Resultados relativos al comportamiento proxémico del sujeto 4 en la tarea del audiovisionado y elección sobre los diseños de los DMTs 1, 2 y 3.



Como podemos observar, el comportamiento proxémico del sujeto 4 muestra que: el sujeto mantiene dos caras a caras de manera ordenada con cada uno de los diseños culturalmente diferentes. Desde esta perspectiva, la interacción entre sujeto y diseños no presenta alejamientos ni acercamientos con ningún diseño en particular. Esto puede leerse como un comportamiento por parte del sujeto de igual acercamiento moderado con todos los discursos identitarios de los diferentes DMTs que participan en este estudio.

La gráfica 4.10. expone los resultados obtenidos a partir de la interacción de tipo proxémico entre acercamientos y alejamientos del sujeto 5 en relación con el DMT 1 (DMT/O), 2 (DMT/H) y 3 (DMT/no O) en el contexto de la tarea de audiovisiónado de los tres diseños de los DMTs culturalmente diferenciados teniendo por objetivo elegir un sólo diseño que consideren más adecuado para representar la presentación de un teletinformativo.

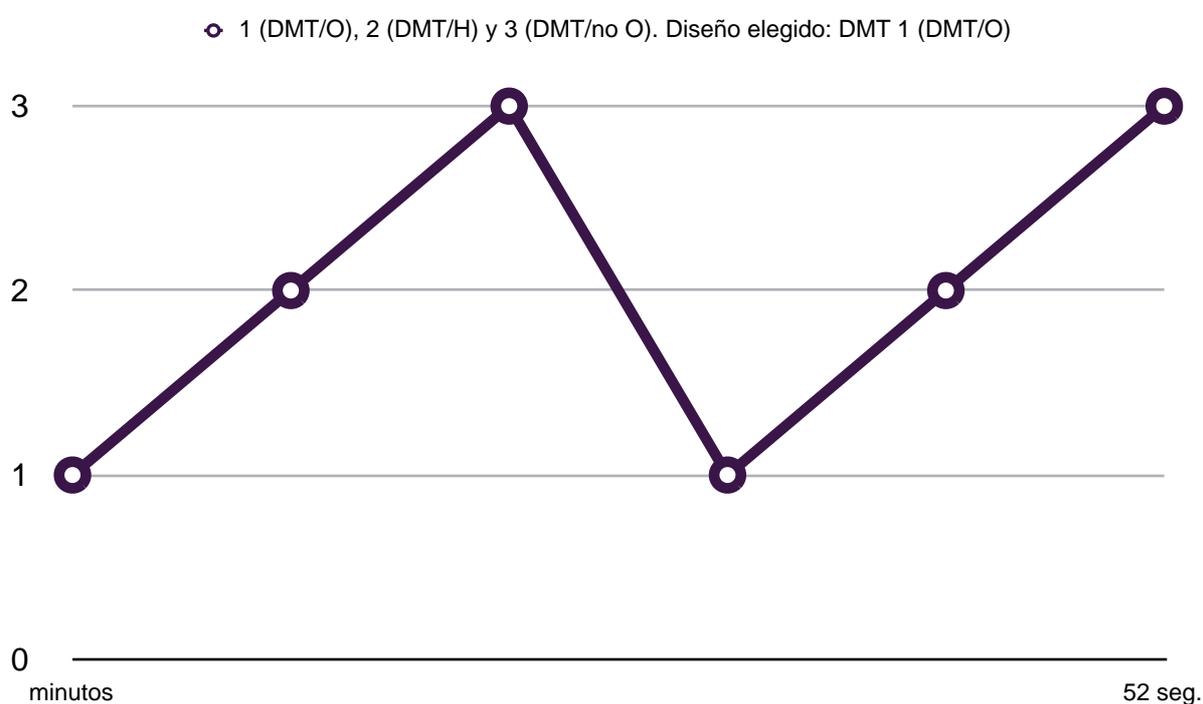
**Gráfica 4.10.** Resultados relativos al comportamiento proxémico del sujeto 5 en la tarea del audiovisiónado y lección sobre los diseños de los DMTs 1, 2 y 3.



Como podemos observar, el comportamiento proxémico del sujeto 5 muestra que: a) el sujeto se acerca más al DMT/O manteniendo un cara a cara con este diseños dos veces, b) en comparación con el acercamiento del sujeto al DMT/O se produce un leve alejamiento del sujeto con el DMT/H y el DMT/no O al mantener de manera voluntaria sólo un cara a cara con ambos discursos identitarios.

La gráfica 4.11. expone los resultados obtenidos a partir de la interacción de tipo proxémico entre acercamientos y alejamientos del sujeto 6 en relación con el DMT 1 (DMT/O), 2 (DMT/H) y 3 (DMT/no O) en el contexto de la tarea de audiovisiónado de los tres diseños de los DMTs culturalmente diferenciados teniendo por objetivo elegir un sólo diseño que consideren más adecuado para representar la presentación de un teletinformativo.

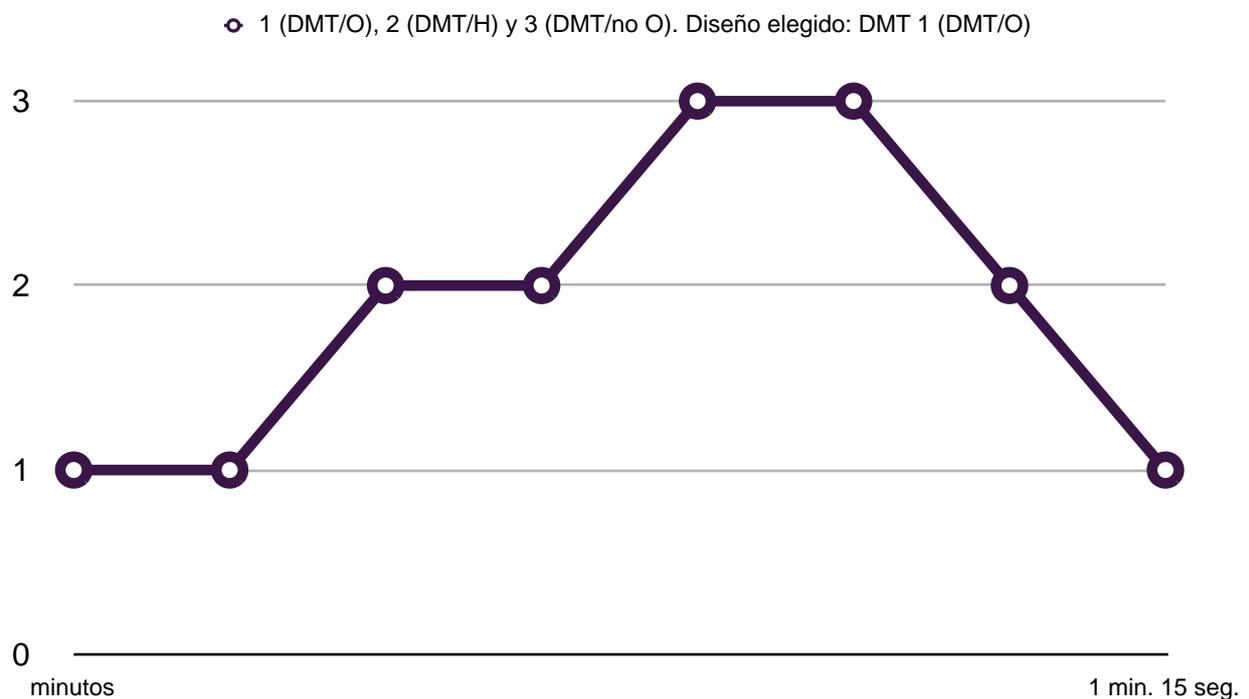
**Gráfica 4.11.** Resultados relativos al comportamiento proxémico del sujeto 6 en la tarea del audiovisiónado y elección sobre los diseños de los DMTs 1, 2 y 3.



Como podemos observar, el comportamiento proxémico del sujeto 6 muestra que: el sujeto mantiene dos caras a caras de manera ordenada con cada uno de los diseños culturalmente diferentes. Desde esta perspectiva, la interacción entre sujeto y diseños no presenta alejamientos ni acercamientos con ningún diseño en particular. Esto puede leerse como un comportamiento por parte del sujeto de igual acercamiento moderado con todos los discursos identitarios de los diferentes DMTs que participan en este estudio.

La gráfica 4.12. expone los resultados obtenidos a partir de la interacción de tipo proxémico entre acercamientos y alejamientos del sujeto 7 en relación con el DMT 1 (DMT/O), 2 (DMT/H) y 3 (DMT/no O) en el contexto de la tarea de audiovisiónado de los tres diseños de los DMTs culturalmente diferenciados teniendo por objetivo elegir un sólo diseño que consideren más adecuado para representar la presentación de un teletinformativo.

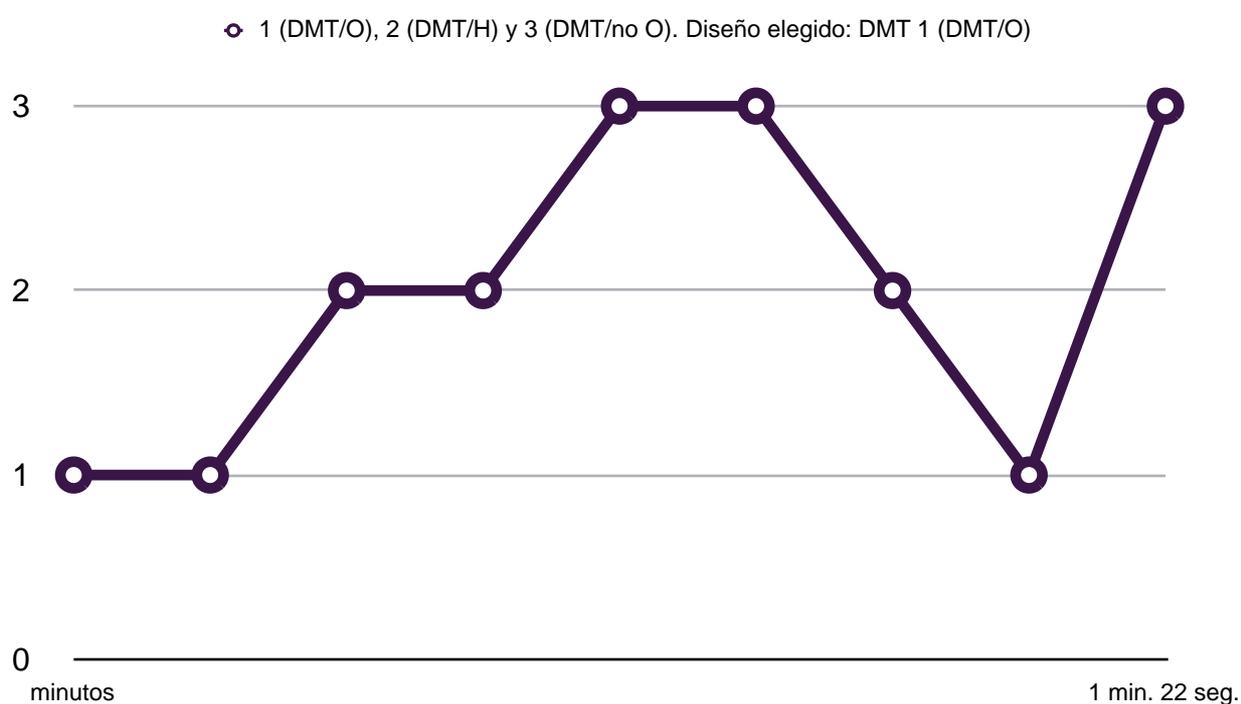
**Gráfica 4.12.** Resultados relativos al comportamiento proxémico del sujeto 7 en la tarea del audiovisiónado y elección sobre los diseños de los DMTs 1, 2 y 3.



Como podemos observar, el comportamiento proxémico del sujeto 7 muestra que: a) el sujeto se acerca al DMT/O y al DMT/H con igual frecuencia manteniendo un cara a cara con ambos diseños tres veces, b) en comparación con el acercamiento del sujeto al DMT/O y al DMT/H se produce un ligero alejamiento del sujeto con el DMT/no O al mantener de manera voluntaria sólo dos cara a cara con su discurso identitario claramente no occidental.

La gráfica 4.13. expone los resultados obtenidos a partir de la interacción de tipo proxémico entre acercamientos y alejamientos del sujeto 8 en relación con el DMT 1 (DMT/O), 2 (DMT/H) y 3 (DMT/no O) en el contexto de la tarea de audiovisiónado de los tres diseños de los DMTs culturalmente diferenciados teniendo por objetivo elegir un sólo diseño que consideren más adecuado para representar la presentación de un teletinformativo.

**Gráfica 4.13.** Resultados relativos al comportamiento proxémico del sujeto 8 en la tarea del audiovisiónado y elección sobre los diseños de los DMTs 1, 2 y 3.



Como podemos observar, el comportamiento proxémico del sujeto 8 muestra que: el sujeto mantiene tres caras a caras con cada uno de los diseños culturalmente diferentes. Desde esta perspectiva, la interacción entre sujeto y diseños no presenta alejamientos ni acercamientos con ningún diseño en particular. Esto puede leerse como un comportamiento por parte del sujeto de igual acercamiento moderado con todos los discursos identitarios de los diferentes DMTs que participan en este estudio.

#### 4.4.2. Resultados del análisis de la comunicación del DMT noticias cuatro y alternativos

La tabla 4.15. expone los resultados relativos a las pautas comunicativas de los DMTs que participan en este estudio expresadas por el sujeto 1 en relación con preguntas formuladas sobre las decodificaciones del DMT 1 (DMT/O), 2 (DMT/H) y 3 (DMT/no O) en la entrevista focalizada llevada a cabo.

**Tabla 4.15.** Resultados relativos a las pautas comunicativas expresadas por el sujeto 1 extraídas de la entrevista focalizada en torno a preguntas sobre los tres diseños de los DMTs.

Síntesis de las preguntas		Pautas comunicativas de los DMTs
Elección y descartes para un teleinformativo	DMT 1 (DMT/O)	Sintonía descartada (p.1)
	DMT 2 (DMT/H)	Sintonía elegida (p.1)
	DMT 3 (DMT/no O)	Sintonía descartada (p.1)
El porqué de la elección y los descartes	DMT 1 (DMT/O)	Descarte: "me parece que es como más alarmista, como más agresiva, (...) más fuertes, (...) connotan algo negativo, (...) más agresivo" (p.2)
	DMT 2 (DMT/H)	Elección: "Porque tengo la sensación de más tranquilidad, (...) neutro, (...) llama la atención de que va a empezar algo, pero sin asustar" (p.2)
	DMT 3 (DMT/no O)	Descarte: "son sonidos para mi como más árabes (...) no los relaciono con un informativo" (p.2)
Puntuación de credibilidad del 0 al 10	DMT 1 (DMT/O)	"6" (p.2)
	DMT 2 (DMT/H)	"8" (p.3)
	DMT 3 (DMT/no O)	"7" (p.3)
Asociaciones con imaginarios culturales e identitarios	DMT 1 (DMT/O)	"occidental (...) europea" (p.3)
	DMT 2 (DMT/H)	"occidental (...) europea (...) latinoamericana" (p.3)
	DMT 3 (DMT/no O)	"árabe o asiática" (p.3)
Recuerdos y asociaciones musicales	DMT 1 (DMT/O)	"telenoticias" (p.3)
	DMT 2 (DMT/H)	"El inicio creo que es como televisión española, (...) pero ya después la otra la segunda mitad del tono ya se modifica" (p.4)
	DMT 3 (DMT/no O)	"algunas canciones, música...(...) de Turquía o de Arabia" (p.4)
Elecciones, descartes y criterios desde un supuesto rol directivo de teleinformativo	DMT 1 (DMT/O)	Sintonía descartada (p.4): "creo que el 2 (sintonía 2) me da más objetividad, la apariencia de un programa más objetivo o más neutro que la primera (sintonía 1)" (p.4)
	DMT 2 (DMT/H)	Sintonía elegida (p.4): "porque he pensado que si trabajaría sería aquí o en un país occidental, entonces ese sería el criterio que he elegido y el segundo porque me parece más neutra o más objetiva para un programa informativo, serio" (p.4)
	DMT 3 (DMT/no O)	Sintonía descartada (p.4): "por la cultura occidental (...) no contactaría con el mercado" (p.4)
Comentarios agregados		"La 1 es lo que estamos últimamente más acostumbrados a escuchar (...) son como más para llamar la atención" (p.5). Fuera de la grabación el sujeto me comenta que la sintonía 2 le sonaba a "futuro o futurista" (p.5)

La tabla 4.16. expone los resultados relativos a las pautas comunicativas de los DMTs que participan en este estudio expresadas por el sujeto 2 en relación con preguntas formuladas sobre las decodificaciones del DMT 1 (DMT/O), 2 (DMT/H) y 3 (DMT/no O) en la entrevista focalizada llevada a cabo.

**Tabla 4.16.** Resultados relativos a las pautas comunicativas expresadas por el sujeto 2 extraídas de la entrevista focalizada en torno a preguntas sobre los tres diseños de los DMTs.

Síntesis de las preguntas		Pautas comunicativas de los DMTs
Elección y descartes para un teleinformativo	DMT 1 (DMT/O)	Sintonía elegida (p.2)
	DMT 2 (DMT/H)	Sintonía descartada (p.2)
	DMT 3 (DMT/no O)	Sintonía descartada (p.2)
El porqué de la elección y los descartes	DMT 1 (DMT/O)	Elección: “por el tipo de fondo, que da como a golpes, la sintonía, y te da una sensación de cierre. Cuando termina la canción termina justo el inicio del... bueno del cartel de noticias, da una sensación de cierre con los tambores de fondo” (p.3)
	DMT 2 (DMT/H)	Descarte: “me da más la sensación de continuidad. Como si ya se hubiera ido a una pausa por ejemplo y como de regreso (...) no es tan estridente, no es tan fuerte, (...), un inicio más tranquilo, (...) Y esta de hecho me gusta, creo que da una sensación más de tranquilidad no tan de mala noticia como la primera (sintonía 1)” (p.3)
	DMT 3 (DMT/no O)	Descarte: “Aunque la 3 tenga muy la sensación de cierre, como muy compacta y que realmente es como preparada solamente para esto, (...) no estamos acostumbrados a escuchar guitarra en un inicio de telediario, puede que solamente sea por costumbre (...) por relacionar el tema de la guitarra con otro tipo de música, que no la de un telediario (p.4)
Puntuación de credibilidad del 0 al 10	DMT 1 (DMT/O)	“8” (p.4)
	DMT 2 (DMT/H)	“7” (p.4)
	DMT 3 (DMT/no O)	“5” (p.4)
Asociaciones con imaginarios culturales e identitarios	DMT 1 (DMT/O)	“occidental, (...) Estados Unidos (...) Gran Bretaña, (...) europeos norteamericanos (p.4)
	DMT 2 (DMT/H)	“no tan claramente (...) orientales (...) China (p.5)
	DMT 3 (DMT/no O)	“árabes” (p.5)
Recuerdos y asociaciones musicales	DMT 1 (DMT/O)	“no” (p.5)
	DMT 2 (DMT/H)	“me recuerda, (...) la banda sonora de, (...) <i>American Beauty</i> (película cinematográfica norteamericana),” (p.6)
	DMT 3 (DMT/no O)	“no te sabría decir nada en concreto” (p.6)
Elecciones, descartes y criterios desde un supuesto rol directivo de teleinformativo	DMT 1 (DMT/O)	Sintonía elegida (p.6): “por criterios de impacto, (...) más llamativos (...) que siempre se busca en el telediario (...) captar la atención dar como la primicia, (...) te pone en tensión un poco antes de empezar el telediario, (...) poner un poco una mínima de tensión al espectador.” (p.7)
	DMT 2 (DMT/H)	Sintonía descartado o elegida como segunda opción (p.6): “me ha gustado pero más para otro tipo de noticias, un tipo de noticias más ha... informativo, más cercano, no tan internacional incluso una cosa más relajada, noticias más de proximidad” (p.7)
	DMT 3 (DMT/no O)	Sintonía descartada (p.6): “no me gusta como empieza por el tipo de sonido (...) no lo relaciona con un telediario” (p.7)

La tabla 4.17. expone los resultados relativos a las pautas comunicativas de los DMTs que participan en este estudio expresadas por el sujeto 3 en relación con preguntas formuladas sobre las decodificaciones del DMT 1 (DMT/O), 2 (DMT/H) y 3 (DMT/no O) en la entrevista focalizada llevada a cabo.

**Tabla 4.17.** Resultados relativos a las pautas comunicativas expresadas por el sujeto 3 extraídas de la entrevista focalizada en torno a preguntas sobre los tres diseños de los DMTs.

Síntesis de las preguntas		Pautas comunicativas de los DMTs
Elección y descartes para un teleinformativo	DMT 1 (DMT/O)	Sintonía elegida (p.2)
	DMT 2 (DMT/H)	Sintonía descartada (p.2)
	DMT 3 (DMT/no O)	Sintonía descartada (p.2)
El porqué de la elección y los descartes	DMT 1 (DMT/O)	Elección: “es lo que siempre me relaciona con un informativo, de aquí. (...), el sonido que he oído, pues me capta, la atención para decirme esto es informativo es noticia” (p.2)
	DMT 2 (DMT/H)	Descarte: “la veo como muy corta y entonces no me capta tanto la atención como para centrarte a ver que está sonando o que está pasando en la televisión” (p.2)
	DMT 3 (DMT/no O)	Descarte: “el sonido no lo relaciono para nada con un telenoticias” (p.3)
Puntuación de credibilidad del 0 al 10	DMT 1 (DMT/O)	“9” (p.3)
	DMT 2 (DMT/H)	“7” (p.3)
	DMT 3 (DMT/no O)	“6” (p.3)
Asociaciones con imaginarios culturales e identitarios	DMT 1 (DMT/O)	“europeo” (p.3)
	DMT 2 (DMT/H)	“europea” (p.4)
	DMT 3 (DMT/no O)	“árabes” (p.4)
Recuerdos y asociaciones musicales	DMT 1 (DMT/O)	“me suena familiar pero no te sabría decir de qué” (p.4)
	DMT 2 (DMT/H)	“no” (p.4)
	DMT 3 (DMT/no O)	“no” (p.4)
Elecciones, descartes y criterios desde un supuesto rol directivo de teleinformativo	DMT 1 (DMT/O)	Sintonía elegida (p.4): “entre la 1 y la 2 pues dudaría la verdad, porque la 1 a lo mejor es la más típica que se oye y la 2 es como más innovadora, que a lo mejor podría ser bueno para un telenoticias, sí” (p.5)
	DMT 2 (DMT/H)	Sintonía elegida (p.4): “entre la 1 y la 2 pues dudaría la verdad, porque la 1 a lo mejor es la más típica que se oye y la 2 es como más innovadora, que a lo mejor podría ser bueno para un telenoticias, sí” (p.5)
	DMT 3 (DMT/no O)	Sintonía descartada (p.4): “por el hecho de que el 3 tenga este sonido más (...) como música árabe, no me cuadra tanto con un telenoticias de aquí” (p.5)

La tabla 4.18. expone los resultados relativos a las pautas comunicativas de los DMTs que participan en este estudio expresadas por el sujeto 4 en relación con preguntas formuladas sobre las decodificaciones del DMT 1 (DMT/O), 2 (DMT/H) y 3 (DMT/no O) en la entrevista focalizada llevada a cabo.

**Tabla 4.18.** Resultados relativos a las pautas comunicativas expresadas por el sujeto 4 extraídas de la entrevista focalizada en torno a preguntas sobre los tres diseños de los DMTs.

Síntesis de las preguntas		Pautas comunicativas de los DMTs
Elección y descartes para un teleinformativo	DMT 1 (DMT/O)	Sintonía elegida (p.1)
	DMT 2 (DMT/H)	Sintonía descartada (p.1)
	DMT 3 (DMT/no O)	Sintonía descartada (p.1)
El porqué de la elección y los descartes	DMT 1 (DMT/O)	Elección: “estamos muy predeterminados ha oír ya este tipo de, de melodía que, ya te pone un poco a, en expectativa (...) para que estés ya preparado para recibir todo un montón de... de información, por esto básicamente” (p.2)
	DMT 2 (DMT/H)	Descarte: “porque no... no me genera... nada.” (p.2)
	DMT 3 (DMT/no O)	Descarte: “por que me suena como... para ver una película muy <i>light</i> ¿no? como para un tema más de <i>relax</i> ” (p.2)
Puntuación de credibilidad del 0 al 10	DMT 1 (DMT/O)	“9” (p.2)
	DMT 2 (DMT/H)	“4” (p.3)
	DMT 3 (DMT/no O)	“0” (p.3)
Asociaciones con imaginarios culturales e identitarios	DMT 1 (DMT/O)	“Catalunya” (p.3)
	DMT 2 (DMT/H)	“ Islandia” (p.4)
	DMT 3 (DMT/no O)	“árabe” (p.4)
Recuerdos y asociaciones musicales	DMT 1 (DMT/O)	“la 1 me recuerda a los informativos sobre todo de la BBC” (p.3)
	DMT 2 (DMT/H)	“La 2 es como un tono de... de espera (...) como cuando estás al teléfono y te dejan en espera” (p.3)
	DMT 3 (DMT/no O)	“A una película de... de misterio” (p.3)
Elecciones, descartes y criterios desde un supuesto rol directivo de teleinformativo	DMT 1 (DMT/O)	Sintonía elegida (p.4): “Por que la veo así; fresca, rápida i” (p.5)
	DMT 2 (DMT/H)	Sintonía descartada (p.4): “me suena a tono de espera” (p.5)
	DMT 3 (DMT/no O)	Sintonía descartada (p.4): “no me suena un tono con credibilidad” (p.5)

La tabla 4.19. expone los resultados relativos a las pautas comunicativas de los DMTs que participan en este estudio expresadas por el sujeto 5 en relación con preguntas formuladas sobre las decodificaciones del DMT 1 (DMT/O), 2 (DMT/H) y 3 (DMT/no O) en la entrevista focalizada llevada a cabo.

**Tabla 4.19.** Resultados relativos a las pautas comunicativas expresadas por el sujeto 5 extraídas de la entrevista focalizada en torno a preguntas sobre los tres diseños de los DMTs.

Síntesis de las preguntas		Pautas comunicativas de los DMTs
Elección y descartes para un teleinformativo	DMT 1 (DMT/O)	Sintonía elegida (p.1)
	DMT 2 (DMT/H)	Sintonía descartada (p.1)
	DMT 3 (DMT/no O)	Sintonía descartada (p.1)
El porqué de la elección y los descartes	DMT 1 (DMT/O)	Elección: “me suena de otro, de haber visto las noticias y programas así informativos,” (p.2)
	DMT 2 (DMT/H)	Descarte: “música más floja” (p.2)
	DMT 3 (DMT/no O)	Descarte: “La 3 me parecía algo como de <i>Aladín</i> (...), tampoco tiene ese impacto de llamar la atención.” (p.2)
Puntuación de credibilidad del 0 al 10	DMT 1 (DMT/O)	“10” (p.3)
	DMT 2 (DMT/H)	“6” (p.3)
	DMT 3 (DMT/no O)	“2” (p.3)
Asociaciones con imaginarios culturales e identitarios	DMT 1 (DMT/O)	“BBC” (refiriéndose al teleinformativo británico) (p.3)
	DMT 2 (DMT/H)	“España” (p.4)
	DMT 3 (DMT/no O)	“árabes (...) Marruecos” (p.4)
Recuerdos y asociaciones musicales	DMT 1 (DMT/O)	“me suena de programas de noticias” (p.4)
	DMT 2 (DMT/H)	“me suena de algo como la <i>play</i> o la <i>Wii</i> (consolas de juegos de entretenimiento que se conectan al televisor) (...) tecnología (...) <i>Nintendo</i> (marca de juegos de consolas de entretenimiento)” (p.4)
	DMT 3 (DMT/no O)	“de películas (...) como <i>Aladino</i> , <i>Lorens de Arabia</i> (películas anglosajonas que explotan el exotismo)” (p.4)
Elecciones, descartes y criterios desde un supuesto rol directivo de teleinformativo	DMT 1 (DMT/O)	Sintonía elegida (p.4): “tiene más impacto, (...) es música que te llama la atención y que... piensas que deberías escuchar lo que después dirán” (p.5)
	DMT 2 (DMT/H)	Sintonía descartada (p.4): “se parece más a <i>Nintendo</i> (marca de juegos de consolas de entretenimiento) (...) es como más de ordenadores de tecnología (...) los tonos no son tan fuertes” (p.5)
	DMT 3 (DMT/no O)	Sintonía descartada (p.4): “no es que no sea seria pero es más como alegre, (...) la 1 (...) es una música que... que me hace concentrarme, me hace prestar atención y la 3 es, no tiene este... efecto” (p.5)

La tabla 4.20. expone los resultados relativos a las pautas comunicativas de los DMTs que participan en este estudio expresadas por el sujeto 6 en relación con preguntas formuladas sobre las decodificaciones del DMT 1 (DMT/O), 2 (DMT/H) y 3 (DMT/no O) en la entrevista focalizada llevada a cabo.

**Tabla 4.20.** Resultados relativos a las pautas comunicativas expresadas por el sujeto 6 extraídas de la entrevista focalizada en torno a preguntas sobre los tres diseños de los DMTs.

Síntesis de las preguntas		Pautas comunicativas de los DMTs
Elección y descartes para un teleinformativo	DMT 1 (DMT/O)	Sintonía elegida (p.1)
	DMT 2 (DMT/H)	Sintonía descartada (p.1)
	DMT 3 (DMT/no O)	Sintonía descartada (p.1)
El porqué de la elección y los descartes	DMT 1 (DMT/O)	Elección: “porque es la que me recuerda más (...) a todos los telediarios que he podido ver a lo largo de toda mi vida, (...) es una ráfaga más intensa, ha... que te presenta más el informativo, te atrae la atención y te pone en perspectiva de lo que vas a ver.” (p.2)
	DMT 2 (DMT/H)	Descarte: “Porque parece un contenido más neutro, no tan informativo, la sensación, más para una información del tiempo, o de un medio ambiente, mas... más neutro, más tranquilo” (p.2)
	DMT 3 (DMT/no O)	Descarte: “Y el 3, más o menos lo mismo que el 2, es un contenido más neutro” (p.2)
Puntuación de credibilidad del 0 al 10	DMT 1 (DMT/O)	“9” (p.2)
	DMT 2 (DMT/H)	“7” (p.3)
	DMT 3 (DMT/no O)	“6” (p.3)
Asociaciones con imaginarios culturales e identitarios	DMT 1 (DMT/O)	“España” (p.3)
	DMT 2 (DMT/H)	“país nórdico” (p.3)
	DMT 3 (DMT/no O)	“Al Yasira (teleinformativo del mundo árabe)” (p.4)
Recuerdos y asociaciones musicales	DMT 1 (DMT/O)	“Lo asocio a informativos” (p.4)
	DMT 2 (DMT/H)	“tanto la 2 como la 3 me podría recordar más a otras sintonías que he podido escuchar anteriormente no asociado a un informativo” (p.4)
	DMT 3 (DMT/no O)	“tanto la 2 como la 3 me podría recordar más a otras sintonías que he podido escuchar anteriormente no asociado a un informativo” (p.4)
Elecciones, descartes y criterios desde un supuesto rol directivo de teleinformativo	DMT 1 (DMT/O)	Sintonía elegida (p.5): “Porque es apuesta segura” (p.5)
	DMT 2 (DMT/H)	Sintonía descartada (p.5): “Un poco por la que he comentado antes que para iniciar y captar la atención en un noticiario que es actualidad, es lo que está pasando en el momento necesitas una ráfaga con mucha más fuerza, con mucha más agresividad, y esto de las tres la 1 te lo aporta, las otras dos no tanto, son más <i>light</i> , mas neutras en este sentido, no te sitúan tan bien al telespectador como la 1” (p.5)
	DMT 3 (DMT/no O)	Sintonía descartada (p.5): “porque todavía es más <i>light</i> , es más de ambiente que la 2 y mucho más que la 1” (p.6)
Comentarios agregados		“Lo que me parece interesante de las otras dos (sintonía 2 y 3), es que aportaría algo distinto a alguna cadena que se quisiera desmarcar de la tónica general” (p.6)

La tabla 4.21. expone los resultados relativos a las pautas comunicativas de los DMTs que participan en este estudio expresadas por el sujeto 7 en relación con preguntas formuladas sobre las decodificaciones del DMT 1 (DMT/O), 2 (DMT/H) y 3 (DMT/no O) en la entrevista focalizada llevada a cabo.

**Tabla 4.21.** Resultados relativos a las pautas comunicativas expresadas por el sujeto 7 extraídas de la entrevista focalizada en torno a preguntas sobre los tres diseños de los DMTs.

Síntesis de las preguntas		Pautas comunicativas de los DMTs
Elección y descartes para un teleinformativo	DMT 1 (DMT/O)	Sintonía elegida (p.2)
	DMT 2 (DMT/H)	Sintonía descartada (p.2)
	DMT 3 (DMT/no O)	Sintonía descartada (p.2)
El porqué de la elección y los descartes	DMT 1 (DMT/O)	Elección: “porque me parece como más impactante, más seria, (...) básicamente estas dos cosas. Impactante y seria” (p.2)
	DMT 2 (DMT/H)	Descarte: “Porque es un poco demasiado como... misteriosa, (...) me suena a móvil (teléfono móvil)” (p.2)
	DMT 3 (DMT/no O)	Descarte: “Esta me gusta, pero... tiene un sonido muy a... muy español (...), muy flamenco” (p.3)
Puntuación de credibilidad del 0 al 10	DMT 1 (DMT/O)	“8” (p.3)
	DMT 2 (DMT/H)	“7” (p.3)
	DMT 3 (DMT/no O)	“5” (p.3)
Asociaciones con imaginarios culturales e identitarios	DMT 1 (DMT/O)	“España (...) región céntrica (...) Madrid” (p.4)
	DMT 2 (DMT/H)	“minorías (...) comarcas (...) subregionales” (p.4 y 5)
	DMT 3 (DMT/no O)	“Andalucía” (p.5)
Recuerdos y asociaciones musicales	DMT 1 (DMT/O)	“una sintonía de un informativo” (p.5)
	DMT 2 (DMT/H)	“me suena como una melodía de móvil (teléfono) o de juego (consolas de TV) o algo así” (p.5)
	DMT 3 (DMT/no O)	“a una cosa así mas entre mora y flamenca” (p.5)
Elecciones, descartes y criterios desde un supuesto rol directivo de teleinformativo	DMT 1 (DMT/O)	Sintonía elegida (p.6): “porque este queda muy claro que es informativos (...) con... energía” (p.6)
	DMT 2 (DMT/H)	Sintonía descartada (p.6): “el inicio es como un poquito de miedo” (p.6)
	DMT 3 (DMT/no O)	Sintonía descartada (p.6): “me sale un punto demasiado de flamenco... <i>morish</i> (palabra que expresa un estilo moro o marroquí)” (p.6)

La tabla 4.22. expone los resultados relativos a las pautas comunicativas de los DMTs que participan en este estudio expresadas por el sujeto 8 en relación con preguntas formuladas sobre las decodificaciones del DMT 1 (DMT/O), 2 (DMT/H) y 3 (DMT/no O) en la entrevista focalizada llevada a cabo.

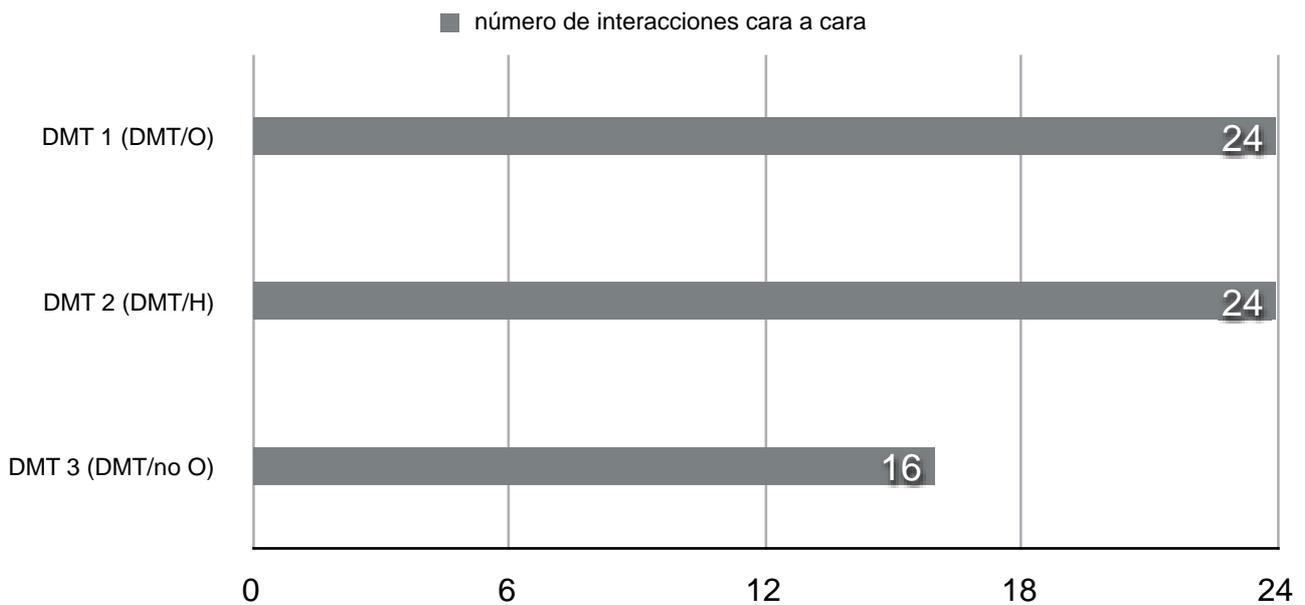
**Tabla 4.22.** Resultados relativos a las pautas comunicativas expresadas por el sujeto 8 extraídas de la entrevista focalizada en torno a preguntas sobre los tres diseños de los DMTs.

Síntesis de las preguntas		Pautas comunicativas de los DMTs
Elección y descartes para un teletinformativo	DMT 1 (DMT/O)	Sintonía elegida (p.2)
	DMT 2 (DMT/H)	Sintonía descartada (p.2)
	DMT 3 (DMT/no O)	Sintonía descartada (p.2)
El porqué de la elección y los descartes	DMT 1 (DMT/O)	Elección: "porque creo que tiene más la línea clásica de los que se llama sintonías de telediario, (...) trascendente, (...) de decir oye estáte atento, porque ahora vamos a contar cosas que... que seguramente son... son importantes y te pueden interesar (...) llamada de atención (...) la 1 me parece efectiva para el objetivo que se busca" (p.2)
	DMT 2 (DMT/H)	Descarte: "suena un poquito a sintonía de móvil (teléfono), (...) me sonaría más como una carátula para un intermedio (...) la 2 quizá es la que menos me ha interesado (...) parece más un aviso de móvil (...) frío, (...) distante (...) elegante pero excesivamente formal" (p.2 y 3)
	DMT 3 (DMT/no O)	Descarte: "me gustaba pero casi me gusta más como sintonía por ejemplo para una secuencia de una película, (...) más tranquila (...) un poco aire <i>new wabe</i> (...) muy sinfónico (...) la 3 está bien como composición porque es interesante" (p.2 y 3)
Puntuación de credibilidad del 0 al 10	DMT 1 (DMT/O)	"8" (p.3)
	DMT 2 (DMT/H)	"6" (p.3)
	DMT 3 (DMT/no O)	"4" (p.3)
Asociaciones con imaginarios culturales e identitarios	DMT 1 (DMT/O)	"país (...) grande, (...) Europa (...) Alemania (...) Estados Unidos" (p.3)
	DMT 2 (DMT/H)	"país nórdico" (p.3)
	DMT 3 (DMT/no O)	"sureño flamenco (...) oriental (...) india" (p.4)
Recuerdos y asociaciones musicales	DMT 1 (DMT/O)	"fanfarria (...) noticiario" (p.3 y 4)
	DMT 2 (DMT/H)	"música electrónico (...) de finales de siglo XX principios del XXI (...) de electrónica moderna" (p.4)
	DMT 3 (DMT/no O)	"también electrónico pero como más clásico (...) de guitarra española tipo (...) Andrés Segovia (guitarrista español de formación musical clásica que populariza en el siglo XX el estilo romántico del siglo XIX de la música clásica española la cual incorpora elemento de la música popular del flamenco)" (p.4)
Elecciones, descartes y criterios desde un supuesto rol directivo de teletinformativo	DMT 1 (DMT/O)	Sintonía elegida (p.5): "porque creo que tiene una línea continuista con (...) las carátulas de entrada de los telediarios" (p.5)
	DMT 2 (DMT/H)	Sintonía descartada (p.5): "me suena mucho a... a una notificación de tono de móvil (teléfono)" (p.5)
	DMT 3 (DMT/no O)	Sintonía descartada (p.5): "pueden servir como separadores de bloques dentro de un telediario, pero no sería una sintonía que utilizara para empezar un telediario" (p.5)

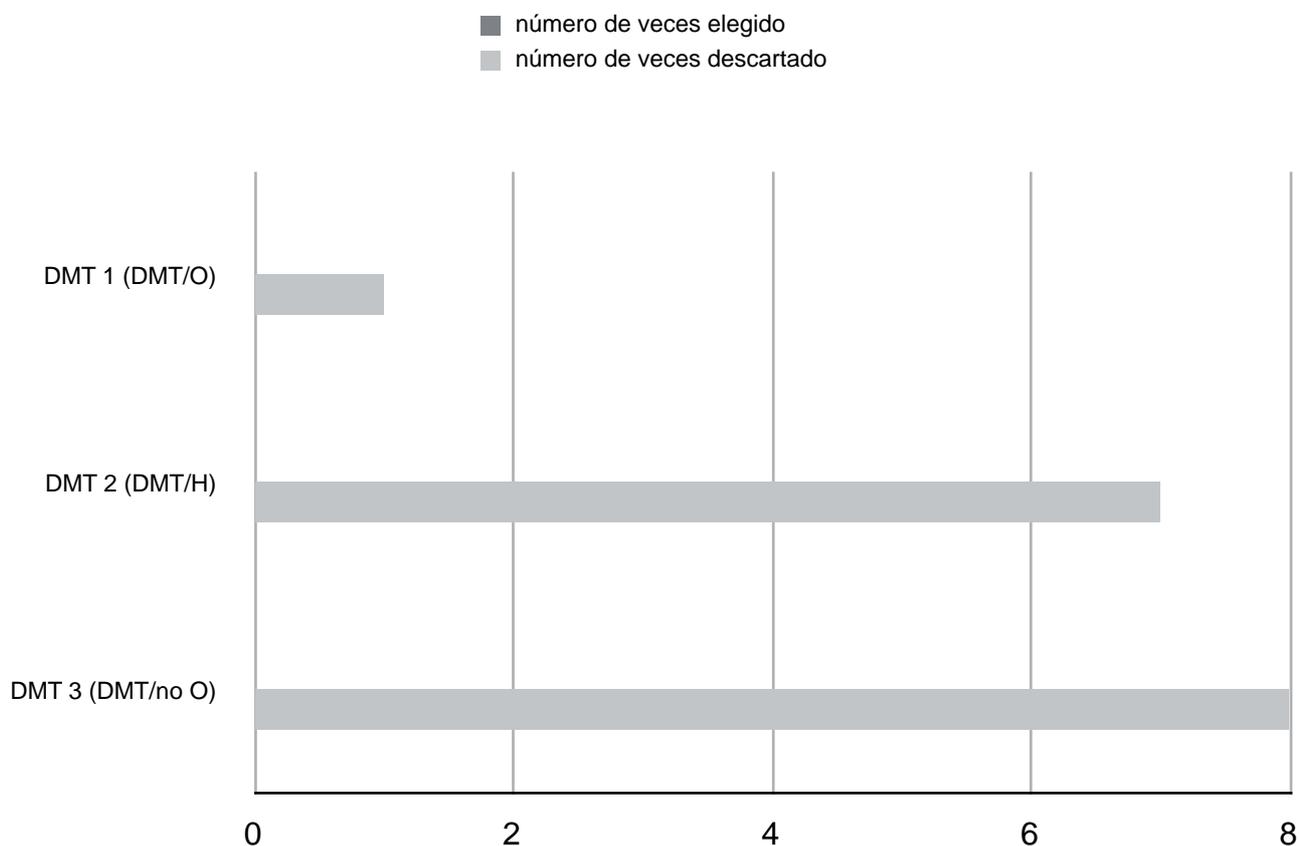
#### 4.4.3. Síntesis de los resultados de las decodificaciones del DMT noticias cuatro y alternativos

A continuación exponemos una síntesis de los resultados obtenidos a partir del análisis de la dimensión analítica del diseño de los DMTs a través de las siguientes gráficas: 4.14. y 4.15. Mientras que la primera gráfica expone una síntesis de los resultados obtenidos en relación con el número de las interacciones “cara a cara” entre sujetos y diseños de los DMTs 1, 2 y 3, la segunda gráfica recoge el número de veces que se eligieron y descartaron los mismos DMTs para representar la voz de un teleinformativo:

**Gráfica 4.14.** Síntesis de los resultados obtenidos en relación con el número de interacciones cara a cara mantenida por el conjunto de ocho sujetos y los diferentes DMTs.

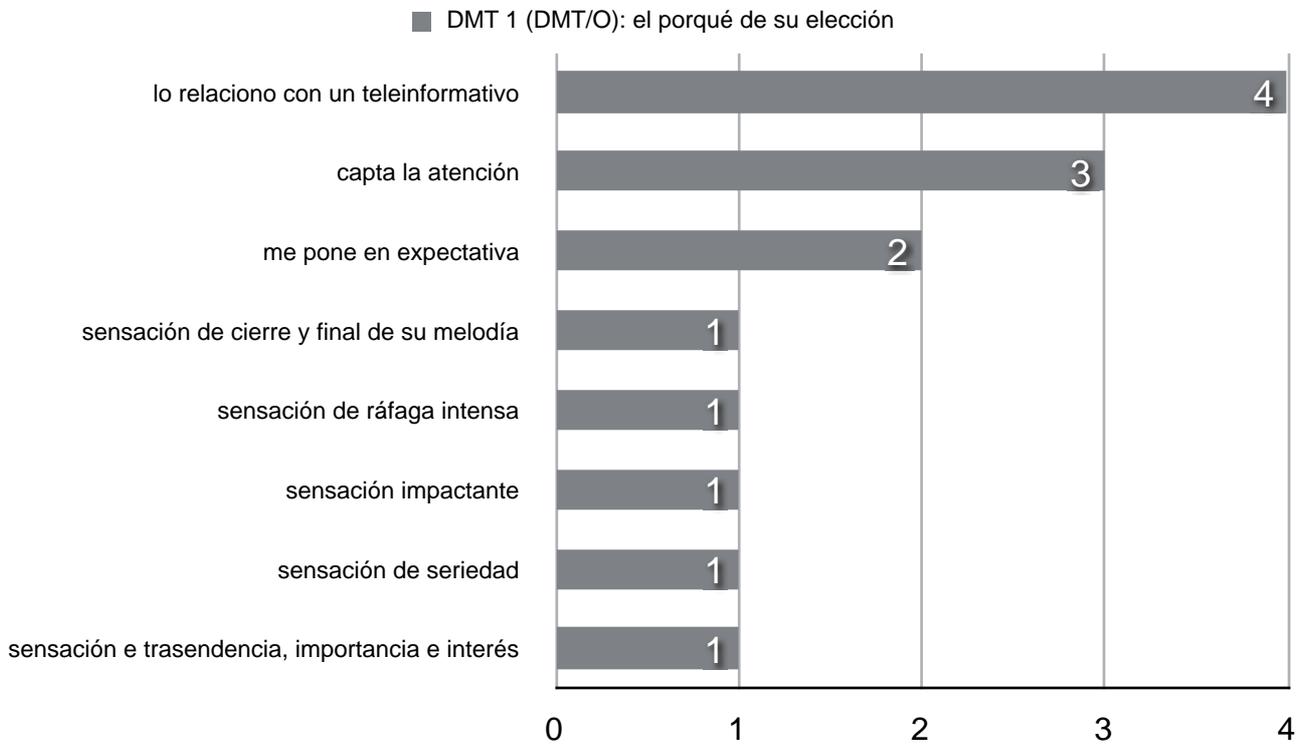


**Gráfica 4.15.** Síntesis de los resultados obtenidos en relación con el número de veces que el conjunto de ocho sujetos ha elegido y descartado los diferentes DMTs.

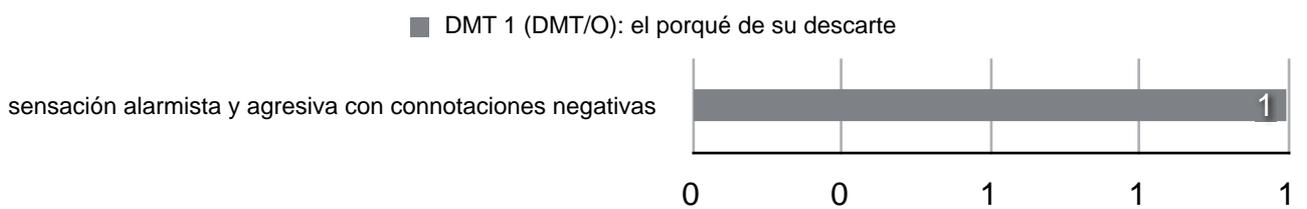


A continuación exponemos una síntesis de los resultados obtenidos a partir del análisis de la dimensión analítica comunicativa de los DMTs a través de las siguientes gráficas: 4.16., 4.17., 4.18., 4.19., 4.20., 4.21., 4.22., 4.23., 4.24., 4.25., 4.26., 4.27., 4.28., 4.29., 4.30., 4.31., 4.32., 4.33. y 4.34. Las gráficas exponen una síntesis de los resultados obtenidos en relación con las señales comunicativas nombradas por los ocho sujetos entrevistados a partir de las preguntas formuladas en el estudio de decodificación del DMT noticias cuatro (DMT 1) y los dos DMTs alternativos (DMT 2 y DMT 3):

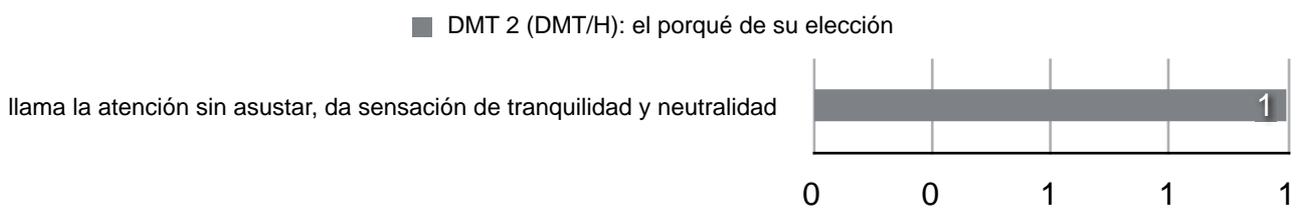
**Gráfica 4.16.** Síntesis de los resultados obtenidos en relación con el porqué de la elección del DMT 1 (DMT/O).

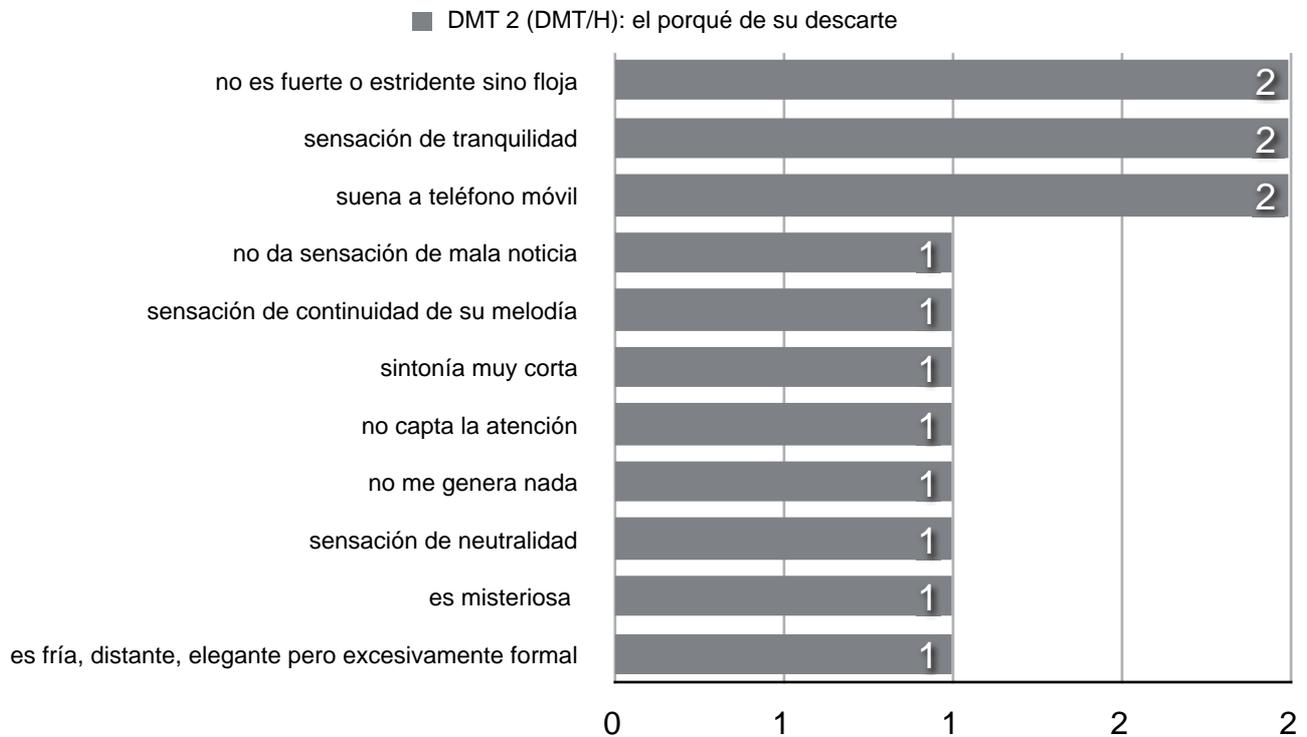
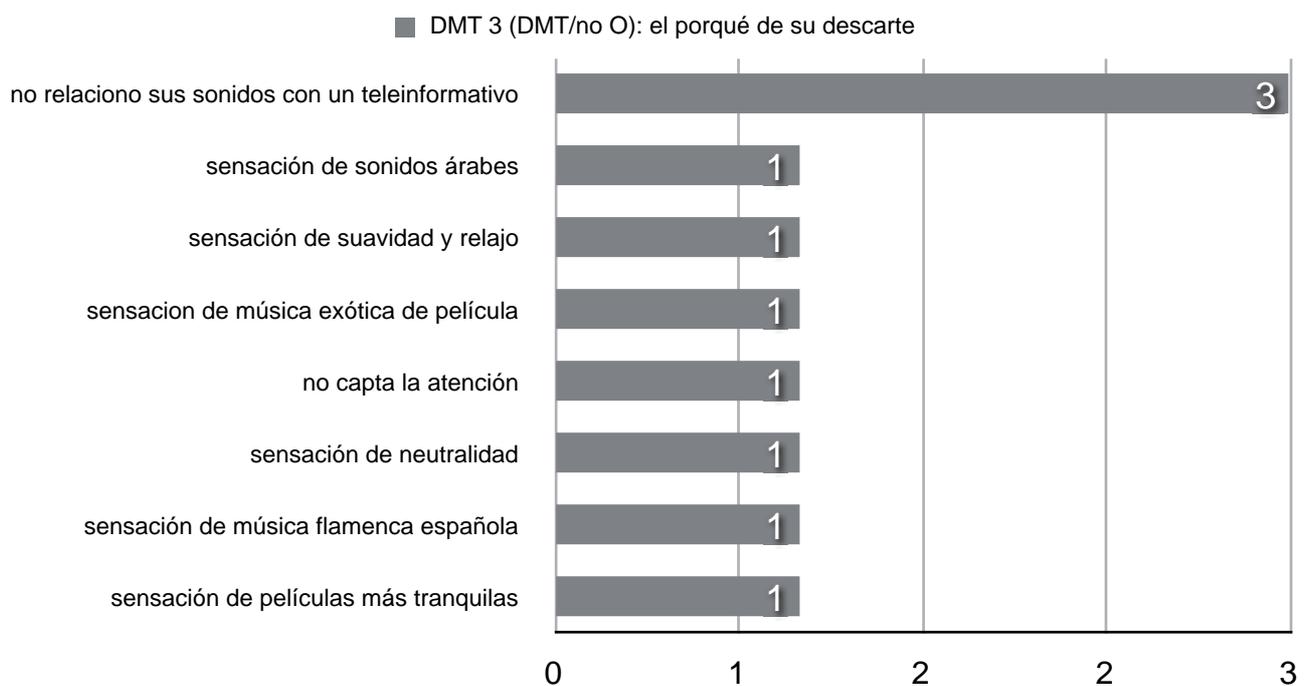


**Gráfica 4.17.** Síntesis de los resultados obtenidos en relación con el porqué del descarte del DMT 1 (DMT/O).

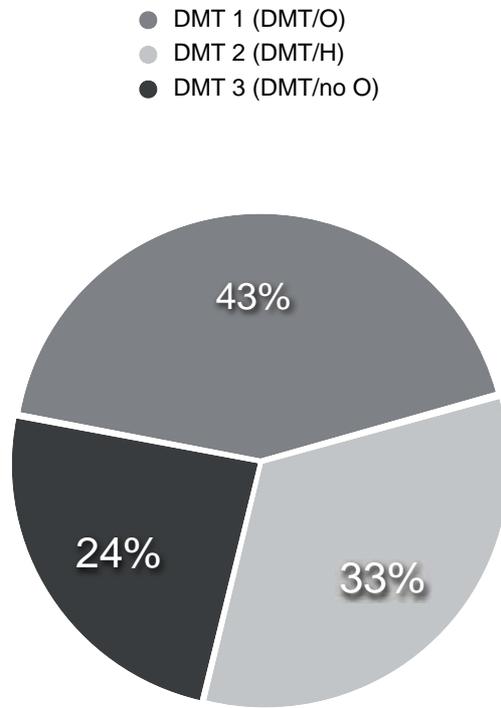


**Gráfica 4.18.** Síntesis de los resultados obtenidos en relación con el porqué de la elección del DMT 2 (DMT/H).

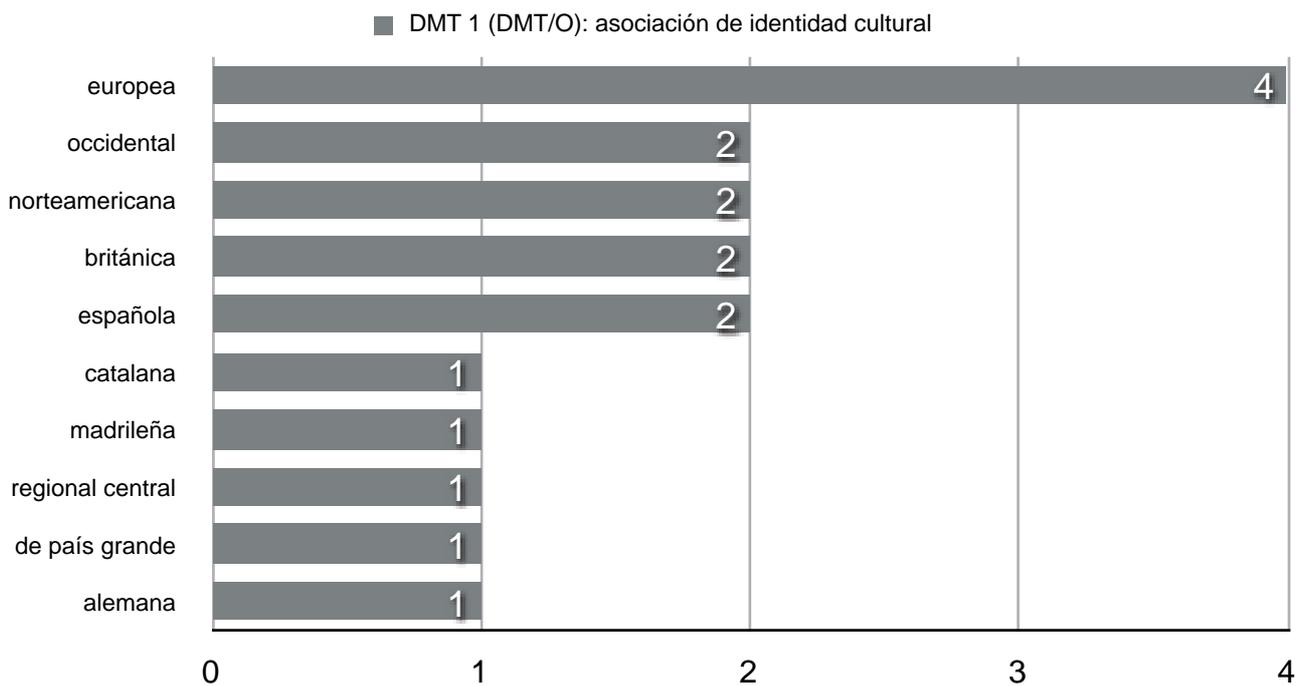


**Gráfica 4.19.** Síntesis de los resultados obtenidos en relación con el porqué de los descartes del DMT 2 (DMT/H).**Gráfica 4.20.** Síntesis de los resultados en relación con el porqué de los descartes del DMT 3 (DMT/no O).

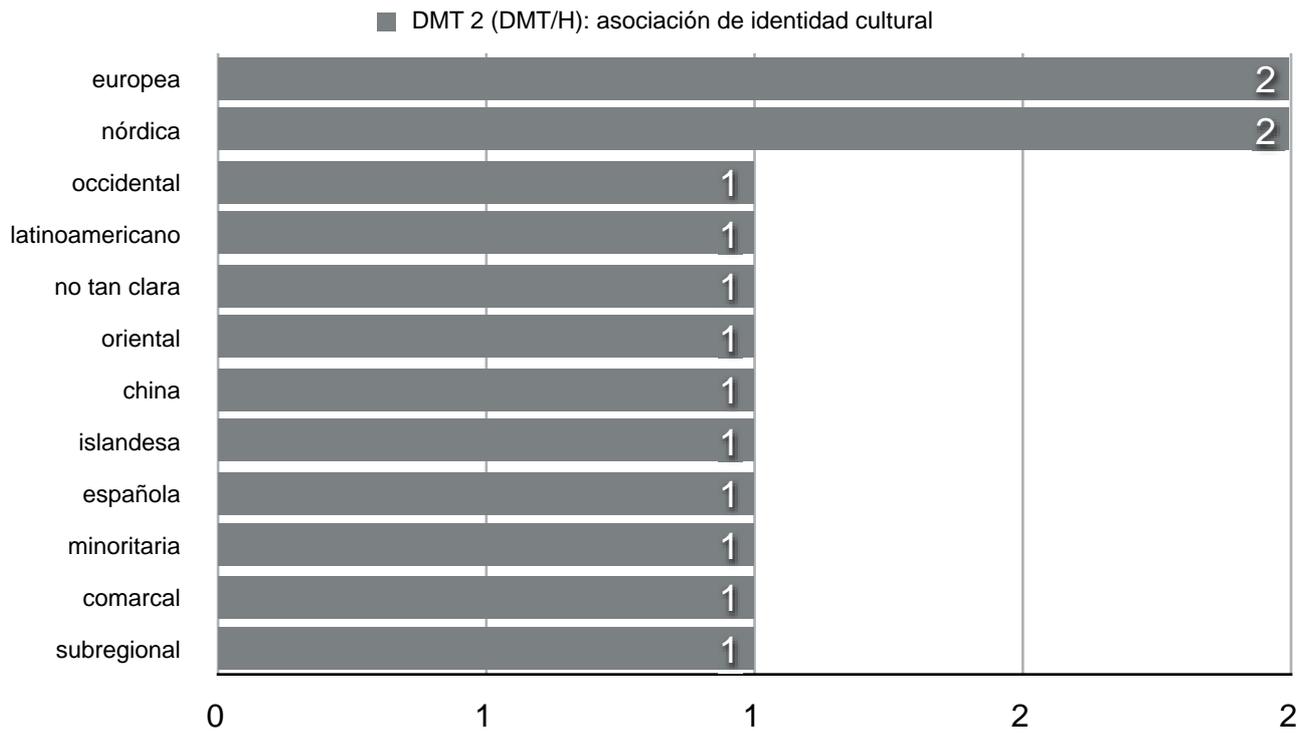
**Gráfica 4.21.** Síntesis de los resultados relativos a la dimensión analítica de la comunicación del DMT noticias cuatro (DMT 1), el DMT 2 y el DMT 3 en relación con la puntuación de credibilidad percibida por los ocho sujetos y traducida en porcentajes sobre los diferentes DMTs.



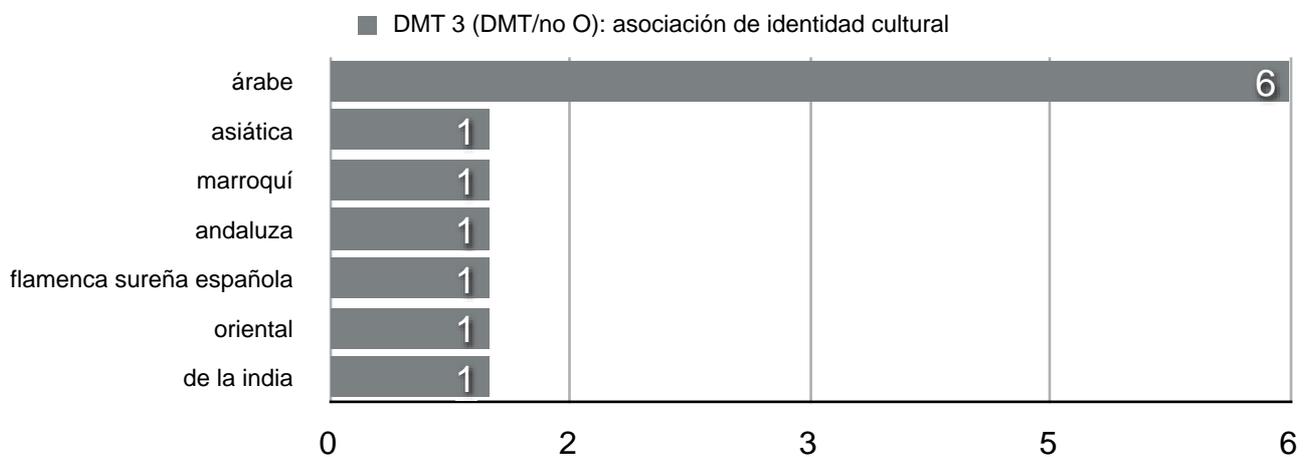
**Gráfica 4.22.** Síntesis de los resultados obtenidos en relación con la dimensión analítica de la comunicación del DMT noticias cuatro (DMT 1 o DMT/O) a partir del número de asociaciones realizadas por los ocho sujetos sobre su identidad cultural.



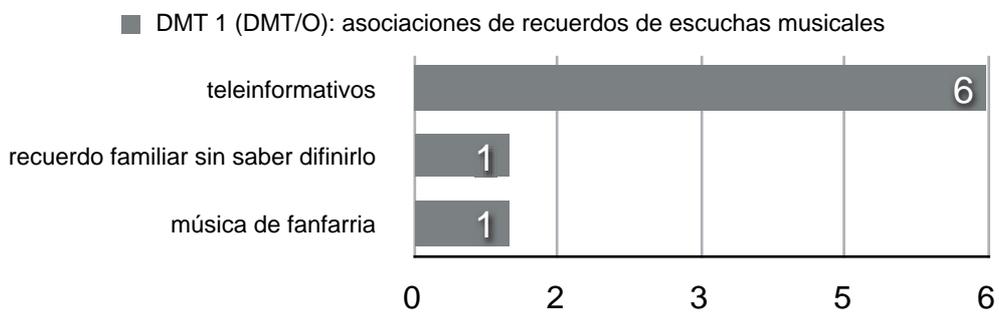
**Gráfica 4.23.** Síntesis de los resultados obtenidos en relación con la dimensión analítica de la comunicación del DMT 2 (DMT/H) a partir del número de asociaciones realizadas por los ocho sujetos sobre su identidad cultural.



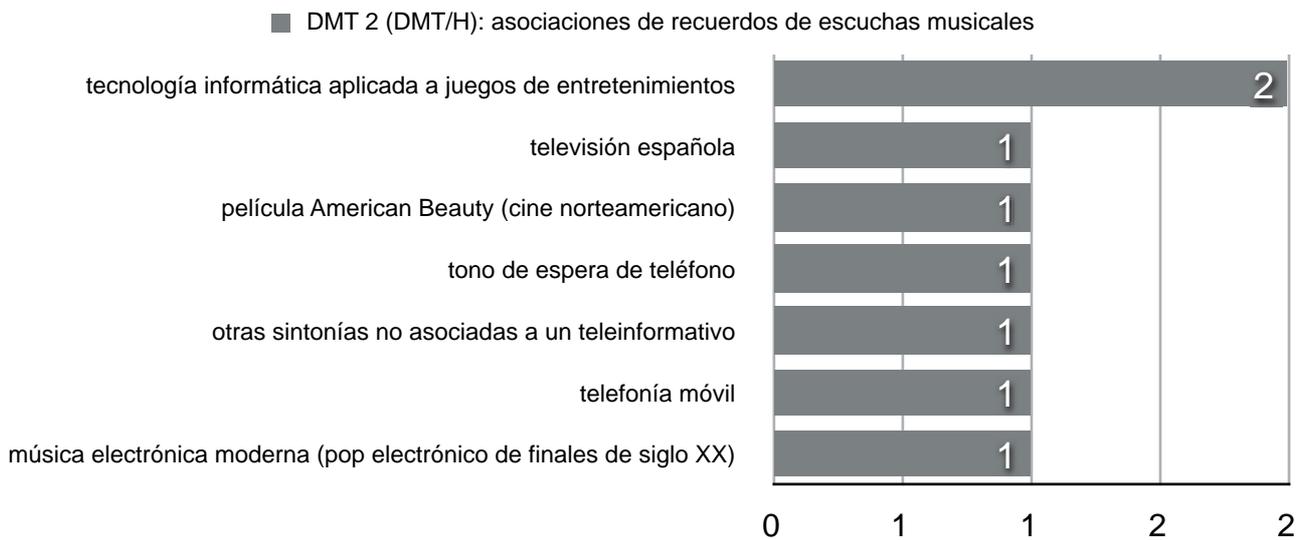
**Gráfica 4.24.** Síntesis de los resultados obtenidos en relación con la dimensión analítica de la comunicación del DMT 3 (DMT/no O) a partir del número de asociaciones realizadas por los ocho sujetos sobre su identidad cultural.



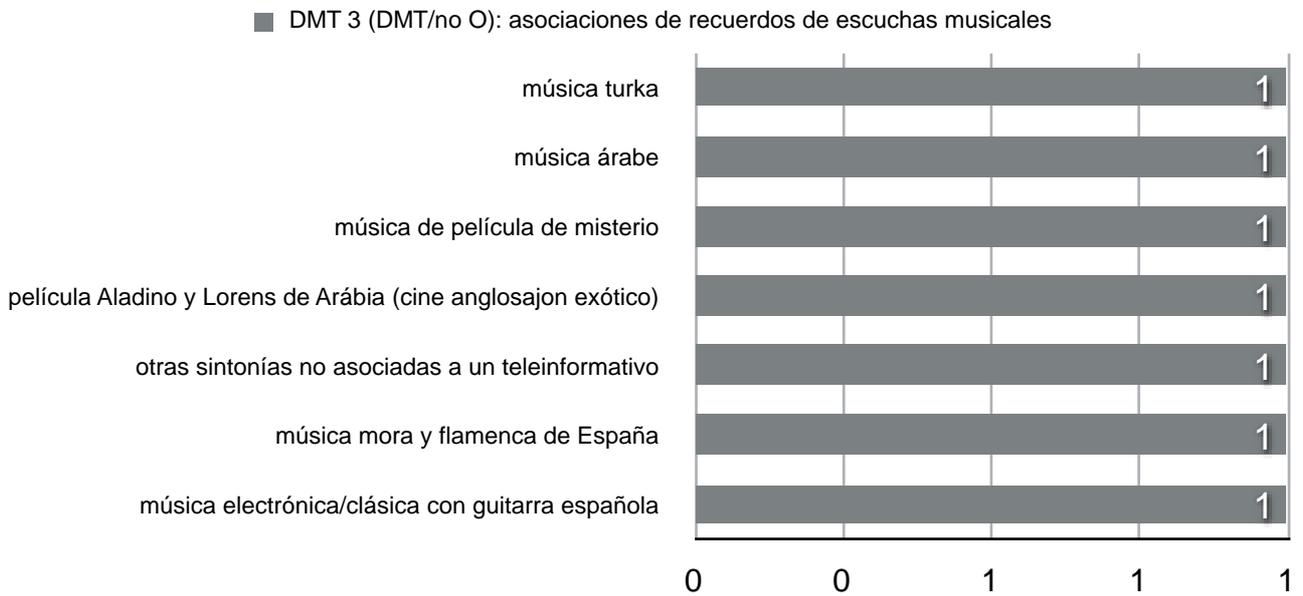
**Gráfica 4.25.** Síntesis de los resultados obtenidos en relación con la dimensión analítica de la comunicación del DMT noticias cuatro (DMT 1 o DMT/O) a partir del número de asociaciones realizadas por los ocho sujetos sobre recuerdos de escuchas musicales.



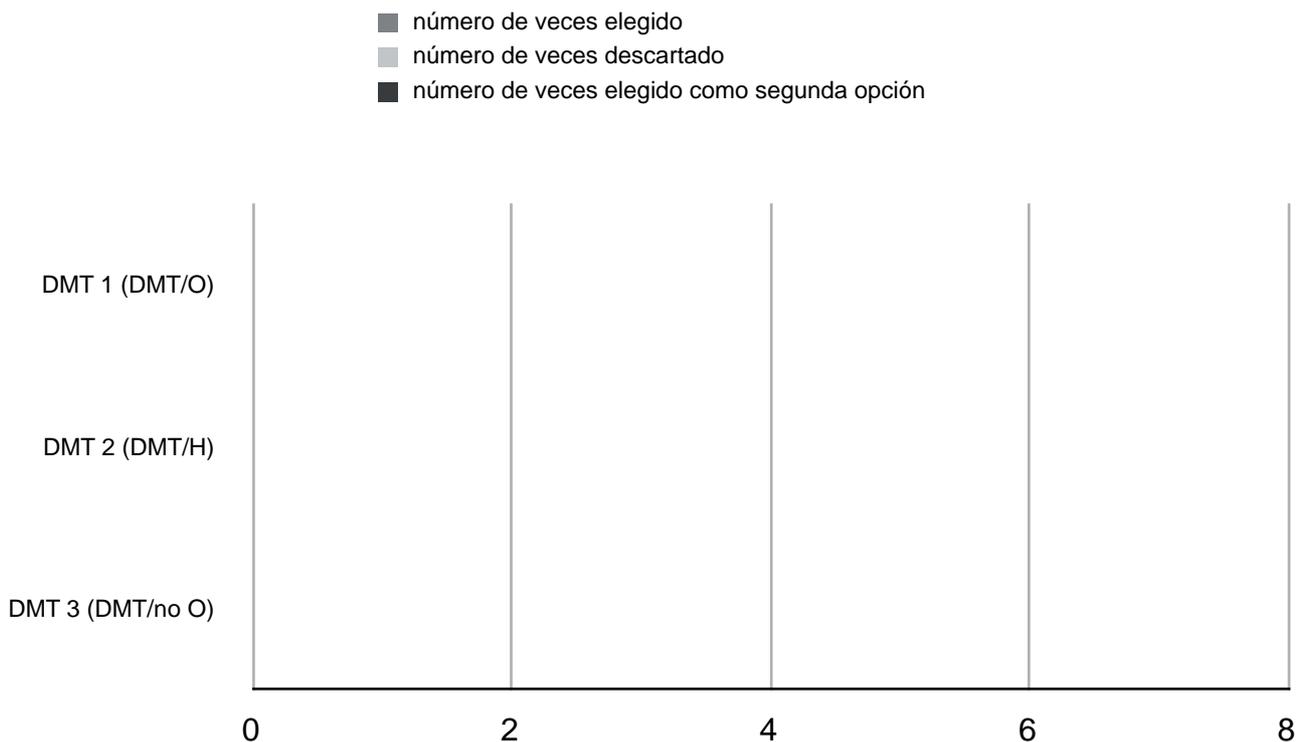
**Gráfica 4.26.** Síntesis de los resultados obtenidos en relación con la dimensión analítica de la comunicación del DMT 2 (DMT/H) a partir del número de asociaciones realizadas por los ocho sujetos sobre recuerdos de escuchas musicales.



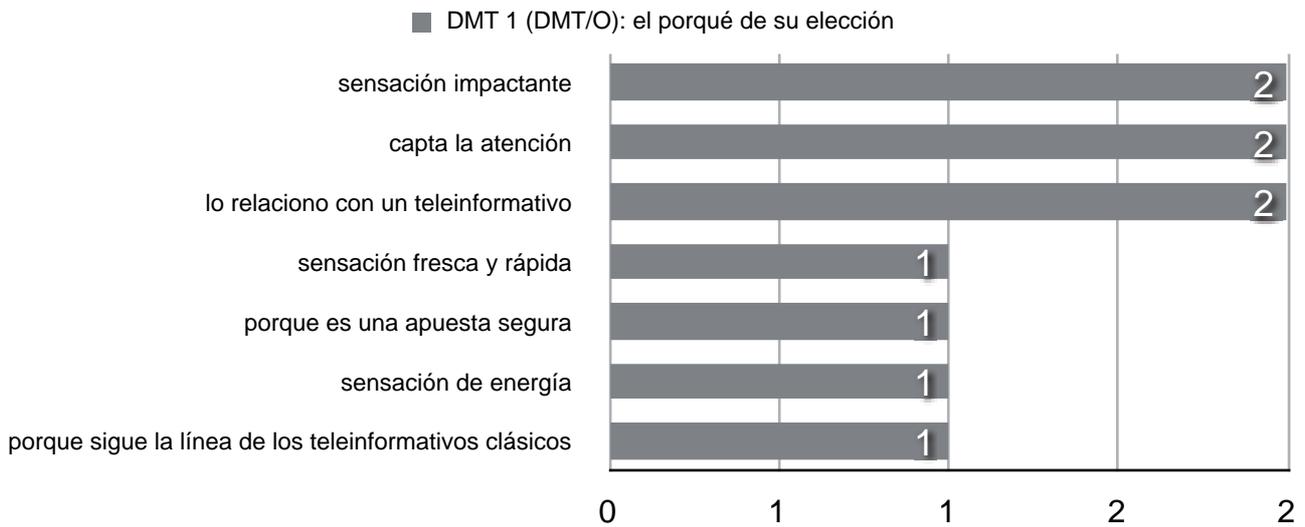
**Gráfica 4.27.** Síntesis de los resultados obtenidos en relación con la dimensión analítica de la comunicación del DMT 3 (DMT/no O) a partir del número de asociaciones realizadas por los ocho sujetos sobre recuerdos de escuchas musicales.



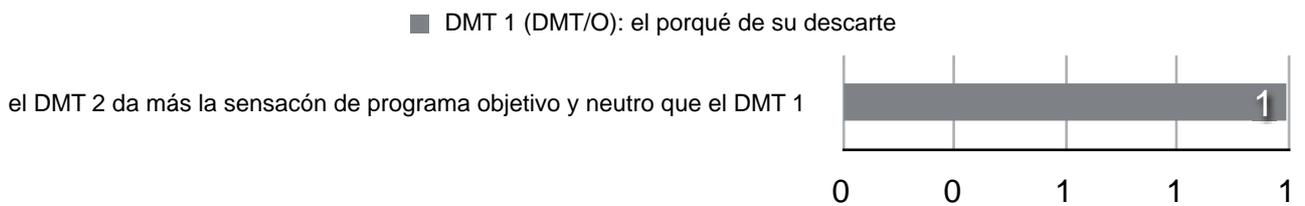
**Gráfica 4.28.** Síntesis de los resultados obtenidos en relación con la dimensión analítica de la comunicación del DMT noticias cuatro (DMT 1), el DMT 2 y el DMT 3 a partir del número de veces que los ocho sujetos han elegido y descartado los diferentes DMTs desde un rol de directivo de teletinformativo y con opciones más flexibles sobre las elecciones y los descartes.



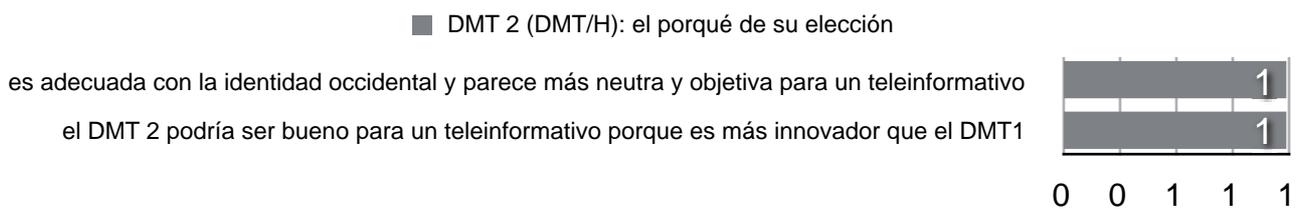
**Gráfica 4.29.** Síntesis de los resultados obtenidos en relación con la dimensión analítica de la comunicación del DMT noticias cuatro (DMT 1 o DMT/O) referentes a: el porqué de su elección realizada por siete de los ocho sujetos desde un rol de directivo de teleinformativo.



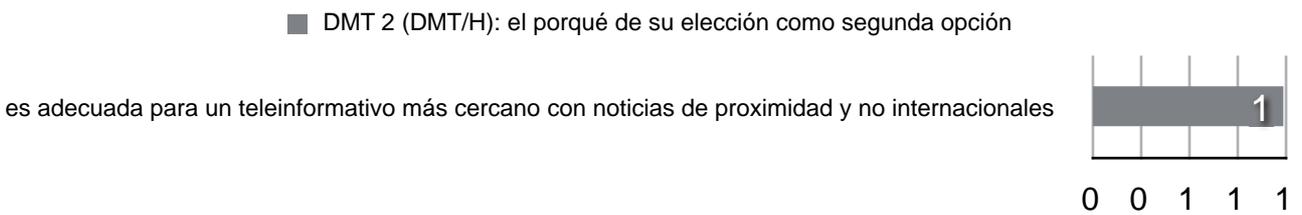
**Gráfica 4.30.** Síntesis de los resultados obtenidos en relación con la dimensión analítica de la comunicación del DMT noticias cuatro (DMT 1 o DMT/O) referentes a: el porqué de su descarte realizado por uno de los ocho sujetos desde un rol de directivo de teleinformativo.



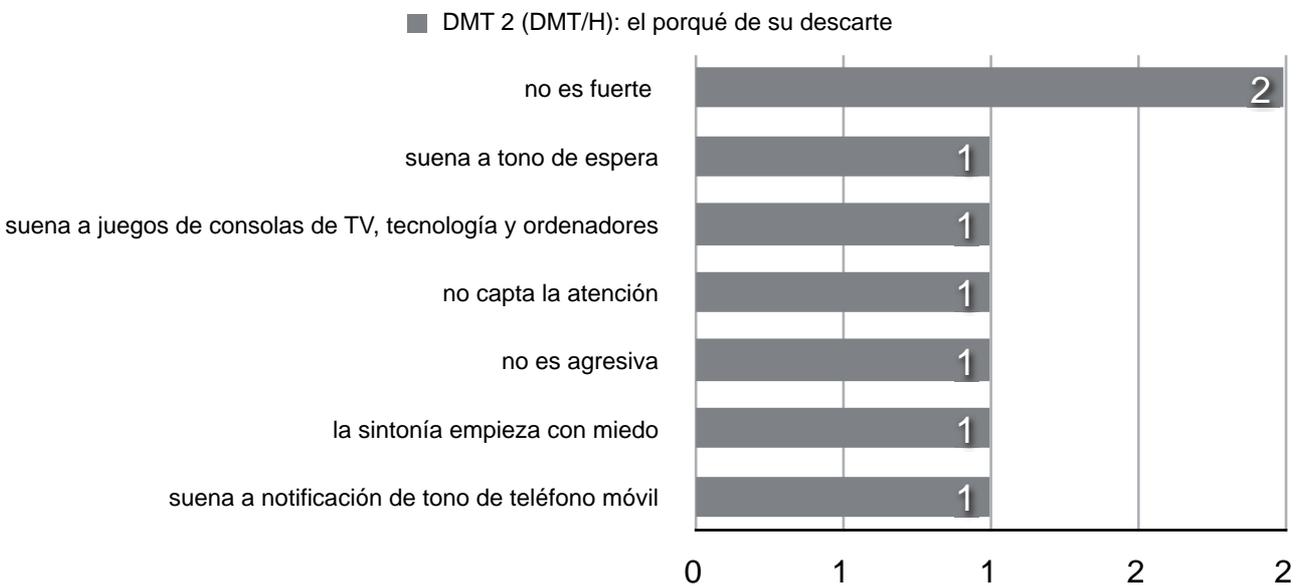
**Gráfica 4.31.** Síntesis de los resultados obtenidos en relación con la dimensión analítica de la comunicación del DMT 2 (DMT/H) referentes a: el porqué de la elección realizada por dos de los ocho sujetos desde un rol de directivo de teleinformativo.



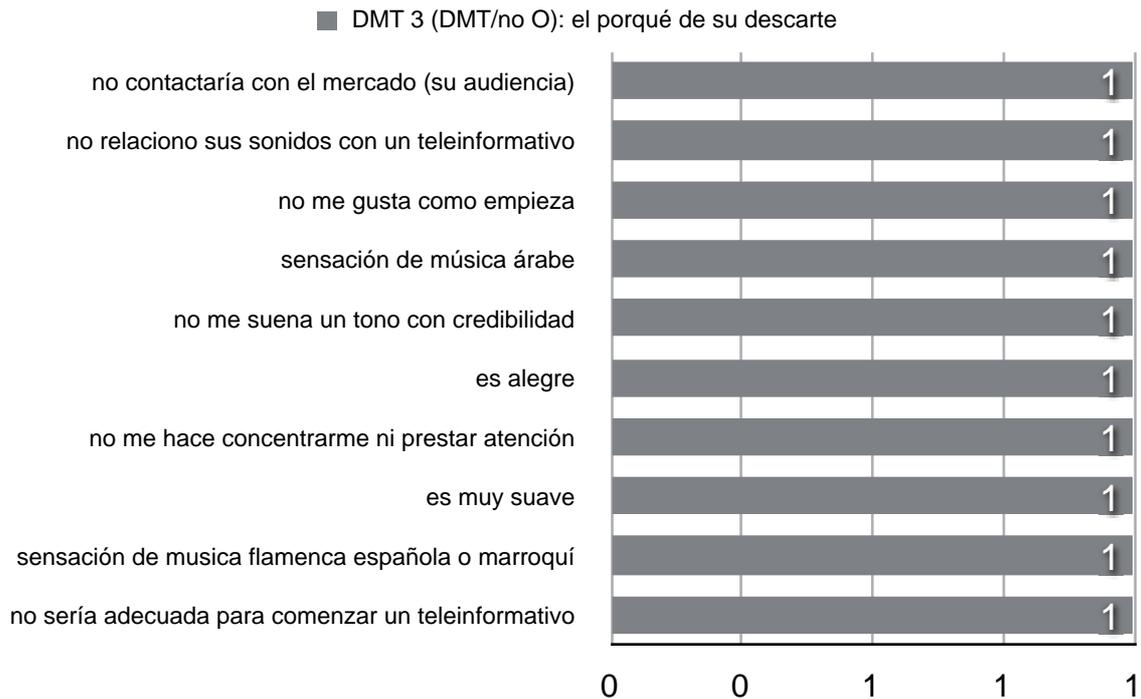
**Gráfica 4.32.** Síntesis de los resultados obtenidos en relación con la dimensión analítica de la comunicación del DMT 2 (DMT/H) referentes a: el porqué de la elección realizado como segunda opción por uno de los ocho sujetos desde un rol de directivo de teleinformativo.



**Gráfica 4.33.** Síntesis de los resultados obtenidos en relación con la dimensión analítica de la comunicación del DMT 2 (DMT/H) referentes a: el porqué de los descartes realizados por seis de los ocho sujetos desde un rol de directivo de teleinformativo.



**Gráfica 4.34.** Síntesis de los resultados obtenidos en relación con la dimensión analítica de la comunicación del DMT 3 (DMT/no O) referentes a: el porqué del descarte realizado por los ocho sujetos desde un rol de directivo de teleinformativo.



Finalmente, como últimos datos significativos del estudio de las decodificaciones de los DMTs, la tabla 4.23. expone los comentarios agregados por los sujetos 1 y 6 al final de la entrevista:

**Tabla 4.23.** Comentarios agregados por los sujetos 1 y 6 al final de la entrevista en torno a los DMTs.

Comentarios agregados en torno al DMT 1 (DMT/O), 2 (DMT/H) y 3 (DMT/no O)
el DMT 1 (DMT/O) es el que estamos más acostumbrados a escuchar (sujeto 1)
el DMT 2 (DMT/H) me suena a "futuro o futurista" (sujeto 1)
los DMT 2 (DMT/H) y DMT 3 (DMT/no O) podrían aportar algo diferentes a los teleinformativos que se quieran diferenciar de los otros programas de las cadenas clásicas (sujeto 6)

#### 4.5. Introducción a los resultados de la triangulación de datos sobre el DMT noticias cuatro y del DMT alternativo/híbrido

Llegados a este punto, hemos alcanzado el objetivo general del estudio de caso de la tesis, es decir, analizar el diseño y la comunicación de los discursos sonoros de las sintonías musicales de las cabeceras iniciales de los teletinformativos (abreviado en las siglas DMT en singular y DMTs en plural) españoles en la actualidad desde el ámbito de su producción, emisión y recepción.

En este apartado presentamos los resultados relativos a los dos objetivos específicos del estudio de caso. En primer lugar, y en línea con el primer objetivo específico de la tesis, presentamos las características del DMT noticias cuatro a partir de los resultados alcanzados mediante la aplicación de la estrategia metodológica de la triangulación de los datos obtenidos desde el ámbito de emisión, producción y recepción. En segundo lugar, presentamos las conclusiones en relación con el segundo objetivo específico del estudio de caso que se ocupa de saber si el diseño de un DMT alternativo de identidad híbrida es capaz de potenciar la pluralidad mediática. La figura 4.4. nos recuerda las características del objetivo general y los objetivos específicos anteriormente señalados en el contexto del estudio de caso:

Figura 4.4. Objetivos y características del estudio de caso.



#### **4.5.1. Resultados del análisis de datos triangulados del DMT noticias cuatro: objetivo de análisis 1**

##### **4.5.1.1. Síntesis de los resultados del análisis de las codificaciones del DMT noticias cuatro**

Los resultados del análisis de codificación del DMT<sup>83</sup> noticias cuatro desde su ámbito de emisión articula sus dos dimensiones analíticas de manera complementaria, o sea, el análisis de su diseño ha dado las respuestas al análisis de su comunicación. Esta operación analítica arroja los primeros resultados que desvelan datos sobre su discurso sonoro. Así pues, con respecto a su discurso los resultados arrojados desde el análisis de codificación del diseño del DMT noticias cuatro señala las siguientes pautas que identificamos a continuación.

En primer lugar, su discurso sonoro cuenta con tres elementos estructurales básicos, a saber: a) una escala tonal occidental, b) colores electrorquestales y c) una textura homofónica. En segundo lugar, el análisis en su pequeña dimensión melódica confirma que en su discurso se incluyen movimientos mixtos nivelados y ondulantes, una curva de tensión, presencia de alta densidad rítmica y efectos de contratiempos rítmicos. En tercer lugar, en la melodía del DMT noticias cuatro predominan los sonidos principales de su escala correspondiente, comenzando con sonidos claros (comienzo tético) y terminando con sonidos conclusivos, donde predominan en la composición interna de la melodía movimientos interválicos de segundas descendentes principalmente sin saltos interválicos a un tiempo moderado. Además, el DMT noticias cuatro presenta una densidad sonora considerable en sus diferentes dimensiones, estas son: registro medio/bajo, dinámica media/fuerte y articulación que separa sus sonidos mediante el recurso técnico musical de *staccato*.

Los tres elementos estructurales que constituyen el diseño del DMT noticias cuatro junto con sus particularidades formales extraídas a partir del análisis realizado en su pequeña dimensión melódica devienen en señales comunicativas en línea con las principales significaciones asociadas a un discurso sonoro principalmente "fuerte", con "tensiones" y pronunciado desde una "identidad occidental" donde sus rasgos de fluidez, moderación y equilibrio presenta a su discurso de manera generalmente "estable". La tabla 4.24. expone las características del DMT noticias cuatro derivadas de una síntesis de los resultados obtenidos a partir del análisis de codificación desde el ámbito de emisión:

---

<sup>83</sup> Discurso sonoro de la sintonía musical de la cabecera inicial del teletinformativo.

**Tabla 4.24.** Síntesis de las características discursivas del DMT noticias cuatro a partir de los resultados obtenidos del análisis de codificación desde su ámbito de emisión.

Qué dice y desde dónde se dice el DMT noticias cuatro	
Discurso	<p><b>Enunciado del discurso (qué dice)</b></p> <p><b>soy</b></p> <p>fuerte (principalmente)</p> <hr/> <p>tenso</p> <hr/> <p>estable</p>
	<p><b>Enunciador del discurso (desde dónde lo dice)</b></p> <p>se pronuncia desde una identidad cultural occidental</p>

#### 4.5.1.2. Síntesis de los resultados del análisis de las encodificaciones del DMT noticias cuatro

Los resultados del análisis de encodificación del DMT noticias cuatro desde su ámbito de producción se articulan en sus dos dimensiones analíticas, que aunque están íntimamente relacionadas, permanecen claramente diferenciadas en: a) análisis de su diseño) y b) análisis de su comunicación. La operación analítica aplicada a la dimensión de su diseño arroja los siguientes resultados en torno a los datos sobre su discurso sonoro y desvela las siguientes pautas que identificamos a continuación.

En primer lugar, el diseño de su discurso sonoro cuenta con cuatro referencias musicales básicas que configuran sus componentes musicales y que diferenciamos en: a) música de fanfarrea (música militar), b) música electrónica, c) música orquestal clásica y d) música de teleinformativos norteamericanos. Además, a estas referencias musicales que configuran su diseño se añaden ritmos picados, (ritmos activos y densos). Así pues, las cuatro referencias musicales básicas que configuran las componentes musicales del diseño del DMT<sup>84</sup> noticias cuatro están sujetas a músicas claramente adscritas a una identidad cultural exclusivamente occidental estructurada por escalas y colores pertenecientes a una tradición musical desarrollada por el mundo occidental.

<sup>84</sup> Discurso sonoro de la sintonía musical de la cabecera inicial del teleinformativo.

Con respecto a las referencias musicales que configuran el diseño del DMT noticias cuatro y que están relacionadas directamente con la cultura occidental, aclaramos que: a) la música de fanfarrea fue popularizada por las naciones occidentales entre finales del siglo XIX y principios del XX, b) la música electrónica fue desarrollada a mediados del siglo XX por las vanguardias musicales occidentales, además, los sonidos electrónicos también comenzaron a popularizarse en el mundo occidental al estar claramente incorporados a la música pop anglosajona en las décadas de los setenta y ochenta del mismo siglo, c) la música clásica y sus sonidos orquestales configuran un símbolo de la cultura musical clásica y occidental relacionada con las regiones centroeuropeas desde mediados del siglo XVIII, y d) la música de los teleinformativos norteamericanos y del DMT noticias cuatro toma como referencia la música de fanfarrea, clásica, y electrónica, todas músicas entendidas como discursos sonoros relacionados directamente con la tradición cultural de occidente.

En segundo lugar, el diseño de su discurso sonoro es modelado y definido por un grupo de actores insertos en una trama de acontecimientos en el contexto del trabajo de la producción del DMT noticias cuatro, en donde, lejos de tener la última palabra sobre su diseño su compositor/diseñador, la decisión final sobre la línea del diseño del DMT noticias cuatro recae en la figura del jefe de ambientación musical del canal de televisión. Además, todo el proceso de diseño cuenta con el aprobado y las observaciones de diferentes actores influyentes en el proceso de producción y el trabajo de encodificación final del DMT noticias cuatro. Estos actores influyentes en dicho proceso fueron; a) el compositor del DMT noticias cuatro, b) el productor que contrata los servicios del compositor, c), los agentes encargados de dirigir el teleinformativo, d) el jefe de ambientación musical del canal y e) el presentador del teleinformativo.

A estas observaciones musicales realizadas por los actores que influyen en el proceso de producción del DMT noticias cuatro y que configuran su diseño, se añaden las particularidades técnicas del trabajo de la cabecera visual que generalmente condicionan la estética de la música de la cabecera inicial del programa teleinformativo. En este sentido, las características de los DMTs están sujetas a los cambios de ritmo en la cabecera visual y las operaciones de montaje visual que afectan, comprometen y finalmente modifican las particularidades del diseño sonoro/musical (generalmente el trabajo de la cabecera de teleinformativo en su dimensión visual obliga a modificar la dimensión sonora/musical y no al revés).

Así pues, de manera consciente o inconsciente, todo el proceso de la toma de decisiones sobre el diseño final de la composición del DMT noticias cuatro se configura a través de filtros creativos y de evaluación que obedecen a gustos y criterios musicales de los actores involucrados en el trabajo de producción del teleinformativo y que están situados dentro de un marco identitario y cultural claramente occidental.

En definitiva, los datos arrojados por el estudio de la encodificación del diseño del DMT noticias cuatro desde el ámbito de su producción sugieren la siguiente conclusión que exponemos a continuación. Las músicas que configuran las componentes musicales del diseño del DMT noticias cuatro y los criterios de los actores que participan en el trabajo de su producción y en la toma de decisiones que influyen en el resultado final del diseño de la composición del DMT noticias cuatro se inscriben en un pensamiento identitario exclusivamente occidental.

En relación con lo anteriormente dicho, la perspectiva de los criterios de los actores que participan e influyen en el trabajo de encodificación del diseño del DMT noticias cuatro hace que el factor “enunciador del discurso” se encuentre en línea con ideas y concepciones de la identidad occidental. Este dato de tipo identitario arrojado desde el análisis de la encodificación y estudiado desde el ámbito de producción, coincidiendo con el dato expuesto anteriormente arrojado desde el análisis de sus códigos estudiados desde el ámbito de su emisión (ver tabla 4.24.).

Por otro lado, las escasas expresiones comunicativas del DMT noticias cuatro propuestas desde su ámbito de producción se articulan a partir de un mensaje principal y cinco mensajes complementarios. Mientras que el primer mensaje de su discurso sonoro propone expresar “dinamismo”, los otros mensajes complementarios podrían expresar los siguientes significados traducidos en palabras y que se relacionan con los contenidos informativos del teleinformativo, a saber: a) inquietud, b) actual, c) seriedad, d) tecnología y e) acción. La tabla 4.25. expone las características del DMT noticias cuatro derivadas de una síntesis de los resultados obtenidos a partir del análisis de encodificación desde el ámbito de producción:

**Tabla 4.25.** Síntesis de las características discursivas del DMT noticias cuatro a partir de los resultados obtenidos del análisis de encodificación desde su ámbito de producción.

Qué dice y desde dónde se dice el DMT noticias cuatro		
<b>Discurso</b>	<b>Enunciado del discurso (qué dice)</b>	<p>soy</p> <p>dinámico (principalmente)</p> <p>activo</p> <p>actual</p> <p>serio</p> <p>inquietante</p> <p>tecnológicamente sofisticado</p>
	<b>Enunciador del discurso (desde dónde lo dice)</b>	se pronuncia desde una identidad cultural occidental

En este punto añadimos que los datos extraídos del análisis de encodificación del diseño del DMT<sup>85</sup> noticias cuatro señalan que su discurso se dirige a una audiencia de público general, entendida como una audiencia global y adulta.

#### 4.5.1.3. Síntesis de los resultados del análisis de las decodificaciones del DMT noticias cuatro

Los resultados del análisis de decodificación del DMT noticias cuatro desde su ámbito de recepción se articulan en sus dos dimensiones analíticas, que aunque están íntimamente relacionadas, permanecen claramente diferenciadas en: a) análisis de su diseño) y b) análisis de su comunicación. La operación analítica aplicada a la dimensión de su diseño arroja los siguientes resultados en torno a los datos sobre su discurso sonoro desvelando las siguientes pautas que identificamos a continuación.

En primer lugar, hacemos referencia al comportamiento proxémico de los sujetos participantes en la interacción de audiovisionado en relación con el diseño del DMT noticias cuatro. Más concretamente, recordamos que el número de “caras a caras” mantenidos de manera voluntaria por los sujetos con el diseño del DMT noticias cuatro en el contexto de la actividad realizada para responder a la pregunta de elección y descarte de DMTs de la entrevista es claramente elevado en relación con el otro diseño de DMT elaborado a partir de una identidad no occidental.

<sup>85</sup> Discurso sonoro de la sintonía musical de la cabecera inicial del teletinformativo.

En este punto recordamos que el diseño del DMT noticias cuatro, también llamado en el análisis de decodificación DMT 1 o DMT/O, se basa en una identidad cultural de tipo occidental, que es la misma identidad a la que pertenecen los ocho sujetos participantes del estudio de decodificación. Esto es importante debido a que uno de los prototipos del DMT diseñado por esta tesis, este es, el DMT 3 o DMT/no O llamado así en el análisis de decodificación, se basa en una identidad claramente no occidental. En este escenario, los numerosos acercamientos a través del mantenimientos de los veinte cuatro cara a cara realizados voluntariamente por los sujetos con el DMT noticias cuatro (DMT 1 o DMT/O) y que comparten una igual cultura identitaria (entre sujetos y diseño), se diferencian claramente de los menores acercamientos a través del mantenimientos de los dieciséis cara a cara realizados voluntariamente por los sujetos con el DMT 3 o DMT/no O, en donde sujetos y diseño no comparten una igual cultura identitaria, al contrario, resultan ser claramente diferenciadas y antagónicas entre sí.

Así pues, la interpretación de acercamientos y alejamientos traducida en mayores y menores mantenimientos de números de "caras a caras" con los diseños involucrados en este estudio, sugiere que los sujetos reconocen, aunque de manera no tan consciente, que el diseño del DMT noticias cuatro (DMT 1 o DMT/O) les es familiar y su "voz" no genera disonancias en su rol de presentación de un teleinformativo. Esto es debido a que, como hemos expuesto anteriormente, la distancia de acercamiento se reduce significativamente en comparación con el comportamiento proxémico que los sujetos mantienen con el diseño del DMT 3 o DMT/no O. Sin duda, este último, un diseño no tan familiar y más evitado por los sujetos en relación con los números de cara a cara mantenidos con él.

Por ello, el comportamiento proxémico registrado en los numerosos cara a cara realizados por los sujetos portadores de una cultura claramente occidental con el diseño del DMT noticias cuatro (DMT 1 o DMT/O) de igual identidad cultural, sugiere una reafirmación y reconocimiento de la identidad del enunciador del DMT noticias cuatro. Este dato, el de reconocer la identidad cultura del DMT noticias cuatro como familiar, cercano, y en definitiva, reconocer la misma cultura occidental, aunque no de manera explícita, coincide con los datos arrojados desde los análisis de codificación y encodificación realizados desde el ámbito de su emisión y producción respectivamente en relación con la identidad cultural atribuida al DMT noticias cuatro como enuncicador del discurso (quién dice) (ver tabla 4.24. y 4.25.).

En segundo lugar, el diseño del DMT<sup>86</sup> noticias cuatro portador de un discurso identitario occidental es la opción más elegida por los sujetos decodificadores de su discurso inscrito en la misma identidad cultural. Este dato refuerza las conclusiones expuestas anteriormente en torno al reconocimiento de la identidad cultural occidental del diseño del DMT noticias cuatro por parte de los sujetos decodificadores con igual identidad cultural.

En definitiva, los datos arrojados por el estudio de la decodificación del diseño del DMT noticias cuatro desde el ámbito de su recepción sugieren la siguiente conclusión que exponemos a continuación. Los sujetos decodificadores confirman la identidad occidental del enunicador del DMT noticias cuatro mediante los numerosos acercamientos de contactos cara a cara realizados con su discurso y mediante la indudable elección del mismo para representar la voz de un teleinformativo. Un diseño y una voz identitaria compartida por los sujetos decodificadores del estudio.

Por otro lado, los datos que relacionan la identidad cultural occidental con el “enunicador” del DMT noticias cuatro también son corroborados por las expresiones comunicativas del DMT noticias cuatro reconocidas desde su ámbito de recepción. En este sentido, dichos datos hacen alusión a una identidad cultural claramente occidental en relación con las señales comunicativas de su discurso y que se asocian a las siguientes identidades culturales exclusivamente occidentales, a saber: “europea, occidental, norteamericana, británica, alemana, española, catalana, madrileña, regional central y país grande”. Además, las asociaciones realizadas por los sujetos decodificadores sobre otras músicas recordadas por las señales comunicativas del DMT noticias cuatro también se encuentran en línea con una cultura exclusivamente occidental. Desde esta perspectiva, el DMT noticias cuatro se asocia a la música de: “teleinformativo, fanfarria, o otras músicas no definidas pero familiares”. Hasta donde pudimos comprobar, todas músicas adscritas a la tradición cultural occidental.

Por otro lado, las escasas expresiones comunicativas del DMT noticias cuatro reconocidas desde su ámbito de recepción se articulan a partir de un mensaje principal y nueve mensajes complementarios. Mientras que el primer mensaje de su discurso sonoro propone expresar “teleinformativo”, los otros mensajes complementarios podrían expresar los siguientes significados traducidos en palabras que se relacionan con los contenidos informativos del teleinformativo, a saber: a) atención, b) expectativa, c) cierre o final, d) ráfaga intensa y e) impacto, f) seriedad, g) importante e interesante, h) fresco y rápido, y i) enérgico.

---

<sup>86</sup> Discurso sonoro de la sintonía musical de la cabecera inicial del teleinformativo.

Además, comparando los tres diseños de los DMTs que participan en el estudio de decodificación (incluido el DMT noticias cuatro), la puntuación más alta de credibilidad es obtenida por el DMT noticias cuatro. Esto hace que añadamos un mensaje más a su lista de expresiones traducida con la palabra "creíble". La tabla 4.26. expone las características del DMT noticias cuatro derivadas de una síntesis de los resultados obtenidos a partir del análisis de decodificación desde el ámbito de recepción:

**Tabla 4.26.** Síntesis de las características discursivas del DMT noticias cuatro a partir de los resultados obtenidos del análisis de decodificación desde su ámbito de recepción.

Qué dice y desde dónde se dice el DMT noticias cuatro		
Discurso	Enunciado del discurso (qué dice)	soy
		un teleinformativo (principalmente)
		creíble
		tenso
		espectacular
		estable
		intenso
		impactante
		serio
		importante e interesante
		fresco y rápido
		enérgico
Enunciador del discurso (desde dónde lo dice)	se pronuncia desde una identidad cultural occidental	

#### 4.5.1.4. Síntesis de los resultados del proceso comunicativo global del DMT noticias cuatro

La triangulación de datos sobre los resultados arrojados por el análisis del proceso comunicativo global del DMT noticias cuatro, esto es, el análisis de sus codificaciones, encodificaciones y decodificaciones desde el ámbito de su emisión, producción y recepción, junto con las concepciones teóricas desarrolladas en el marco teórico de esta tesis, señalan las siguientes características del DMT noticias cuatro que exponemos a continuación.

En primer lugar, los datos arrojados por los ámbitos de producción, emisión y recepción sugieren que la voz del enunciador que presenta el teletinformativo a través de su sintonía musical inicial “habla” desde una identidad cultural exclusivamente occidental y de impronta centroeuropea. Por otro lado, los enunciados de su voz expresan señales comunicativas susceptibles de ser asociadas a expresiones militarizadas. Este es el caso de la expresión comunicativa “fuerte” (registrada desde el ámbito de emisión), “tecnológicamente sofisticado” (registrada desde el ámbito de producción) o “enérgico” (registrada desde el ámbito de recepción). Además, su discurso fue asociado a músicas militares de “fanfarria”, tanto desde el ámbito de su producción (ver tabla 4.13.), como desde el ámbito de su recepción (ver gráfica 4.25). Estos primeros datos en relación con el enunciador, sus enunciados y su discurso confirman la hipótesis de la tesis (ver 1.3.) validada teóricamente en el análisis histórico/socia del marco teórico (ver 2.2.2.5.) y propuesta en los supuestos de partida del estudio de este caso empírico (ver 3.3.2.) en donde exponíamos que los DMTs españoles en la actualidad se construyen mediante ideas asociadas a imaginarios identitarios centroeuropeos, occidentales y militarizados que se alejen del objetivo de potenciar la construcción de la pluralidad mediática.

En segundo lugar, las concepciones teóricas desarrolladas por esta tesis en relación con la figura del DMT noticias cuatro como un “enunciador”, sugieren que su voz habla en primera persona y su mensaje es de tipo autorreferencial (habla sobre él mismo: el programa teletinformativo). Esto es debido a que la tesis se alineó con el concepto de fachada identitaria teniendo por objetivo encausar y facilitar las lecturas del DMT noticias cuatro y de los DMTs alternativos. Tal y como se expuso en el marco teórico de esta tesis, las fachadas identitarias actúan como la presentación de una persona en la vida cotidiana (ver 2.3.1.2.3.), en donde el “quién dice” queda ligado al “qué dice” (ver tabla 2.14.).

De aquí que las expresiones comunicativas atribuidas al DMT noticias cuatro registradas durante el análisis de su proceso comunicativo global se puedan interpretar como si su mismo discurso fuese realizado por una persona que se presenta a sí misma. En el caso del DMT noticias cuatro, su discurso es la voz del teletinformativo que tiene la función de identificarse, en línea con la primera función de las sintonías musicales de los programas televisivos (ver tabla 2.12.).

Teniendo en cuenta las dos primeras y principales características del DMT noticias cuatro señaladas anteriormente, y como respuesta al primer objetivo específico del estudio de caso analizado, la tabla 4.27. expone las características comunicativas del DMT<sup>87</sup> noticias cuatro sintetizadas a través de la estrategia de investigación basada en la triangulación de datos de los resultados arrojados por el análisis de su codificación, encodificación y decodificación pertenecientes a sus respectivos ámbitos de emisión, producción y recepción:

---

<sup>87</sup> Discurso sonoro de la sintonía musical de la cabecera inicial del teletinformativo.

**Tabla 4.27.** Síntesis de las características comunicativas del DMT noticias cuatro a partir de los resultados obtenidos a través de la triangulación de datos desde el análisis de su codificación, encodificación y decodificación.

<b>Características comunicativas expresadas por el DMT noticias cuatro</b>			
<b>Ámbito</b>	<b>Recepción</b>	<b>Producción</b>	<b>Emisión</b>
<b>Análisis</b>	<b>Decodificación</b>	<b>Encodificación</b>	<b>Codificación</b>
<b>Enunciado principal</b>	<i>soy un teleinformativo</i>	<i>dinámico</i>	<i>y fuerte</i>
<b>Otros enunciados</b>	creíble	activo	tenso
	tenso	actual	estable
	espectacular	serio	
	estable	inquietante	
	intenso	tecnológicamente sofisticado	
	impactante		
	serio		
	importante e interesante		
	fresco y rápido		
	enérgico		
<b>Enunciador</b>	<i>se pronuncia desde una identidad cultural occidental y militarizada</i>		

La síntesis, de expresiones comunicativas del DMT noticias cuatro confirman que la comunicación realizada desde la morfología musical de sus códigos emitidos y las expresiones ideadas y encodificadas desde su ámbito de producción resultan comunicar señales compartidas culturalmente por sus decodificadores. De hecho, todas las señales comunicativas arrojadas por los resultados del análisis del proceso comunicativo global (producción, emisión y recepción) están en consonancia unas con otras, e incluso, hay mensajes extraídos desde los diferentes ámbitos del proceso comunicativo que se representa literalmente con la misma palabra. Este es el caso de los mensajes enunciados con las palabras “tenso” y “estable” identificados desde sus ámbitos de recepción y emisión. Otro ejemplo de coincidencia literal es el del mensaje enunciado con la palabra “serio” identificado desde sus ámbitos de recepción y producción.

Así pues, aunque el proceso comunicativo global del DMT noticias cuatro resulta ser complicado de analizar (debido a la componente musical de tipo abstracto y sin significados manifiestos), paradójicamente las señales comunicativas impulsadas por sus códigos emitidos e ideadas desde un ámbito productivo son entendidas de manera notablemente clara por sus decodificadores. De hecho, como hemos podido observar en la tabla 4.27., las características comunicativas expresadas por el DMT noticias cuatro obtenidas a través de la triangulación de datos desde su ámbito de producción, emisión y recepción mantienen un marco significativo claro, lógico y coherente, en relación con la circulación de sus mensajes enunciados durante todo el proceso comunicativo global.

Por tanto, otra característica significativa del DMT noticias cuatro es la de mantener una coherencia comunicativa en los imaginarios sociales de las personas que están situadas en la trama de sus comunicaciones, ya sea, desde el ámbito de su producción, emisión o recepción.

Por último, de la última característica señalada anteriormente se desprende una característica más, y es la de su eficacia discursiva. En este sentido, debido a su coherencia comunicativa presentada durante la totalidad del proceso comunicativo global, el DMT noticias cuatro demuestra ser altamente eficaz en su comunicación. La tabla 4.28. expone las características generales del DMT noticias cuatro presentadas en este apartado:

**Tabla 4.28.** Síntesis de las características generales del DMT noticias cuatro a partir de la triangulación de datos sobre su proceso comunicativo global.

<b>Síntesis de las características principales del DMT noticias cuatro</b>
Su voz se pronuncia desde una identidad cultural occidental y militarizada
Su mensaje es autorreferencial: "habla" sobre sus cualidades
Su enunciado principal es: "Soy un teletinformativo dinámico y fuerte"
Su mensaje es altamente compartido por los imaginarios sonoros de las personas que participan en su proceso comunicativo global
Su mensaje es comunicativamente eficaz

#### **4.5.2. Resultados del análisis del DMT alternativo/híbrido: objetivo de análisis 2**

En primer lugar, hay que destacar las características principales del análisis de decodificación de los tres DMTs que participan en este estudio desde el ámbito de recepción. El DMT<sup>88</sup> 1 o DMT/O, este es, el DMT noticias cuatro inscrito en una identidad cultural exclusivamente occidental, ha mantenido el mayor número de contactos cara a cara con los sujetos receptores de su discurso. Concretamente, ha mantenido veinticuatro contactos cara a cara, unos contactos de acercamientos mantenidos por el comportamiento proxémico de los sujetos decodificadores y que sugieren una buena aceptación por parte de los mismos sujetos. Además, el DMT 1 (DMT/O) fue con diferencia notable el discurso que más veces fue elegido por los sujetos receptores para representar un teleinformativo y el que ha obtenido mayor puntuación en cuanto a la valoración de su credibilidad.

Por otro lado, El DMT 2 o DMT/H, este es, el DMT prototipo elaborado para esta tesis e inscrito en una identidad cultural híbrida y que tiene por objetivo potenciar mejor la construcción de la pluralidad mediática (objetivo de análisis 2 del estudio de caso), ha mantenido, al igual que el DMT 1 (DMT/O), el mayor número de contactos de acercamientos cara a cara con los sujetos receptores de su discurso. Concretamente, ha empatado con el número de contactos realizado por los comportamientos proxémicos de los sujetos en relación con el DMT 1 (DMT/O) a través del mantenimiento de veinticuatro contactos cara a cara, unos contactos que también sugieren una buena aceptación por parte de sus receptores.

Además, el DMT 2 (DMT/H) y su identidad cultural híbrida no fue descartado por todos los sujetos receptores para representar un teleinformativo, e incluso fue sugerido como discurso alternativo al predominio discursivo del DMT 1 (DMT/O). En cuanto a la valoración de su credibilidad, el DMT 2 (DMT/H) ha obtenido una puntuación moderada quedando por debajo de la puntuación máxima obtenida por el DMT 1 (DMT/O).

Finalmente, el DMT 3 o DMT/no O, este es, el DMT prototipo elaborado para esta tesis e inscrito en una identidad cultural claramente no occidental (más precisamente árabe) y que tuvo por objetivo representar el extremo identitario del DMT 1 (DMT/O), ha mantenido el menor número de contactos cara a cara con los sujetos receptores de su discurso. Concretamente, mantuvo dieciséis contactos cara a cara, unos contactos que, numéricamente, están claramente por debajo de lo usual en comparación con los contactos mantenidos por los comportamientos proxémicos de los sujetos con los otros dos DMTs y que sugieren un cierto grado de alejamiento del discurso y rechazo por parte de sus receptores.

---

<sup>88</sup> Discurso sonoro de la sintonía musical de la cabecera inicial del teleinformativo.

Por otro lado, el DMT 3 (DMT/no O) fue descartado por todos los sujetos receptores para representar un teleinformativo. Además, el DMT 3 (DMT/no O) no fue recomendado, al menos de manera clara, para representar una voz alternativa de un teleinformativo, como si lo fue el DMT 2 (DMT/H). En cuanto a la valoración de su credibilidad, el DMT 3 (DMT/no O) ha obtenido la valoración más baja de credibilidad señalada por el menor porcentaje de puntuación en comparación con el DMT 1 (DMT/O) y el DMT 2 (DMT/H).

Expuestos los primeros datos comparativos que desvelan las valoraciones iniciales de los tres DMTs desde la perspectiva de sus decodificaciones, a continuación y desde esta misma perspectiva exponemos una síntesis de las características principales del DMT1 (DMT/O), DMT 2 (DMT/H) y DMT 3 (DMT/no O). La tabla 4.29. expone los porqués más significativos en relación con las elecciones y descartes sobre los tres DMTs y la tabla 4.30. expone sus asociaciones identitarias culturales y musicales:

**Tabla 4.29.** Los porqués más significativos para realizar las elecciones y los descartes del DMT 1 (DMT/O), DMT 2 (DMT/H) y DMT 3 (DMT/no O) en relación con la voz de un teleinformativo a partir del análisis de sus decodificaciones desde el ámbito de recepción.

El porqué de las elecciones y descartes de los DMTs			
DMTs:	DMT 1 (DMT/O)	DMT 2 (DMT/H)	DMT 3 (DMT/no O)
<b>elegido porque</b>	lo relaciono con un teleinformativo	llama la atención sin asustar	
	capta la atención	da sensación de tranquilidad y neutralidad	
	me pone en expectativa	da sensación de objetividad y neutralidad	
	impacta	da sensación de innovación y se adecua a la identidad occidental	
<b>descartado porque</b>	da sensación alarmista y agresiva con connotaciones negativas	no es fuerte	no lo relaciono con un teleinformativo
	el DMT 2 da más sensación de programa objetivo y neutro	sueno a teléfono móvil	da sensación de sonidos árabes
		es tranquilo y no es agresivo	es suave y no capta la atención

**Tabla 4.30.** Asociaciones identitarias culturales y musicales del DMT 1 (DMT/O), DMT 2 (DMT/H) y DMT 3 (DMT/no O) a partir del análisis de sus decodificaciones desde el ámbito de recepción.

<b>Asociaciones identitarias culturales y musicales de los DMTs</b>			
<b>DMTs:</b>	<b>DMT 1 (DMT/O)</b>	<b>DMT 2 (DMT/H)</b>	<b>DMT 3 (DMT/no O)</b>
<b>identidad cultural</b>	européa	européa	árabe
	occidental	nórdica	asiática
	norteamericana	occidental	marroquí
	británica	latinoamericana	andaluza
	española	no tan clara	flamenca sureña española
	alemana	oriental	oriental
	catalana	china	de la india
	madriileña	islandesa	
	regional central	española	
	país grande	minoritaria	
		comarcal	
		subregional	
<b>estilo musical</b>	de teleinformativo	música de juegos electrónicos	de música turka
	de fanfarria (música militar)	de televisión	de música árabe
	familiar (sin definirlo)	de cine norteamericano	de música de película de misterio
		de tonos de espera de teléfonos	de música de películas exóticas/ culturales
		de otras sintonías musicales que no son de teleinformativos	de otras sintonías musicales que no son de teleinformativos
		de sonidos de teléfono móvil	de música mora o flamenca española
		de música electrónica pop	de música electrónica con guitarra española

Así pues, los resultados señalados en las tablas 4.29. y 4.30. sugieren las siguientes conclusiones: en primer lugar, la preferencia de elegir el DMT 1 (DMT/O) para representar la voz de un teleinformativo por parte de la mayoría de la audiencia que participó en el estudio de decodificación, es debido a que les recuerda los discursos de otros DMTs tradicionales captando su atención gracias a su impacto.

Por otro lado, su expresión comunicativa alarmista y la percepción de ser un discurso que da una sensación menos objetiva y neutral, comparado con el DMT<sup>89</sup> 2 (DMT/H), hizo que un sujeto descartara su discurso para representar la voz de un teleinformativo. Continuando con las conclusiones en torno a la identidad cultural y los recuerdos musicales que evoca el DMT 1 (DMT/O), los sujetos receptores reconocen en el DMT 1 (DMT/O) una identidad cultural relacionada exclusivamente con el mundo occidental (europea, occidental, norteamericana, etc.) que les recuerda a una música familiar, de otros teleinformativos o de fanfarrea. Todos estos estilos musicales asociados a una cultura exclusivamente occidental.

En segundo lugar, la preferencia de elegir el DMT 2 (DMT/H) para representar la voz de un teleinformativo por parte de una pequeña minoría de la audiencia que participó en el estudio de decodificación, es debido a que su discurso llama la atención sin asustar, parece más innovador que el DMT 1 (DMT/O) y da una sensación de que su voz se pronuncia desde una neutralidad más objetiva. Por otro lado, su expresión comunicativa tranquila, sin fuerza ni agresividad y que recuerda al sonido del teléfono móvil hizo que la gran mayoría de los sujetos descartara su discurso como representante de la voz de un teleinformativo.

Continuando con las conclusiones en torno a la identidad cultural y los recuerdos musicales que evoca el DMT 2 (DMT/H), los sujetos receptores reconocen en el DMT 2 (DMT/H) una identidad cultural relacionada con diversos mundos culturales que no son tan claros y que incluyen las identidades culturales que van desde la occidental a la oriental. Aquí cabe destacar que esta particularidad no es señalada en los otros dos DMTs participantes en el estudio. Además, su discurso les recuerda a una música relacionada con los juegos electrónicos, la música electrónica, los teléfonos y diferentes músicas de medios audiovisuales no concretadas. Todos estos estilos musicales asociados a la cultura exclusivamente occidental pero desde un punto de vista exclusivamente tecnológico, más que identitario.

En tercer lugar, la preferencia de descartar el DMT 3 (DMT/no O) para representar la voz de un teleinformativo por parte de toda la audiencia que participó en el estudio de decodificación, es debido a que sus sonidos no se relacionan con un teleinformativo, por el contrario, se relacionan con sonidos suaves pertenecientes a la cultura árabe y que no captan la atención.

---

<sup>89</sup> Discurso sonoro de la sintonía musical de la cabecera inicial del teleinformativo.

Continuando con las conclusiones en torno a la identidad cultural y los recuerdos musicales que evoca el DMT 3 (DMT/no O), los sujetos receptores reconocen en el DMT<sup>90</sup> 3 (DMT/no O) una identidad cultural relacionada exclusivamente con el mundo no occidental (árabe, asiático, oriental, etc.) y cuando hacen alusión al mundo occidental a través de la identidad cultural “española” se refieren al mundo “flamenco sureño”, un mundo en clara consonancia estética con la cultura árabe y que les recuerda a una música turka, árabe, o a músicas exóticas y misteriosas que circulan por los medios de comunicación audiovisuales. También se hace alusión a un recuerdo de la música de guitarra española (flamenca) y de la música electrónica. En definitiva, los estilos musicales asociados al DMT 3 (DMT/no O) se asocian generalmente a recuerdos de la cultura exclusivamente no occidental, y más precisamente, a los imaginarios sociales de la cultural del mundo árabe.

En definitiva y en relación con el segundo objetivo específico del estudio de caso, los datos arrojados sugieren que el DMT 2 (DMT/H), en comparación con el DMT 1 (DMT/O) y el DMT 3 (DMT/no O), es capaz de cumplir mejor con el objetivo de potenciar la pluralidad mediática a través de su discurso en un teleinformativo. Esto es debido a que su discurso resulta poder representar mejor diferentes identidades culturales. No obstante, si bien el DMT 2 (DMT/H) podría tener el potencial para construir y representar mejor la pluralidad mediática a través de un discurso cultural híbrido, esto es, un discurso que no se incline por los extremos identitarios exclusivamente occidental (DMT 1 o DMT/O) y no occidental/árabe (DMT 3 o DMT/no O), también hay que recordar que el DMT 2 (DMT/H) no fue elegido mayoritariamente por su audiencia para representar la voz de un teleinformativo. Por otro lado, los comportamientos proxémico de los decodificadores en relación con el diseño del DMT 2 (DMT/H) mostraron un acercamiento y una aceptación destacado en relación con su discurso. Además, su puntuación de credibilidad podría ser aceptable, aunque ésta se sitúa en el punto medio en comparación con la otra puntuación de credibilidad más alta obtenida por el DMT 1 (DMT/O) y más baja obtenida por el DMT 3 (DMT/no O).

Aun así, los datos arrojados desde el análisis comparativo de las decodificaciones de los tres DMTs sugieren que el DMT 2 (DMT/H), en comparación con el DMT 1 (DMT/O) y DMT 3 (DMT/no O) tiene una eficacia considerable al lograr incluir diferentes identidades culturales en las percepciones de sus decodificadores, logrando así cumplir mejor con el segundo objetivo específico del estudio de caso de la tesis y que se traduce en: potenciar la construcción de la pluralidad mediática a través de su discurso sonoro en el contexto de un teleinformativo.

---

<sup>90</sup> Discurso sonoro de la sintonía musical de la cabecera inicial del teleinformativo.

### 4.5.3. Síntesis de los resultados en relación con el objetivo específico 1 y 2

Los resultados arrojados a partir del estudio de caso de esta tesis dieron una respuesta parcial a cada uno de los dos objetivos específicos planteados. La tabla 4.31. expone una síntesis de los dos objetivos específicos y sus respuestas parciales correspondientes:

**Tabla 4.31.** Los objetivos del estudio de caso y sus respuestas parciales correspondientes.

<b>Análisis del diseño y la comunicación del DMT noticias cuatro y alternativo/híbrido</b>	
<b>Objetivos</b>	<b>Respuestas a los objetivos</b>
<b>1) conocer las características del DMT noticias cuatro</b>	su voz se pronuncia desde una identidad cultural occidental y militarizada
	su voz “habla” sobre su persona y en primera persona y su mensaje principal dice: <i>soy un teleinformativo dinámico y fuerte</i>
	sus significados son compartidos socialmente y su eficacia comunicativa es muy alta
<b>2) conocer hasta qué punto prototipos de diseños de DMTs alternativos basados en identidades culturales híbridas potencian la construcción de la pluralidad mediática</b>	representa a más identidades culturales en comparación con otros DMTs identitariamente definidos, y por tanto, cumple mejor el objetivo de potenciar la pluralidad mediática
	su credibilidad es moderada y su aceptación como voz de un teleinformativo es baja pero significativa
	se reconoce como un discurso neutro, objetivo, innovador y alternativo a los DMTs españoles actuales



**CAPÍTULO 5: CONCLUSIÓN Y PROPUESTA ALTERNATIVA**



## Capítulo 5.

### Conclusión y propuesta alternativa.

#### 5.1. Síntesis de la investigación

Esta tesis doctoral se centró en el análisis del diseño y la comunicación de las sintonías musicales de los teletinformativos como agente que contribuye a la construcción mediática de la pluralidad sociocultural estudiando los discursos sonoros de las sintonías musicales de las cabeceras iniciales de los teletinformativos identificados como DMT (Discurso/Musical/Teletinformativo) en singular, o DMTs (Discursos/Musicales/Teletinformativos) en plural.

El reto que dio lugar a nuestro interés por esta temática tuvo que ver con el hecho de que “en los países más desarrollados de todo el mundo, la vasta mayoría de las personas dicen confiar más en la televisión que en cualquier otra fuente de información” (Lull, 2009: 83) ya que “la información desempeña en las televisiones del mundo entero un papel fundamental” (Pardo y Pardo, 1982: 40), y es capaz, no sólo de informar y formar a su audiencia, sino también de deformar los hechos que presenta (Lorite, 2007a: 275).

Pese a la relevancia de las cuestiones tratadas en esta tesis, el fenómeno que estudiamos no fue abordado anteriormente por los manuales y escritos especializados en la producción de programas informativos de televisión (Fang 1977, Iglesias 2006, Torrado Morales 2006, Rodríguez Pastoriza 2003, García Cruz 1984, Obach 1997, Torán 1982, Oliva y Sitjà 1996, Prósper Ribes y López Catalán 2001, Soengas 2003a y 2008 y Cebrián Herreros 1998).

En este contexto, la finalidad a la que este trabajo pretendió contribuir es a la de generar conocimiento sobre el diseño y la comunicación de las sintonías musicales de los teletinformativos y saber si sus discursos sonoros y musicales pueden ser elementos comunicativos que ayuden a potenciar la pluralidad sociocultural a través de sus sonidos.

## **5.2. Aportaciones a una discusión teórica y empírica**

En este capítulo exponemos una discusión de datos teóricos y empíricos sobre el análisis del diseño y la comunicación de los DMTs<sup>91</sup> involucrados en esta tesis. En primer lugar, presentamos una discusión en torno al análisis de las características del DMT noticias cuatro abordado en el estudio de caso empírico en relación con los datos señalados en el marco teórico de la tesis. En segundo lugar, presentamos una discusión sobre el trabajo de diseño de los DMTs alternativos planteado en el marco teórico de esta investigación en relación con los resultados arrojados por el estudio de decodificación de tipo empírico desde el ámbito de recepción del proceso comunicativo global del estudio de caso realizado.

### ***5.2.1. Discusión sobre el DMT noticias cuatro: objetivo de análisis 1***

Con respecto al primer objetivo específico de la tesis, es decir, el objetivo de conocer las características del DMT noticias cuatro, a continuación presentamos la siguiente discusión a través de los datos teóricos y empíricos aportados por esta investigación.

La hipótesis inicial de la tesis que expusimos en el primer capítulo de esta investigación (ver 1.3.) sostuvo que los DMTs españoles en la actualidad se construyen mediante ideas asociadas a imaginarios identitarios exclusivamente centroeuropeos, occidentales y militarizados (Lorite, 2007b: 107). Este hecho hace que los DMTs españoles en la actualidad se alejen del objetivo de potenciar la construcción de la pluralidad mediática en línea con la norma cultural de los medios de comunicación asociada a la calidad del teleinformativo.

---

<sup>91</sup> Discursos sonoros de las sintonías musicales de las cabeceras iniciales de los teleinformativos.

Esta hipótesis fue confirmada por datos arrojados desde el análisis de los DMTs en el marco teórico de la investigación (ver 2.2.2.5.) y también fue propuesta como supuesto de partida del estudio de caso de la tesis (ver 3.3.2.) siendo confirmada de manera empírica por el análisis de los datos arrojados desde el estudio del proceso comunicativo global del DMT noticias cuatro (ver 4.5.1.4). Más concretamente, a través de la triangulación de datos de los resultados arrojados por el análisis del proceso comunicativo global (producción, emisión y recepción) del DMT noticias cuatro llegamos a la siguiente conclusión: “Su voz se pronuncia desde una identidad cultural occidental y militarizada” (ver tabla 4.28.). Desde esta perspectiva, se confirma la hipótesis de la tesis al constatar que el DMT noticias cuatro como representante de los DMTs españoles en la actualidad se construye a través de imaginarios identitarios exclusivamente centroeuropeos, occidentales y militarizados, alejándose así de una representación identitaria de tipo pluralista.

En relación con la primera función comunicativa atribuida a los DMTs en general y al DMT noticias cuatro en particular, encontramos que su principal función propuesta desde el ámbito de producción se concreta en la expresión comunicativa clave de “dinamismo o dinámico”. Una idea que fue señalado en el marco teórico de la tesis (Beltrán Moner, 2005: 51. Citado en la tabla 2.13.) y corroborada en el estudio de caso empírico (Sanou, 2012: 2, Ibáñez, 2008: 1 y Vives Sanfeliu, 2012: 1. Citados en la tabla 4.13.) desde el ámbito de producción. Cabe aclarar que, aunque en la teoría (el marco teórico) y en la práctica (el estudio de caso) de la producción de los DMTs hay un consenso en relación con la identificación de la principal función comunicativa de sus discursos, el mensaje “dinámico” no es registrado literalmente por los datos arrojados a partir del análisis llevado a cabo desde los ámbitos comunicativos de emisión y recepción (ver tabla 4.27.). No obstante, si nos detenemos a observar el conjunto de los mensajes del DMT noticias cuatro registrados desde el proceso comunicativo global (producción, emisión y recepción), podemos observar una coherencia general en su mensaje, en línea con la expresión comunicativa propuesta desde su ámbito de producción y traducida bajo la idea de “dinamismo”. Por ejemplo, el mensaje clave propuesto desde la producción teórica/práctica mediante la expresión comunicativa “dinamismo” se encuentra en consonancia con los resultados arrojados desde el ámbito de su recepción y emisión a través de sus expresiones comunicativas: “tenso (en el sentido de crear tensión) y estable”. De esta forma, el mensaje global del discurso sugiere una formulación bajo una expresión comunicativa “dinámica” que crea “tensión” pero que a su vez es “estable”, todas estas, expresiones susceptibles de ser agrupadas en una sola expresión comunicativa global sin crear disonancias en sus códigos expresivos, y por tanto, sin crear fuertes contradicciones en su mensaje global.

Además, desde el ámbito de recepción se registran otros mensajes no disonantes con la idea general de la expresión comunicativa clave de “dinamismo” propuesta desde el ámbito de producción. Por ejemplo, el mensaje de “creíble, espectacular, impactante, serio” (esta última expresión también propuesta desde el ámbito de producción), entre otros (ver tabla 4. 27.), no se encuentra en disonancia con la expresión comunicativa clave propuesta desde el ámbito de producción. Por ello, llegamos a concluir desde una perspectiva general y conjunta diciendo que: “Su mensaje es altamente compartido por los imaginarios sonoros de las personas que participan en su proceso comunicativo global”, logrando así que éste sea “comunicativamente eficaz” (ver tabla 4.28.).

Desde el punto de vista teórico de esta tesis (ver 2.1.), este dato no deja de ser paradójico debido a que la música como elemento sonoro comunicativo no es un lenguaje (Adorno, 2000: 25) ni funciona con el lenguaje de las palabras (Lévi - Strauss, 1994: 64 y 2007: 86 y 87), un hecho que dificulta el sentido comunicativo que se pretenda expresar y significar a través de sus sonidos (Pardo, 2001: 56 y 57). No obstante, en el estudio de caso del DMT noticias cuatro se demostró que su discurso sonoro musical concebido de manera subjetiva e individual desde el ámbito de su producción es un discurso compartido e inequívocamente comprendido en su dimensión social, es decir, sus expresiones comunicativas son, en parte, comprendidas y compartidas desde el ámbito de su emisión y recepción. Esta conclusión del estudio de caso empírico del DMT noticias cuatro se encuentra en línea con las concepciones que entienden la música como un discurso sonoro que compromete la subjetividad individual con el imaginario social. Unas concepciones señaladas por Adell (1998: 192) en el marco teórico de esta tesis (ver 2.1.).

Finalmente, las concepciones teóricas desarrolladas por esta tesis en relación con la figura del DMT noticias cuatro comprendido como un “enunciador”, sugieren que su voz habla en primera persona y su mensaje es de tipo autorreferencial (habla sobre él mismo: el programa teleinformativo). En este sentido, desde el punto de vista de los datos arrojados por el estudio de caso, el enunciado principal de su discurso se pronuncia de la siguiente manera: “*Soy un teleinformativo dinámico y fuerte*” (ver tabla 4. 28.). Esto es debido a que la tesis se alineó con el concepto de fachada identitaria teniendo por objetivo encausar y facilitar las lecturas del DMT noticias cuatro y de los DMTs alternativos. Tal y como se expuso en el marco teórico de esta tesis, las fachadas identitarias actúan como la presentación de una persona en la vida cotidiana (ver 2.3.1.2.3.), en donde el “quién dice” queda ligado al “qué dice” (ver tabla 2.14.).

De aquí que las expresiones comunicativas atribuidas al DMT noticias cuatro registradas durante el análisis de su proceso comunicativo global se interpretaran como si su mismo discurso fuese realizado por una persona que se presenta a sí misma. En este caso, entendimos que su discurso es la voz del teleinformativo que tiene la función de identificarse, en línea con la primera función de las sintonías musicales de los programas televisivos (ver tabla 2.12.). Así pues, el hecho de que la voz del DMT noticias cuatro se enuncie de manera autorreferencial en el análisis del estudio de caso empírico es porque la lectura de su “voz” se analizó en consonancia con los postulados teóricos de esta tesis.

### **5.2.2. *Discusión sobre el DMT alternativo/híbrido: objetivo de análisis 2***

Con respecto al segundo objetivo específico de la tesis, es decir, el objetivo de conocer hasta qué punto prototipos de diseños de DMTs<sup>92</sup> alternativos basados en identidades culturales híbridas son capaces de cumplir mejor la tarea de potenciar la construcción de la pluralidad mediática a través de sus discursos sonoros, a continuación presentamos la siguiente discusión teniendo en cuenta los datos teóricos y empíricos aportados por esta investigación.

En primer lugar, desde la perspectiva del marco teórico de la tesis y en relación con el trabajo de diseño alternativo de los DMTs involucrados en esta investigación, seguimos las indicaciones metodológicas de Munari (2008: 258 - 359) para plantear lo siguiente: los DMTs españoles comunican mensajes en línea con un imaginario social exclusivamente occidental, centroeuropeo y militarizado. Este mensaje no contribuye con la construcción de la pluralidad mediática basada en las normas de calidad cultural de los medios informativos. Debido a este problema, el diseño de DMTs de este trabajo se orienta a potenciar la construcción de la pluralidad mediática, en línea con la norma cultural de calidad de los medios de comunicación informativos (ver tabla 2.26.).

Para lograr este objetivo, contamos con tres DMTs basados teóricamente en la concepción propuesta por Goffman (2008: 62 - 65) y su idea de los tipos de información social: a) prestigiosa/positiva asociada al DMT noticias cuatro por su identidad musical de tipo exclusivamente occidental, b) estigmática/negativa asociada al diseño de un DMT alternativo por su identidad musical de tipo exclusivamente no occidental (árabe) y c) desidentificadora/positiva asociada al diseño del DMT alternativo por su identidad musical de tipo híbrida y candidato a potenciar la construcción de la pluralidad mediática a través de su discurso sonoro (ver tabla 2.25.).

---

<sup>92</sup> Discursos sonoros de las sintonías musicales de las cabeceras iniciales de los teleinformativos.

Las diferentes identidades discursivas de los tres DMTs con sus respectivos supuestos teóricos comentados anteriormente fueron decodificadas por ocho sujetos adscritos a una identidad exclusivamente occidental y los resultados arrojados por el análisis de decodificación desde el ámbito de estudio de recepción del proceso comunicativo global realizado en el estudio de caso de esta tesis presentan la siguiente discusión que exponemos a continuación.

El estudio de decodificación contó con un análisis proxémico comprendido como el estudio científico del uso del espacio en su dimensión personal y social (Hall, 1987a: 198, 1987b: 330 y 331, 2002: 179). Más concretamente, en este estudio proxémico analizamos las interacciones de acercamientos y alejamientos entre diseños de los DMTs y sujetos receptores a partir de una actividad propuesta a los sujetos y que tenía por objetivo que éstos audiovisiónen la cabecera visual del DMT noticias cuatro junto con los tres DMTs insertados en la misma cabecera visual.

Así pues, adaptando concepciones de Hall (1986: 16 - 23 y 1989: 58) entendimos los comportamientos proxémicos desde una perspectiva territorial de la siguiente manera: a) a mayor mantenimiento de contactos "cara a cara" (audiovisionados) realizados entre los sujetos y un DMT, mayor aceptación del DMT, b) a mayor alejamiento a través de menos contactos "cara a cara" (audiovisionados) realizados entre los sujetos y un DMT, mayor rechazo del DMT.

Los resultados del análisis de tipo proxémico en relación con las decodificaciones fueron los siguientes: El DMT 1 o DMT/O, este es, el DMT noticias cuatro inscrito en una identidad cultural exclusivamente occidental, ha mantenido el mayor número de contactos cara a cara con los sujetos receptores de su discurso. El DMT 2 o DMT/H, este es, el DMT prototipo elaborado para esta tesis inscrito en una identidad cultural híbrida y que tiene por objetivo potenciar mejor la construcción de la pluralidad mediática, ha mantenido, al igual que el DMT 1 (DMT/O), el mayor número de contactos de acercamientos cara a cara con los sujetos receptores de su discurso. Finalmente, el DMT 3 o DMT/no O, este es, el DMT prototipo elaborado para esta tesis inscrito en una identidad cultural claramente no occidental (más precisamente árabe) y que tuvo por objetivo representar el extremo identitario del DMT 1 (DMT/O), ha mantenido el menor número de contactos cara a cara con los sujetos receptores de su discurso (ver gráfica 4.14.).

Las observaciones realizadas sobre los comportamientos proxémicos de los sujetos en relación con los tres DMTs se encuentran en coherencia con los postulados teóricos planteados sobre sus diseños a partir de las concepciones de Goffman y los tipos de información social de prestigio, estigmática o desidentificadora expuestos anteriormente (2008: 62 - 65). En efecto, el diseño del DMT 1 o DMT/O (noticias cuatro) representante de la cultura occidental mostró percibirse como una información social prestigiosa/positiva señalada en los numerosos contactos cara a cara que los sujetos establecieron con este discurso y que en este estudio representan un comportamiento de aceptación del mismo.

Además, desde la perspectiva analítica de los resultados del análisis de contenido, que tuvo por objetivo identificar y representar pautas notables (Krippendorff, 2002: 79) en relación con las respuestas de los sujetos a las preguntas realizadas en el estudio de decodificación de los DMTs, los sujetos decodificadores pertenecientes a una cultura de tipo occidental reconocieron la misma cultura en el diseño del DMT<sup>93</sup> 1 o DMT/O (noticias cuatro) (ver gráfica 4.22.) y eligieron su discurso de manera contundente para representar la voz de un teleinformativo (ver gráfica 4.15.). Este dato pone de manifiesto el reconocimiento de una información social familiar y de prestigio en relación con la tradición musical de los DMTs españoles actuales de tipo minimalista electrorquestal, que recordemos, tal y como hemos señalado en el marco teórico de la tesis, fue una tradición musical formada por diferentes capas discursivas reconocibles en las tipologías nacionalista, militarista, hollywoodiense e informacional identificadas en el pasado histórico (ver 2.2.2.5.), y por tanto, una tradición construida mediante ideas asociadas a imaginarios identitarios exclusivamente centroeuropeos, occidentales y militarizados (Lorite, 2007b: 107).

Sin duda, estas ideas asociadas a la cultura occidental son reconocidas como símbolos de prestigio social, en comparación con tradiciones identitarias no occidentales y posiblemente asociadas a culturas débiles, de entretenimiento, poco serias, o de algún modo, estigmáticas y rechazadas para representar un rol informativo serio, riguroso y moderno (cualidades atribuidas a la cultura occidental).

Precisamente la asociación de una información social estigmática desde la perspectiva teórica comentada anteriormente basada en Goffman (2008) se plasmó en el diseño alternativo reconocido en el estudio de decodificación como el diseño del DMT 3 (DMT/no O) representativo de la cultura no occidental o árabe. En este caso, elegimos la cultura árabe como una cultura identitaria opuesta a la occidental y que en el imaginario occidental no deja de tener una imagen estigmática y reconocida como una cultura extraña, no occidental y alejada del prestigio social que ostenta la identidad occidental.

---

<sup>93</sup> Discurso sonoro de la sintonía musical de la cabecera inicial del teleinformativo.

Desde esta perspectiva, el diseño del DMT 3 (DMT/no O) representante de la cultura no occidental (árabe) mostró percibirse como una información social estigmática/negativa señalada en los pocos contactos cara a cara que los sujetos establecieron con este discurso y que en este estudio representan un comportamiento de alejamiento, y por tanto, un comportamiento de rechazo de su discurso (ver gráfica 4.14.).

Además, desde la perspectiva analítica de los resultados del análisis de contenido que tuvo por objetivo identificar y representar pautas notables (Krippendorff, 2002: 79) en relación con las respuestas de los sujetos a las preguntas realizadas en el estudio de decodificación de los DMTs, los sujetos decodificadores pertenecientes a una cultura de tipo occidental reconocieron en el diseño del DMT 3 (DMT/no O) una cultura de tipo no occidental (más concretamente identificada mayoritariamente como árabe) y descartaron su discurso de manera contundente para representar la voz de un teleinformativo (ver gráfica 4.15.). Este dato pone de manifiesto el reconocimiento de una información social sobre otra cultura no occidental diferente a la de los sujetos decodificadores (ver gráfica 4.24.) y que se percibió como no apropiada para cumplir el rol de una voz informativa asociada a la seriedad y a la modernidad implícita en los imaginarios de la cultura occidental.

Por último, el diseño del DMT 2 o DMT/H representante de una cultura híbrida mostró percibirse desde su recepción como una información social desidentificadora/positiva, en línea con los planteamientos teóricos de esta tesis basados en Goffman (2008). En relación con la percepción de una información socialmente positiva, este dato fue señalado por los numerosos contactos cara a cara que los sujetos establecieron con su diseño y que en este estudio representan un comportamiento de aceptación del mismo. De hecho, este diseño obtuvo igual número de contactos cara a cara que el diseño del DMT 1 o DMT/O (noticias cuatro), y por tanto, obtuvo igual número de acercamientos comprendidos de manera positiva (ver gráfica 4.14.).

Además, desde la perspectiva analítica de los resultados del análisis de contenido que tuvo por objetivo identificar y representar pautas notables (Krippendorff, 2002: 79) en relación con las respuestas de los sujetos a las preguntas realizadas en el estudio de decodificación de los DMTs, los sujetos decodificadores pertenecientes a una cultura de tipo occidental no pudieron reconocer una sola y única cultura en el diseño del DMT 2 o DMT/H. Por el contrario, reconocieron en su diseño diferentes culturas que van desde la occidental a la no occidental (ver gráfica 4.23.). Por otro lado, pese a que su diseño generó dudas en cuanto a la definición de su identidad, en consonancia con su información social desidentificadora, aún así, su discurso fue aceptado o tenido en cuenta de manera significativa para representar una voz alternativa a las voces dominantes que identifican a los teleinformativos en la actualidad (ver gráfica 4.15. y 4. 28.), un dato que pone de manifiesto nuevamente el reconocimiento de una información social desidentificadora, ambigua, y positiva, tal y como se propuso desde los postulados conceptuales del marco teórico de la investigación basados en Goffman (2008).

Finalmente, cabe destacar que: el DMT 1 o DMT/O (noticias cuatro) es el discurso que sin duda obtuvo mayor aceptación para representar la voz de un teletinformativo (ver gráfica 4.15.), así como mayor puntuación de credibilidad (ver gráfica 4.21.). No obstante, y en relación con el segundo objetivo específico del estudio de caso de esta tesis, el DMT 2 o DMT/H cumplió mejor con el objetivo de potenciar la pluralidad mediática a través de su discurso sonoro de tipo híbrido al representar una amplia y numerosa gama de imaginarios culturales e identitarios (ver gráfica 4.23.).

Este último resultado no deja de plantear una paradoja que exponemos a continuación de la siguiente manera: sí bien los datos del estudio de caso sugieren que el DMT 2 o DMT/H puede representar mejor la pluralidad cultural mediatizada a través de la sintonía musical de un teletinformativo, y por tanto, contribuir a un mayor grado de calidad desde la perspectiva de los indicadores de tipo normativo cultural relacionados con la imparcialidad y la representatividad mediática de tipo pluralista, dicha contribución a la calidad del teletinformativo no implica que su discurso se perciba desde sus decodificaciones como un discurso altamente creíble y adecuado para representar la voz de un teletinformativo, ya que, como se pudo comprobar en este estudio, el DMT 1 o DMT/O (noticias cuatro) resultó ser el discurso más elegido para representar la voz de un teletinformativo y el mejor valorado en relación con la puntuación de su credibilidad.

Terminada la discusión de este capítulo en relación con el marco teórico de la tesis y el estudio de caso empírico llevado a cabo, a continuación presentamos la perspectiva de esta investigación.

### **5.3. Prospectiva de la investigación**

Con respecto a la prospectiva de esta tesis, entendemos que:

“La prospectiva, por el carácter relativo que le proporciona trabajar con expectativas, no indica el camino exacto hacia el futuro, sino que muestra los caminos posibles, insinúa los más probables, y propone los idóneos. Es decir, no es una brújula (que diga por dónde ir), sino un mapa (que ordene las alternativas y permita vislumbrarlas y contrastarlas): no trata de predecir los eventos, sino proporcionar pistas acerca de la (posible, probable o deseable) ocurrencia de éstos, y <<hacer un mapa del futuro>> que sirva de referencia. No es una panacea milagrosa; es un instrumento científico, con todas las limitaciones que ello implica” (Bas, 2008: 58 y 59).

En este sentido, para entender mejor esta prospectiva recordamos, en relación con la respuesta que obtuvo esta tesis sobre el segundo objetivo específico, que los resultados arrojados por el estudio de caso sugieren que el prototipo del DMT elaborado por esta tesis a partir de una idea identitaria cultural híbrida, este es, el DMT 2 o DMT/H, podría cumplir mejor con el objetivo de potenciar la pluralidad mediática. Sobre este escenario, la prospectiva de este trabajo de investigación propone completar el trabajo de diseño alternativo en su nivel Macro. La tabla 5.1. nos recuerda el proyecto de diseño en sus niveles Macro y Micro ya planteado en el marco teórico de esta tesis:

**Tabla 5.1.** Idea del proyecto del diseño en su nivel Macro y Micro (1).

<b>Idea del proyecto del diseño</b>	Potenciar la construcción de la pluralidad mediática del medio informativo
<b>Dimensiones de la idea</b>	Macro (a gran escala) y Micro (a pequeña escala)
<b>Escala: grande / pequeña</b>	Diseño del medio informativo en su totalidad / Diseño de DMTs

(1) Elaboración propia a partir de Ambrose y Aono-Billson (2011: 58).

Contando con la línea de diseño del DMT 2 o DMT/H basada en un color electroxilofónico y una forma inestable, la prospectiva pretende delinear los otros componentes del diseño del medio comunicativo de tipo informativo teniendo por objetivo conseguir una “Coherencia formal” (Munari, 2011: 142) que potencie la idea del diseño en su totalidad.

Para comprender mejor el concepto de coherencia formal, Munari (2011) explica y profundiza sobre dicho concepto aplicado al trabajo de diseño de la siguiente manera: “En la proyectación industrial de un producto o de una “familia” de productos es conveniente considerar la coherencia formal entre las distintas partes y el todo. Entre las distintas partes que constituyen un objeto y entre los objetos que constituyen el conjunto” (Munari, 2011: 142).

Desde esta perspectiva, el concepto de coherencia formal se aplicaría, a partir de la idea del diseño expuesta en la tabla 5.1, no sólo a la sintonía musical del medio, sino también a su cabecera visual. Con la intención de profundizar en este aspecto, la tabla 5.2. adelanta el enunciado audiovisual alternativo basado en el prototipo de la cabecera visual que propondríamos y que se encuentra formalmente en coherencia con la idea del diseño propuesto en este trabajo y el prototipo del DMT 2 O DMT/H (audiovisionar ejemplo 13 del DVD):

**Tabla 5.2.** Prototipo de enunciado audiovisual alternativo de teletinformativo basado en la idea del diseño propuesta por esta tesis.

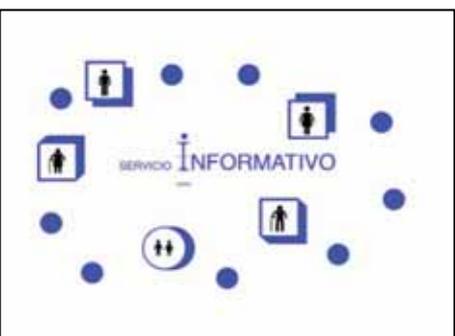
**Enunciado audiovisual para potenciar la pluralidad mediática de un medio informativo**



Así pues, aunque el prototipo de la cabecera visual alternativa incluye algunos aspectos de las cabeceras visuales de los teletinformativos actuales, éste se diferenciaría principalmente en la mirada que propone a su audiencia. Desde esta perspectiva, el prototipo de la cabecera visual alternativa reemplaza la “mirada desde la luna”, (posiblemente asociada con una mirada occidental y militarizada relacionada con la conquista de la luna y las tecnologías bélicas), por una mirada que sea no exclusivamente percibida como occidental y militarizada. En este sentido, para elaborar esta mirada alternativa, el prototipo de la cabecera visual alternativa utiliza: a) pictogramas, comprendidos como un lenguaje de vocación universal (Jardí, 2013: 23), tipografía helvética, a la que se le atribuye señales comunicativas de neutralidad (Jardí, 2013: 31) y c) colores blancos y azules, que podrían sugerir sensaciones de neutralidad y autoridad (Acaso, 2009: 61).

Con la intención de comparar las diferentes miradas señaladas anteriormente (prototipo alternativo y teleinformativos), la tabla 5.3. muestra la comparación entre el prototipo de la cabecera audiovisual alternativa en coherencia formal con la idea general del diseño que pretende potenciar la pluralidad mediática de un medio informativo y la cabecera audiovisual del teleinformativo noticias cuatro (audiovisionar ejemplo 14 del DVD):

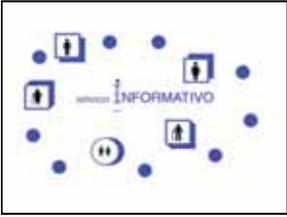
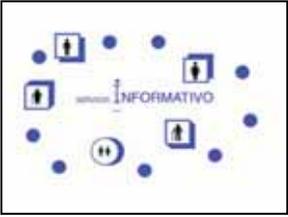
**Tabla 5.3.** Comparación entre el diseño audiovisual alternativo y el diseño audiovisual del DMT noticias cuatro.

Diseño audiovisual alternativo	Diseño audiovisual del DMT noticias cuatro
	
	

Además de extender la idea del diseño de manera coherente y formal a la cabecera visual del medio informativo, la coherencia formal debería traspasar las fronteras de su puesta en escena para adentrarse en sus contenidos, sus rutinas productivas, el tratamiento de sus fuentes, su línea editorial, y en definitiva, debería abarcar todas las partes que conforman el medio informativo en su conjunto.

Desde esta perspectiva global del trabajo de diseño de un programa informativo, su diseño “requiere analizar y considerar la capacidad y las características de todos los elementos que tienen relación con los factores que influyen en el proceso comunicativo” (Soengas, 2003b: 227). En línea con la perspectiva global planteada, la tabla 5.4. expone la prospectiva del diseño general del medio informativo teniendo en cuenta su coherencia formal aplicada a los elementos que condicionan su proceso comunicativo:

**Tabla 5.4.** Prospectiva del diseño alternativo del medio informativo a gran escala (Macro) a partir de la idea de potenciar la pluralidad mediática.

Diseño alternativo del medio informativo			
Línea editorial del medio	Cabecera de inicio de programa	Contenidos	Cabecera de final de programa
<p>Enfoque de la línea editorial basado en: potenciar la construcción de la pluralidad mediática del medio informativo</p> <p>Línea editorial concretada en: códigos deontológicos, códigos internos de trabajo y libros de estilo de producción</p>	 <p>En principio, el diseño prescinde de la figura del actor presentador y del plató del estudio del programa informativo</p>	<p>Basados en estilo informativo y articulados en diversos formatos audiovisuales</p> <p>Tipos de información de los contenidos: a) de servicio; información de la administración, las asociaciones, y de todos los agentes sociales organizados, b) reportajes de interés humano (centrados en una colectividad), de interés social (centrados en el funcionamiento de servicios culturales de la colectividad) y de interés didáctico (centrados en explicar cómo funcionan los asuntos que afectan a una colectividad)</p>	

Para que la prospectiva de diseño expuesta en la tabla anterior pueda ser una realidad traducida a un prototipo audiovisual de un programa completo, consideramos que el medio informativo, aunque tendría que continuar siendo audiovisual, podría adaptarse a un programa audiovisual inserto en un canal multimedia a través de internet. Esta adaptación haría posible que la prospectiva pueda llevarse a cabo probando un prototipo de programa en un medio real y accesible contando con el trabajo de un solo investigador (en este caso, el investigador de este tesis). Además, las facilidades del acceso al medio de internet permitirían un análisis desde la perspectiva de la recepción del programa sin demasiada inversión de costes. Otra posible alternativa podría considerar adaptar la idea del diseño a un medio de tipo local en consonancia con el tipo de periodismo de vocación institucional de servicio informativo (López, 2010: 214), en contraposición a un medio informativo generalista.

En este sentido, tenemos en cuenta que: “La creciente especialización de la comunicación, tanto en medios como en contenidos y en profesionales, representa uno de los elementos más característicos de la actual Sociedad de la información” (Esteve Ramírez, 2010: 7). Así pues, la idea del diseño del medio informativo que propone esta tesis podría adaptarse al periodismo de tipo cultural como especialización, y más precisamente, al periodismo especializado en la temática de la música dirigido a cubrir acontecimientos culturales que profundicen en la información básica (Rodríguez Martínez, 2010: 162 y 163).

En definitiva, creemos que los factores que proponen modificar algunos puntos de la propuesta de tipo prospectiva sobre el trabajo de diseño de un medio informativo, como son las modificaciones que afectan al tipo de medio (internet y no televisión), al tipo de público (local o hiperlocal y no general) y al tipo de temática (acontecimientos culturales y no generalistas), facilitarían las posibilidades de concreción del trabajo de diseño planteado en su totalidad y de manera efectiva a corto plazo.

Finalmente, con la intención de sintetizar los futuros pasos a seguir en relación con la prospectiva expuesta, señalamos los objetivos planteados para ser alcanzados a corto plazo: a) contar con los conocimientos del diseño sonoro/musical extraídos del estudio de caso de la tesis y aplicarlos a la totalidad del diseño global de un medio informativo, b) terminar de manera teórica y conceptual el diseño de un medio de comunicación informativo en su conjunto, basado en la idea de potenciar la construcción de la pluralidad mediática y c) adaptar el diseño del medio informativo y su puesta en marcha a las posibilidades reales de trabajo del investigador de esta tesis, esto es, adaptar el medio informativo a una plataforma multimedia de internet, con vocación informativa local/hiperlocal y especializado en acontecimientos culturales.

**CAPÍTULO 6: BIBLIOGRAFÍA Y MATERIALES CITADOS**



## Capítulo 6.

### Bibliografía y materiales citados.

#### 6.1. Bibliografía

Abril Curto, G. Castañares, W. Peñamarín Beristain, C y Sánchez Leyva, M. J. (2007) Comunicación. En Barañano, A. García, J. L. Cátedra, M. y Devillard, M. J. (coords.) (2007) *Diccionario de relaciones interculturales. Diversidad y globalización*. Madrid: Editorial Complutense.

Acaso, M. (2009) *El lenguaje visual*. Barcelona: Paidós.

Adell, J. E. (1998) *La música en la era digital. La cultura de masas como simulacro*. Lleida: Milenio.

Adorno, W. T. (1958) Ideas sobre sociología de la música. En García Laborda, J. M. (ed.) (2004) *La música moderna y contemporánea a través de los escritos de sus protagonistas (una antología de textos comentados)*. Sevilla: Doble J.

Adorno, T. W. (2000) *Sobre la música*. Barcelona: Paidós.

Adorno, T. W. (2001) *Epistemología y ciencias sociales*. Madrid: Cátedra.

Adorno, T. W. (2007) *Composición para el cine. El fiel correpetidor*. Madrid: Akal.

Aguadero Fernández, F. (1997) *La sociedad de la información*. Madrid: Acento.

Alcalde, J. (2008) La interacción música - imagen en la cultura de la escucha. En De Aguilera, M. Adell, J. E. y Sedeño, A. (eds.) (2008) *Comunicación y música I. Lenguaje y medios*. Barcelona: UOC press.

Alcalde, J. (2010) *Música y comunicación*. Madrid: Fragua.

Alcaraz, M. J y Pérez Carreño, F. (2010) Introducción. En Alcaraz, M. J y Pérez Carreño, F. (eds.) *Significado, emoción y valor. Ensayos sobre filosofía de la música*. Madrid: Machadolibros.

- Alsina, P. y Sesé, F. (2003) *La música y su evolución. Historia de la música con propuestas didácticas y 49 audiciones*. Barcelona: Graó.
- Alvarez, L. (2004) El impresionismo. En Torres, J. Gallego, A. y Alvarez, L. (2004) *Música y sociedad*. Madrid: Real Musical.
- Ambrose, G. y Aono-Billson, N. (2011) *Bases del diseño gráfico 01: enfoque y lenguaje*. Barcelona: Parramón.
- Ander - Egg, E. (1995) *Técnicas de investigación social*. Buenos Aires: Lumen.
- Andrés, R. (2007) *El oyente infinito. Reflexiones y sentencias sobre música (De Nietzsche a nuestros días)*. Barcelona: dvd.
- Ardèvol Piera, E. y Muntañola Thornberg, N. (2004) Presentación. En Ardèvol Piera, E. y Muntañola Thornberg, N. (coords.) (2004) *Representación y cultura audiovisual en la sociedad contemporánea*. Barcelona: UOC.
- Baget, J. M. (1965) *Televisión. Un arte nuevo*. Madrid: Rialp.
- Bas, E. (2008) *Prospectiva. Cómo usar el pensamiento sobre el futuro*. Barcelona: Ariel.
- Bericat, E. (1998) *La integración de los métodos cuantitativo y cualitativo en la investigación social. Significado y medida*. Barcelona: Ariel.
- Barce, R. (2001) Prólogo. En Piston, W. (2001a) *Orquestación*. Madrid: Real Musical.
- Bauman, Z. (2007) *Libertad*. Buenos Aires: Losado.
- Beltrán Moner, R. (2005) *La ambientación musical en radio y televisión. Selección, montaje y sonorización*. Madrid: RTVE.
- Bennett, R. (2006) *Forma y diseño*. Madrid: Akal.
- Berger, P. L. y Luckmann, T. (2008) *La construcción social de la realidad*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Berlo, D, K. (1969) *El proceso de la comunicación. Introducción a la teoría y a la práctica*. Buenos Aires: El Ateneo.

- Bernays, E. (2008) *Propaganda*. España: melusina.
- Bertran, E. Codinach, M. Lorite, N. Martínez, A. B. Muraca, E. y Sinisterra, F. (2012) *El estudio de la mediatización de los procesos de dinamización intercultural: aportaciones desde la fotografía, música, publicidad, cine y televisión*. Bilbao: VII Congreso de Migraciones internacionales en España. Movilidad humana y diversidad social.
- Blacking, J. (2006) *¿Hay música en el hombre?* Madrid: Alianza.
- Blumer, J. G. (1993a) La televisión pública entre el diluvio comercial. En Blumer, J. G. (ed.) (1993) *Televisión e interés público*. Barcelona: Bosch.
- Blumer, J. G. (1993b) Valores vulnerables en juego. En Blumer, J. G. (ed.) (1993) *Televisión e interés público*. Barcelona: Bosch.
- Bonastre, F. (1977) *Música y parámetros de especulación*. Madrid. Alpuerto.
- Bosch, J. (1998) *Introducción a la comunicación. Síntesis humanístico - científica*. Buenos Aires: Edicial.
- Bougnoux, D. (2005) *Introducción a las Ciencias de la Comunicación*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Boulez, P. (2001) *Puntos de referencia*. Barcelona: Gedisa.
- Bourdieu, P. (2005) *Capital cultural, escuela y espacio social*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Bourdieu, P. (2007) *Sobre la televisión*. Barcelona: Anagrama.
- Bourdieu, P. Chamboredon, J. C. Passeron, J. C. (2005) *El oficio de sociólogo*. Madrid: Siglo XXI.
- Brajnovic, L. (1974) *Tecnología de la información*. Pamplona: Universidad de Navarra.
- Bramston, D. (2010) *Bases del diseño de producto 01: de la idea al producto*. Barcelona: Parramón.
- Brazier, Ch. (2008) *Historia del mundo*. Barcelona: Intermón Oxfam.
- Breschand, J. (2004) *El documental. La otra cara del cine*. Barcelona: Paidós.
- Bruhn Jensen, K. (1997) *La semiótica social de la comunicación de masas*. Barcelona: Bosch.

Burke, P. (1987) *Sociología e historia*. Madrid: Alianza.

Cáceres, M. D. (2003) *Introducción a la comunicación interpersonal*. Madrid: Síntesis.

Cage, J. (2007) *Escritos al oído*. Murcia: Colegio oficial de aparejadores y arquitectos técnicos de la región de Murcia.

Calvo – Manzano, A. (2004) *Acústica físico-musical*. Madrid: Real Musical.

Cámara de Landa, E. (2004) *Etnomusicología*. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales. ICCMU.

Cameron, M. (2012) *El lenguaje secreto del cuerpo. Gestos y actitudes que hablan*. Barcelona: Obelisco.

Carbonell, Ch, O. (1993) *La historiografía*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.

Carreras Serra, Ll de. (2010) *Las normas jurídicas de los periodistas. Derecho español de la información*. Barcelona: UOC.

Casas, Q. (2009) Rock around the click: La electrónica de los setenta, de <<Hallogallo>> al Ambient de la era del Moog (1968 - 1982). En Blánquez, J. y Morera, O. (coord.) (2009) *Loops. Una historia de la música electrónica*. Barcelona: Reservoir Books.

Castro, S. J. (2010) Wittgenstein: música, lenguaje y sentimientos. En Alcaraz, M. J y Pérez Carreño, F. (eds.) *Significado, emoción y valor. Ensayos sobre filosofía de la música*. Madrid: Machadolibros.

Castells, M. (2003) *La galaxia internet. Reflexiones sobre internet, empresa y sociedad*. Barcelona: Debolsillo.

Castells, M. (2006) *La era de la información. Vol. 3. Fin del milenio*. Madrid: Alianza.

Catalán, T. (2003) *Sistemas compositivos temperados en el siglo XX*. Valencia: Institución Alfonso el Magnánim.

Cebrián Herreros, M. (1998) *Información televisiva. Mediaciones, contenidos, expresiones y programación*. Madrid: Síntesis.

Cebrián Herreros, M. (2004) *La información en televisión. Obsesión mercantil y política*. Barcelona Gedisa.

- Chalmers, A. F. (2006) *¿Qué es esa cosa llamada ciencia?* Madrid: Siglo XXI.
- Chion, M. (1993) *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Barcelona, Buenos Aires y México: Paidós.
- Chion, M. (1997) *La música en el cine*. Barcelona: Paidós.
- Chomsky, N. (2006) El control de los medios de comunicación. En Chomsky, N. y Ramonet, I. (2006) *Cómo nos venden la moto. Información, poder y concentración de medios*. Barcelona: Icaria.
- Coller, X. (2005) *Estudio de casos*. Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas, CIS.
- Colli, G. (2000) *El nacimiento de la filosofía*. Barcelona: Tusquets.
- Comotti, G. (1986) *Historia de la Música, 1. La música en la cultura griega y romana*. Madrid: Turner.
- Conde Gutiérrez del Álamo, F. (2009) *Análisis sociológico del sistema de discursos*. Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas, CIS.
- Cope, D. (1997) *Techniques of the Contemporary Composer*. E.E.U.U.: Thomson Learning.
- Copland, A. (2008) *Cómo escuchar la música*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Corbetta, P. (2010) *Metodología y técnicas de investigación social*. Madrid: McGraw-Hill.
- Correa García, R. I. (2011) *Imagen y control social*. Barcelona: Icaria.
- Cripps, C. (2001) *La música popular en el siglo XX*. Madrid: Akal.
- Cytrinblum, A. (2009) *Periodismo social. Un a nueva disciplina*. Buenos Aires: La Crujía.
- Davis, F. (2008) *La comunicación no verbal*. Madrid: Alianza.
- Davis, R. A. (2009) Educación musical e identidad cultural. En Lines, D. K. (comp.) *La educación musical para el nuevo milenio*. Madrid : Moratas.
- Day, T. (2002) *Un siglo de música grabada*. Madrid: Alianza.
- Del Río Pereda, P. (1996) *Psicología de los medios de comunicación*. Madrid: Síntesis.
- De Arcos, M. (2006) *Experimentalismo en la música cinematográfica*. Madrid: Fondo de Cultura Económica de España.

De Miguel, R. (2005) La entrevista en profundidad a los emisores y los receptores de los medios .En Berganza Conde, M. R. y Ruiz San Omán, J. A. (2005) *Investigar en Comunicación*. Madrid: McGraw-Hill.

De Souza Minayo, M. C. (2009) *La artesanía de la investigación cualitativa*. Buenos Aires: Lugar.

Díaz, C. (2005) Música electroacústica y cine. En Olarte Martínez, M. (ed.) (2005) *La música en los medios audiovisuales*. Salamanca: Plaza Universitaria Ediciones.

Díaz, E. (2010) *Entre la tecnociencia y el deseo. La construcción de una epistemología ampliada*. Buenos Aires: Biblos.

Diez Puertas, E. (2002) *El montaje del franquismo. La política cinematográfica de las fuerzas sublevadas*. Barcelona: Laertes.

Dondis, D.A. (2011) *La sintaxis de la imagen. Introducción al alfabeto visual*. Barcelona: Gustavo Gili.

Droste, M. (2011) *Bauhaus*. Madrid: Taschen.

Droste, M. (2012) *Bauhaus*. Madrid: Taschen.

Durá Grimalt, R. (2009) Precedentes, orígenes y evolución de los vídeo - clips. En Sánchez López, J y García Gómez, F. (coords.) (2009) *Historia, estética e iconografía del videoclip musical*. Málaga: Universidad de Málaga.

Durkheim, E. (2003) *Las reglas del método sociológico*. Buenos Aires: Gorla.

Durkheim, E. (2011) *La división del trabajo social*. Buenos Aires: Libertador.

Ekman, P. (2012) *El rostro de las emociones. Signos que revelan significado mas allá de las palabras*. Barcelona: RBA.

Ellis, R. y McClintock, A. (1993) *Teoría y práctica de la comunicación humana*. Barcelona: Paidós.

Espinosa, S. Murad, P. Robledo, R. Tejada, J. Morant, R. y Porta, A. (2010) Glosario de términos musicales aplicados a la banda sonora. En Porta, A. (ed.) (2010) *¿Qué escuchan los niños en la televisión?*. Castelló de la Plana: Universitat Jaume I.

Esteve Ramírez, F. (2010) Fundamentos de la especialización periodística. En Camacho Markina, I. (coord.) (2010) *La especialización en el periodismo. Formarse para informar*. Sevilla: Comunicación social.

- Fang, I. E. (1977) *Noticias por televisión*. Buenos Aires: Marymar.
- Feld, S. (2001) El sonido como sistema simbólico: el tambor kaluli. En Cruces, F. y otros (eds.) *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*. Madrid: Trotta.
- Fernández Martínez, V. M. (2000) *Teoría y método de la arqueología*. Madrid: Síntesis.
- Feyerabend, P. (2006) *Tratado contra el método*. Madrid: Tecnos.
- Forner, J. y Wilbrandt, J. (1993) *Contrapunto creativo*. Barcelona: Labor.
- Foucault, M. (2006) *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Madrid: Siglo XXI.
- Freund, G. (2006) *La fotografía como documento social*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Gadamer, H. G. (1997) Lenguaje y música. Escuchar y comprender. En Schröder, G. y Breuninger, H. (comps.) (2005) *Teoría de la cultura. Un mapa de la cuestión*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina.
- Gallego, A. (2004) Del manierismo al Barroco italiano. En Torres, J. Gallego, A. y Alvarez, L. (2004) *Música y sociedad*. Madrid: Real Musical.
- García Cruz, C. (1984) *Noticias por televisión*. México: Publigráficos.
- García Madrigal, F y Vicén Antolín, C. (1994) *Fundamentos de la comunicación humana*. Zaragoza: Mira.
- García Vidal, I. (2005) La música de Wagner en el cine. En Olarte Martínez, M. (ed.) (2005) *La música en los medios audiovisuales*. Salamanca: Plaza Universitaria.
- Gèrtrudis Barrio, M. (2003) *Música y narración en los medios audiovisuales*. España: Laberinto.
- Goffman, E. (2008) *Estigma. La identidad deteriorada*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Goffman, E. (2009) *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Gómez Rodríguez, J. A. (2005) <<Lo que no se vende, cántelo>>. Algunas reflexiones sobre el papel de la música en la publicidad: de los viejos pregones a los *spots* de televisión. En Olarte Martínez, M. (ed.) (2005) *La música en los medios audiovisuales*. Salamanca: Plaza Universitaria Ediciones.
- Gombrich, E. H. (2004) *Breve historia de la cultura*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.

- Gomila, A. (2010) Música y emoción. El problema de la expresión y la perspectiva de segunda persona. En Alcaraz, M. J y Pérez Carreño, F. (eds.) *Significado, emoción y valor. Ensayos sobre filosofía de la música*. Madrid: Machadolibros.
- González Requena, J. (1992) *El discurso televisivo: espectáculo de la posmodernidad*. Madrid: Cátedra.
- Gordillo, I. (1999) *Informativos de Andalucía*. Andalucía: Consejería de Cultura.
- Grima, P. (2010) *La certeza absoluta y otras ficciones. Los secretos de la estadística*. España: RBA.
- Grimson, A. (2000) *Interculturalidad y comunicación*. Buenos Aires: Norma.
- Gris, M. (2010) *Iniciación a internet*. Barcelona: eni.
- Gubert, R. (2006) *Historia del cine*. Barcelona: Lumen.
- Guerin, M. A. (2004) *El relato cinematográfico. Sin relato no hay cine*. Barcelona: Paidós.
- Gustems, J. (2009) Textos. En Borràs, Ll. (ed.) (2009) *Atlas básico de música*. Barcelona: Parramón.
- Haba, A. (1979) *Nuevo tratado de armonía*: Madrid. Real Musical.
- Habermas, J. (2002) *Historia y crítica de la opinión pública. La transformación estructural de la vida pública*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Habermas, J. (2003) *Teoría de la acción comunicativa II. Crítica de la razón funcionalista*. Madrid: Taurus - Santillana.
- Hall, E. T. (1986) *La dimensión oculta*. México: Siglo XXI.
- Hall, E. T. (1987a) Proxémica. En Bateson, G. Birdwhistell, R. L. Goffman, E. Hall, E. T. Jackson, D. D. Scheflen, A. E. Sigman, S. J. y Watzlawick, P. (1987) *La nueva comunicación*. Barcelona: Kairós.
- Hall, E. T. (1987b) Entrevista con Edward T. Hall, por Martha Davis. En Bateson, G. Birdwhistell, R. L. Goffman, E. Hall, E. T. Jackson, D. D. Scheflen, A. E. Sigman, S. J. y Watzlawick, P. (1987) *La nueva comunicación*. Barcelona: Kairós.
- Hall, E. T. (1989) *El lenguaje silencioso*. Madrid: Alianza.
- Hall, E. T. (2002) Convenciones visuales y visión convencional. En Yates, S. (ed.) (2002) *Poéticas del espacio*. Barcelona: Kairós.
- Hargreaves, D. J. (2002) *Música y desarrollo psicológico*. Barcelona: Graó.

- Harnoncourt, N. (2008) *La música como discurso sonoro. Hacia una nueva comprensión de la música*. Barcelona: Acantilado.
- Hemsey de Gainza, V. (1964) *La iniciación musical del niño*. Buenos Aires: Ricordi.
- Hemsey de Gainza, V. (1977) *Fundamentos, materiales y técnicas de la educación musical*. Buenos Aires: Ricordi.
- Hemsey de Gainza, V. y Ander-Egg, E. (1997) *Puentes hacia la comunicación musical. Ezequiel Ander-Egg dialoga con Violeta H. de Gainza*. Buenos Aires: Lumen.
- Herrera, E. (1998) *Técnicas de arreglos para la orquesta moderna*. Barcelona: Antoni Bosch.
- Herrera, E. (2000) *Teoría musical y armonía moderna. Vol. II*. Barcelona: Antoni Bosch.
- Herrera, E. (2001) *Teoría musical y armonía moderna. Vol. I*. Barcelona: Antoni Bosch.
- Herrera, J. C. (2009) Modelos básicos de la comunicación. En Herrera, J. C. (ed.) (2009) *Manual de Teoría de la Información y de la Comunicación*. Madrid: Universitas.
- Heskett, J. (2008) *El diseño en la vida cotidiana*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Hodeir, A. (2000) *Las formas de la música*. Madrid: EDAF.
- Howard, J. (2000) *Aprendiendo a componer*. Madrid: Akal.
- Hutchings, A. J. B. (2000) El siglo XIX. En Robertson, A. y Stevens, D. (eds.) (2000) *Historia general de la música III. Del Clasicismo al siglo XX*. Madrid: Istmo.
- Iglesias, Z. (2006) *La información en la televisión local*. Madrid: Fragua.
- Ilardi, E. y Llucci, T. (2008) `Dj - Pac man´: el influjo de los videojuegos sobre la música técnó. En De Aguilera, M. Adell, J. E. y Sedeño, A. (eds.) (2008) *Comunicación y música II. Tecnología y audiencias*. Barcelona: UOC press.
- Iñiguez Rueda, L. (2006) El análisis del discurso en las ciencias sociales: variedades, tradiciones y prácticas. En Iñiguez Rueda, L. (ed.) (2006) *Análisis del discurso. Manual para las ciencias sociales*. Barcelona: UOC.
- Janowitz, M. y Schulze, R. O. (1985) Tendencias de la investigación en el sector de las comunicaciones de masas. En Moragas, M. de (ed.) (1985) *Sociología de la comunicación de masas I. Escuelas y autores*. Barcelona: Gustavo Gili.

- Jardí, J. (2013) *Pensar con imágenes*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Jardow-Pedersen, M. (2003) *Manual de etnomusicología*. México: Etnomax.
- Jauset, J. A. (2007) *Estadística para periodistas, publicitarios y comunicadores*. Barcelona: UOC.
- Jost, P. (2005) *Instrumentación. Historia y transformación del sonido orquestal*. Barcelona: Idea Books.
- Jowett, G. S. (1992) Imágenes de largo alcance. En Williams, R. (ed) (1992) *Historia de la comunicación. Vol 2. De la imprenta a nuestros días*. Barcelona: Bosch.
- Julier, G. (2010) *La cultura del diseño*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Jullier, L. (2007) *El sonido en el cine*. Barcelona: Paidós.
- Kandinsky, V. (2004) *Punto y línea sobre el plano. Contribución al análisis de los elementos pictóricos*. Barcelona: Paidós.
- Károlyi, O. (2004) *Introducción a la música del siglo XX*. Madrid: Alianza.
- Károlyi, O. (2006) *Introducción a la música*. Madrid: Alianza.
- Kinder, H. Hilgemann, W. y Hergt, M. (2008) *Atlas histórico mundial. De los orígenes a nuestros días*. Madrid: Akal.
- Klee, P. (2008) *Teoría del arte moderno*. Buenos Aires: Cactus.
- Knapp, M. L. (2007) *La comunicación no verbal. El cuerpo y el entorno*. Barcelona: Paidós.
- Krippendorff, K. (2002) *Metodología de análisis de contenido. Teoría y práctica*. Barcelona: Paidós.
- Kühn, C. (1994) *Tratado de la forma musical*. Barcelona: Labor.
- Kühn, C. (2003) *Historia de la composición musical*. Barcelona: Idea Books.
- Labrado, J. (2009) *El sentido del sonido. La expresión sonora en el medio audiovisual*. Barcelona: Alba.
- Lack, R. (1999) *La música en el cine*. Madrid: Cátedra.
- Langeveld, J. (2002) *Escuchar y mirar. Teoría de la música*. Madrid: Akal.
- LaRue, J. (2009) *Análisis del estilo musical*. Madrid: Multimúsica.

- Lasswell, G. D. (1985) Estructura y función de la comunicación en la sociedad. En Moragas, M. de (ed.) (1985) *Sociología de la comunicación de masas II. Estructura, funciones y efectos*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Lévi – Strauss, C. (1994) *Mirar, escuchar, leer*. Madrid: Siruela.
- Lévi - Strauss, C. (2007) *Mito y Significado*. Madrid: Alianza.
- Levitin, D. J. (2008) *Tu cerebro y la música. El estudio científico de una obsesión humana*. Barcelona: RBA.
- Lisciani-Petrini, E. (1999) *Tierra en blanco. Música y pensamientos a inicios del siglo XX*. Madrid: Akal.
- Llinás, F. (1974) Presentación. En Vertov, D. (1974) *El cine ojo*. Madrid: Fundamentos.
- Lluís i Falcó, J. (2005) Análisis musical vs. análisis audiovisual: el dedo en la llaga. En Olarte Martínez, M. (ed.) (2005) *La música en los medios audiovisuales*. Salamanca: Plaza Universitaria Ediciones.
- Lull, J. (2009) *Medios, comunicación, cultura*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Luhmann, N. (2007) *La realidad de los medios de masas*. Barcelona: Anthropos.
- López J. A. y Samper, P. M. (2011) Pendiente. En Vertov, D. (2011) *Memorias de un cineasta bolchevique*. Madrid: Capitán swing.
- López, X. (2010) La información más cercana. En Camacho Markina, I. (coord.) (2010) *La especialización en el periodismo. Formarse para informar*. Sevilla: Comunicación social.
- Lorite, N. (2006) La mirada multipolar de la inmigración desde la perspectiva de la investigación audiovisual aplicada. En Isabel Ferin (coord.) (2006) *Media & Jornalismo. Vol 8*. Portugal: CIMJ.
- Lorite, N. (2007a) ¿Es posible televisar la realidad sin ofender la diversidad? En Balagué, S. Buxó, P. y Fleco, H. (coords.) (2007). *Ponencias del Libro del foro mundial de la televisión infantil 2006*. Barcelona: Foro mundial de la televisión infantil.
- Lorite, N. (dir.) (2007b) *Tratamiento informativo de la inmigración en España 2007*. Barcelona: MIGRACOM UAB.
- Lorite, N. (2008) Discurso, inmigración y medios audiovisuales. En Bañón, A. M. y Fornieles, J. (eds.) (2008) *Manual sobre Comunicación e Inmigración*. San Sebastián: Gakoa.

- Lorite, N. (2010) Televisión informativa y modelos de dinamización intercultural. En Martínez Lirola. (ed.) (2010) *Migraciones, discursos e ideologías en una sociedad globalizada. Claves para su mejor comprensión*. San Sebastián: Gakoa.
- Magny, J. (2005) *Vocabularios del cine. Palabras para leer el cine. Palabras para hacer cine. Palabras para amar el cine*. Barcelona: Paidós.
- Malbrán, S. (2007) *El oído de la mente*. Madrid: Akal.
- Marco, T. (2007) *La creación musical en el siglo XXI*. Pamplona: Cátedra Jorge Oteiza.
- Marco, T. (2008) *Historia cultural de la música*. Madrid: Autor.
- Mardones, J. M. (2001) *Filosofía de las ciencias humanas y sociales. Materiales para una fundamentación científica*. Barcelona: Anthropos.
- Marín, C. (2006) *Periodismo audiovisual. Información, entretenimiento y tecnologías multimedia*. Barcelona: Gedisa.
- Martí, J. (2000) *Más allá del Arte. La música como generadora de realidades sociales*. Sant Cugat del Vallès: Deriva.
- Martín - Barbero, J. (2001) *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Martín Herrero, J. A. (1997) *Manual de antropología de la música*. Salamanca: Amarú.
- Martín Serrano, M. (2008) *La mediación social*. Madrid: Akal.
- Mattelart, A. y Mattelart, M. (2005) *Historia de las teorías de la comunicación*. Barcelona: Paidós.
- Mattelart, A. (2007a) *La mundialización de la comunicación*. Barcelona: Paidós.
- Mattelart, A. (2007b) *Historia de la sociedad de la información*. Barcelona: Paidós.
- McLuhan, M. (2007) *Comprender los medios de comunicación. Las extensiones del ser humano*. Barcelona: Paidós.
- McQuail, D. (2010) *Introducción a la teoría de la comunicación de masas*. Barcelona: Paidós.
- Melgar, L. T. (2003) *Historia de la televisión*. Madrid: Acento.

- Meyer, L. B. (2000) *El estilo de la música. Teoría musical, historia e ideología*. Madrid: Pirámide.
- Meyer, L. B. (2001) *Emoción y significado en la música*. Madrid: Alianza.
- Montaner, P. y Moyano, P. (1989) *¿Cómo nos comunicamos? Del gesto a la telemática*. Madrid: Alhambra.
- Moragas, M. de (1981) *Teorías de la comunicación*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Moragas, M. de (1985) Introducción: El lugar de la sociología de la investigación sobre Comunicación de Masas. En Moragas, M. de (ed.) (1985) *Sociología de la comunicación de masas I. Escuelas y autores*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Morán, J. M. Sastre, L. Durán, C. Vicente, A. y Egeo, I. (1981) *El mundo sin distancias. El progreso de las telecomunicaciones*. Barcelona: Salvat.
- Morley, D. (2008) *Medios, modernidad y tecnología. Hacia una teoría interdisciplinar de la cultura*. Barcelona: Gedisa.
- Mosterín, J. (1993) *Teoría de la escritura*. Barcelona: Icaria.
- Mouëllic, G. (2011) *La música en el cine*. Barcelona: Paidós.
- Munari, B. (2008) *Diseño y comunicación visual. Contribución a una metodología didáctica*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Munari, B. (2011) *¿Cómo nacen los objetos? Apuntes para una metodología proyectual*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Muraca, E. (2009) *Procesos comunicativos de la música. El caso de los discursos sonoros de las sintonías musicales en los informativos de televisión españoles y la comunicación intercultural mediatizada*. Barcelona: Investigación de 12 créditos depositada en el Departamento de Arte y Musicología de la Universitat Autònoma de Barcelona.
- Myers, H. P. (2001) Etnomusicología. En Cruces, F. y otros (eds.) *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*. Madrid: Trotta.
- Navarro, H. y Navarro, S. (2003) *Música de cine: Historia y coleccionista de bandas sonoras*. Madrid: Ediciones Internacionales Universitarias.
- Negus, K. (2005) *Los géneros musicales y la cultura de las multinacionales*. Barcelona: Paidós.
- Nieto, J. (2003) *Música para la imagen. La influencia secreta*. Madrid: Iberoautor.

Nommick, Y. (2008) Presencias y evocaciones de Asia en la música del siglo XX. En Nommick, Y. y Fauser, A. et al. (2008) *Mirada a oriente*. Madrid: Orquesta y coro nacional de España.

Obach, X. (1997) *El tratamiento de la información y otras fábulas*. Madrid: Anaya.

Ocaña Fernández, A. y Reyes López, M. L. (2010) La banda sonora en la programación infantil de televisión en España: *La banda*, un ejemplo desde Andalucía. En Porta, A. (ed.) (2010) *¿Qué escuchan los niños en la televisión?*. Castelló de la Plana: Universitat Jaume I.

Olarte, M. (2004) La música en el cine a partir de 1950. Evolución de la música expresiva y estructural desde las grandes producciones a los temas intimistas. El desarrollo del noesinfonismo. En García Laborda, J. M. (ed.) (2004) *La música moderna y contemporánea a través de los escritos de sus protagonistas (una antología de textos comentados)*. Sevilla: Doble J.

Oliva, L. y Sitjà, X. (1996) *Las Noticias en Televisión*. Madrid: RTVE.

Orozco, G. (2007) Comunicación social y cambio tecnológico. Un escenario de múltiples desordenamientos. En Moraes, D. de. (coord.) (2007) *Sociedad mediatizada*. Barcelona: Gedisa.

Palazón Meseguer, A. (1998) *Lenguaje audiovisual*. Madrid: Acento.

Pardavila Neira, M. (2009) Las primeras creaciones musicales para publicidad en Radio y Televisión en España: *El Jingle (1959 - 1960)*. En Olarte Martínez, M. (ed.) (2009) *Reflexiones en torno a la música y la imagen desde la Musicología española*. Salamanca: Plaza Universitaria Ediciones.

Pardo, F. y Pardo, J. R. (1982) *Esto es televisión*. Madrid: Salvat.

Pardo, J. L. (2001) *Estructuralismo y ciencias humanas*. Madrid: Akal.

Pardo, R. H. (2010) La problemática del método en ciencias naturales y sociales. En Díaz, E. (2010) (ed.) *Metodología de las ciencias sociales*. Buenos Aires: Biblos.

Paz, M. A. y Montero, J. (1999) *Creando la realidad. El cine informativo 1895 - 1945*. Barcelona: Ariel.

Pease, A. y Pease, B. (2006) *El lenguaje del cuerpo*. Barcelona: Amat.

Pech Salvador, C. Rizo García, M. y Romeu Aldaya, V. (2008) *Manual de comunicación intercultural*. México: UACM.

Peirce, Ch. S. (1974) *La ciencia de la semiótica*. Buenos Aires: Nueva Visión.

Peralta, M. (2012) *Teleinformativos, la noticia digital en televisión*. Barcelona: UOC.

- Pérez, M. (2004) *Comprende y ama la música*. Madrid: Musicales.
- Pérez Tornero, J. M. et al (2007) *Alternativas a la televisión actual*. Barcelona: Gedisa.
- Pericot, J. (2002) *Mostrar para decir. La imagen en contexto*. Bellaterra, Castelló de la Plana, Barcelona y Valencia: Aldea Global.
- Persichetti, V. (2000) *Armonía del siglo XX*. Madrid: Real Musical.
- Piston, W. (1998) *Armonía*. España: SpanPress.
- Piston, W. (2001a) *Orquestación*. Madrid: Real Musical.
- Piston, W. (2001b) *Contrapunto*. Barcelona: Idea Books.
- Pinel, V. (2004) *El montaje. El espacio y el tiempo del film*. Barcelona: Paidós.
- Pons, I. (1993) *Programación de la investigación social*. Madrid: Centro de Investigación Sociológica, CIS.
- Porta, A. (2007) *Músicas públicas, escuchas privadas. Hacia una lectura de la música popular contemporánea*. Bellaterra, Castelló de la Plana, Barcelona y Valencia: Aldea Global.
- Porta, A. (2010) La banda sonora de la programación infantil de TVE. En Porta, A. (ed.) (2010) *¿Qué escuchan los niños en la televisión?*. Castelló de la Plana: Universitat Jaume I.
- Prósper Ribes, J. y López Catalán, C. j. (2001) *Elaboración de noticias y reportajes audiovisuales*. Valencia: Fundación Universitaria San Pablo C.E.U.
- Pujadas, E. (2011) *La televisión de calidad. Contenidos y debates*. Barcelona, Castelló de la Plana y Valencia: Aldea Global.
- Ràfols, R. y Colomer, A. (2011) *Diseño audiovisual*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Ràfols i Casamada, A. (2011) Prologo. En Dondis, D.A. (2011) *La sintaxis de la imagen. Introducción al alfabeto visual*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Raga Gimeno, F. (2003) Para un análisis empírico de las interacciones comunicativas interculturales. En Raga Gimeno, F. Farrell, M. E. Ortí Teruel, R. Sánchez López, E. y Sales Salvador, D. (2003) *Claves para la comunicación intercultural*. Castelló de la plana: Universitat Jaume I.
- Randall, D. (2008) *El periodismo universal*. Madrid: Siglo XXI.
- Redal, E. J. (ed.) (2005) *La Enciclopedia del Estudiante. 07 Historia Universal*. Madrid: Santillana.

- Reynoso, C. (2006a) *Antropología de la música: de los géneros tribales a la globalización. Volumen II: Teorías de la complejidad*. Buenos Aires: SB.
- Reynoso, C. (2006b) *Antropología de la música: de los géneros tribales a la globalización. Volumen I: Teorías de la simplicidad*. Buenos Aires: SB.
- Riemann, H. (2004) *Teoría general de la música*. Cornellà de Llobregat: Idea Books.
- Rodrigo Alsina, M. (2001) *Teorías de la comunicación. Ámbitos métodos y perspectivas*. Bellaterra, Castelló de la Plana, Barcelona y Valencia: Aldea Global.
- Rodrigo Alsina, M. (2007) *Los modelos de la comunicación*. Madrid: Tecnos.
- Rodríguez Bravo, A. (1998) *La dimensión sonora del lenguaje audiovisual*. Barcelona: Paidós.
- Rodríguez Martínez, R. (2010) Explicar y difundir la cultura. En Camacho Markina, I. (coord.) (2010) *La especialización en el periodismo. Formarse para informar*. Sevilla: Comunicación social.
- Rodríguez Martínez, S. (1999) *El NO-DO. Catecismo social de una época*. Madrid: Complutense.
- Rodríguez Pastoriza, F. (2003) *La mirada en el cristal. La información en televisión*. Madrid: Fragua.
- Román, A. (2008) *El lenguaje musivisual. Semiótica y estética de la música cinematográfica*. Madrid: Visión.
- Romero Fillat, J. M. (2011) *De música. Del oído a la alquimia emocional*. Barcelona: Alba.
- Rulicki, S. (2011) *Comunicación no verbal*. Buenos Aires: Granica.
- Sabés Turmo, F. y Verón Lassa, J. J. (2008) *La eficacia de lo sencillo. Introducción a la práctica del periodismo*. Zamora: Comunicación Social.
- Sánchez Vidal, A. (1997) *Historia del cine*. Madrid: Historia 16.
- Saperas, E. (1985) *La sociología de la comunicación de masas en los Estados Unidos*. Barcelona: Ariel.
- Saperas, E. (1998) *Manual básico de teoría de la comunicación*. Barcelona: CIMS.
- Saperas, E. (2012) *Comunicación mediática y sociedad. Manual de Teorías de la comunicación*. Madrid: OMM.
- Saussure, F. (2007) *Curso de lingüística general. Tomo I*. Buenos Aires: Losada.

- Schaeffer, P. (2003) *Tratado de los objetos musicales*. Madrid: Alianza.
- Schafer, R. M. (1965) *El compositor en el aula*. Buenos Aires: Ricordi.
- Schenker, H. (2004) *Tratado de armonía*. Madrid: Real Musical.
- Schonberg, A. (1997) *Tratado de armonía*. Madrid: Real Musical.
- Schonberg, A. (1999) *Funciones estructurales de la armonía*. Barcelona: Idea Books.
- Schonberg, A. (2001) *Fundamentos de la composición musical*. Madrid: Real Musical.
- Schonberg, C. H. (2004) *Los grandes compositores. (I) De claudio Monteverdi a Hugo Wolf*. Barcelona: Ribinbooks.
- Schutz, A. (2003) *Estudios sobre teoría social. Escritos II*. Buenos Aires y Madrid: Amorrortu.
- Schutz, A. y Luckmann, T. (2003) *Las estructuras del mundo de la vida*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Schramm, W. (1982) *Hombre, mensaje y medios*. Madrid: Forja.
- Sedeño Valdellós, A. M. (2008) La relación musicovisual en el videoclip. Propuestas metodológicas y tipologías. En De Aguilera, M. Adell, J. E. y Sedeño, A. (eds.) (2008) *Comunicación y música I. Lenguaje y medios*. Barcelona: UOC press.
- Selva Masoliver, M. y Solà Arguimbau A. (2004) El imaginario. Invención y convención. En Ardèvol Piera, E. y Muntañola Thornberg, N. (coord.) (2004) *Representación y cultura audiovisual en la sociedad contemporánea*. Barcelona: Editorial UOC.
- Sevilla Velasco, M. J. (2008) La música como protagonista: el anuncio musical. En De Aguilera, M. Adell, J. E. y Sedeño, A. (eds.) (2008) *Comunicación y música I. Lenguaje y medios*. Barcelona: UOC press.
- Shiner, L. (2004) *La invención del arte. Una historia cultural*. Barcelona: Paidós.
- Sinclair, J. (2000) *Televisión: comunicación global y regionalismo*. Barcelona: Gedisa.
- Suárez Sain, M. D. (2007) *Dramaturgia audiovisual. Guión y estructura de informativos en radio y televisión*. Sevilla: Comunicación social.
- Supper, M. (2004) *Música electrónica y música con ordenador*. Madrid: Alianza.

- Soengas, X. (2003a) *El tratamiento informativo del lenguaje audiovisual*. España: Laberinto.
- Soengas, X. (2003b) *Informativos radiofónicos*. Madrid: Cátedra.
- Soengas, X. (2008) *El enfoque informativo. Los puntos de vista de una noticia en televisión*. España: Laberinto.
- Sparke, P. (2010) *Diseño y cultura. Una introducción. Desde 1900 hasta la actualidad*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Stake, R. E. (2005) *Investigación con estudios de caso*. Madrid: Morata.
- Stravinski, I. (2006) *Poética musical*. Barcelona: Acantilado.
- Tarasti, E. (2004) ¿Es la música un signo? En Galán, J. M. y Villar - Taboada, C. (coords.) (2004). *Los últimos diez años de la investigación musical*. Valladolid: Universidad de Valladolid.
- Thompson, W. (2009) *Los grandes compositores*. Barcelona: Omega.
- Toch, E. (2004) *La melodía*. Cornellà de Llobregat: Idea Books.
- Torán, L. E. (1982) *La información en TV*. Barcelona: Mitre.
- Torrado Morales, S. (2006) *Manual teórico - práctico para la realización de noticias y reportajes en televisión*. Murcia: Librero.
- Torres Landa, E. Conde Miranda, E. y Ruíz Pacheco, C. (2002) *Desarrollo humano en la sociedad audiovisual*. Madrid: Alianza.
- Urpí, M. (2004) *Aprender comunicación no verbal. La elocuencia del silencio*. Barcelona: Paidós.
- Valles, M. S. (2007) *Técnicas cualitativas de investigación. Reflexión metodológica y práctica profesional*. Madrid: Síntesis.
- Valles, M. S. (2009) *Entrevistas cualitativas*. Madrid: Centro de Investigación Sociológica, CIS.
- Valls Gorina, M. (2003) *Para entender la música*. Madrid: Alianza.
- Vanoye, F. y Goliot-Lété, A. (2008) *Principios de análisis cinematográfico*. Madrid: Abada.
- Vázquez Montalbán, M. (1973) *Las noticias y la información*. Barcelona: Salvat.
- Vázquez Montalbán, M. (2008) *Informe sobre la información*. Barcelona: Debolsillo.

- Vergés, L. (2007) *El lenguaje de la armonía. De los inicios a la actualidad*. Barcelona: Boileau.
- Vertov, D. (1974) *El cine ojo*. Madrid: Fundamentos.
- Vertov, D. (2011) *Memorias de un cineasta bolchevique*. Madrid: Capitán swing.
- Vicente, K. (2012) Datos biográficos. En Zecchetto, V. (coord.) (2012). *Seis semiólogos en busca del lector*. Buenos Aires: La Crujía.
- Vilà Baños, R. (2008) *La competencia comunicativa intercultural. Un estudio en el primer ciclo de la Educación Secundaria Obligatoria*. Madrid: Ministerio de Educación, Política Social y Deporte.
- Vilches, L. (1999) *La televisión. Los efectos del bien y del mal*. Barcelona: Paidós.
- Villa Rojo, J. (2003) *Notación y grafía musical del siglo XX*. Madrid: Iberautor.
- Villafañe J. y Mingués, N. (2006) *Principios de teoría general de la imagen*. Madrid: Pirámide.
- Viñuelas Suárez, E. (2009) *El videoclip en España (1980 - 1995). Gestos audiovisuales, discurso y mercado*. Madrid: ICCMU.
- Warley, J. (2010) *¿Qué es la comunicación? ¿Qué son los medios de comunicación?* Buenos Aires: Biblos.
- Warley, J. (2011) *¿Qué es la semiología? Didáctica de los signos y los discursos sociales*. Buenos Aires: Biblos.
- Watzlawick, P. (1987) Entrevista con Paul Watzlawick, por Carlos Wilder. En Bateson, G. Birdwhistell, R. L. Goffman, E. Hall, E. T. Jackson, D. D. Schefflen, A. E. Sigman, S. J. y Watzlawick, P. (1987) *La nueva comunicación*. Barcelona: Kairós.
- Watzlawick, P. (2003) *¿es real la realidad? confusión, desinformación, comunicación*. Barcelona: Herder.
- Webern, A. (2009) *El camino hacia la nueva música*. Barcelona: Nortedur.
- West, R y Turner, L. H. (2005) *Teoría de la comunicación. Análisis y aplicación*. Madrid: Mc Graw-Hill.
- Williams, R. (1992) Introducción. En Williams, R. (ed.) (1992) *Historia de la comunicación. Vol 1. Del lenguaje a la escritura*. Barcelona: Bosch.
- Wilcox, D. L. y Cameron, G. T. (2011) *Relaciones públicas. Estrategias y tácticas*. Madrid: Pearson.
- Wolf, M. (1996) *La investigación de la comunicación de masas. Crítica y perspectivas*. Barcelona: Paidós.

Wright, Ch. R. (1985). Análisis funcional y comunicación de masas. En Moragas, M. de (ed.) (1985) *Sociología de la comunicación de masas II. Estructura, funciones y efectos*. Barcelona: Gustavo Gili.

Xalabarder, C. (2005a) Principios informadores de la música de cine. En Olarte Martínez, M. (ed.) (2005) *La música en los medios audiovisuales*. Salamanca: Plaza Universitaria Ediciones.

Xalabarder, C. (2005b) Inconvenientes de la aplicación de la música preexistente en el cine. En Olarte Martínez, M. (ed.) (2005) *La música en los medios audiovisuales*. Salamanca: Plaza Universitaria Ediciones.

Zalbidea Bengoa, B. (2010) Periodismo y ciudadanía: ética para una información responsable. En Camacho Markina, I. (coord.) (2010) *La especialización en el periodismo. Formarse para informar*. Sevilla: Comunicación social.

Zamacois, J. (1997a) *Tratado de armonía. Libro III*. EE.UU: Span Press Universitaria.

Zamacois, J. (1997b) *Curso de formas musicales*. EE.UU: Span Press Universitaria.

Zamacois, J. (1994) *Teoría de la música. Libro I*. Barcelona: Labor.

Zamacois, J. (2003) *Temas de estética y de historia de la música*. Barcelona: Idea Books.

Zecchetto, V. (2012) La teoría semiótica. En Zecchetto, V. (coord.) (2012). *Seis semiólogos en busca del lector*. Buenos Aires: La Crujía.

Zúñiga, J. (2009) *Cultura audiovisual*. Andoain: Escuela de Cine y Video.

## 6.2. Material audiovisual del DVD

Ejemplo 1. Fragmento musical de ópera wagneriana *Tannhäuser*. Extraído de Richard Wagner, interpretado por Plácido Domingo, Cheryl Studer, Agnes Baltsa, Matti Salminen, Coro de la Royal Opera House Covent Garden y Philharmonia Orchestra. Giuseppe Sinopoli. (2006) *Wagner. Oberturas y preludios. Orquesta de París. Daniel Barenboim. Tannhäuser. Domingo. Philharmonia Orchestra. Sinopoli*. Pista 6. CD 2 (Acto 2). Alemania: Deutsche Grammophon.

Ejemplo 2. Fragmento del inicio del primer noticiario cinematográfico en la primera década del siglo XX. Extraído de [www.youtube](http://www.youtube)

Ejemplo 3. Fragmente del inicio del primer noticiario cinematográfico teorizado en la segunda década del siglo XX. Extraído de Vertov, D. (dir.) (1999) *Kino - Eye and Three Songs About Lenin*. Estados Unidos: Image entertainment.

Ejemplo 4. Cabecera inicial del noticiario cinematográfico en la tercera década del siglo XX. Extraído de [www.youtube](http://www.youtube)

Ejemplo 5. Cabecera inicial del noticiario cinematográfico español NO - DO a mediados del siglo XX. Extraído de [www.youtube](http://www.youtube)

Ejemplo 6. Cabecera inicial del primer teletinformativo español en la década de 1950. Extraído de [www.youtube](http://www.youtube)

Ejemplo 7. Cabeceras iniciales de los teletinformativos españoles a partir de la década de 1970. Extraído de [www.youtube](http://www.youtube)

Ejemplo 8. Cabeceras iniciales de los teletinformativos estatales y autónomos del estado español a principios del siglo XXI (año 2007). Extraído del MIGRACOM: Observatorio y Grupo de Investigación sobre Migración y Comunicación de la Universitat Autònoma de Barcelona.

Ejemplo 9. Cabecera inicial del teletinformativo noticias cuatro 2007 segunda temporada. Extraído del MIGRACOM: Observatorio y Grupo de Investigación sobre Migración y Comunicación de la Universitat Autònoma de Barcelona.

Ejemplo 10. Arreglos musicales de tipo étnicos sobre la cabecera inicial del teletinformativo noticias cuatro 2007 segunda temporada. Elaboración propia.

Ejemplo 11. Cabecera inicial del teletinformativo noticias cuatro 2007 segunda temporada. Extraído del MIGRACOM: Observatorio y Grupo de Investigación sobre Migración y Comunicación de la Universitat Autònoma de Barcelona. Y dos sintonías musicales alternativas diseñadas por el trabajo de investigación de esta tesis. Elaboración propia.

Ejemplo 12. Cabecera inicial de la película *Magnum Force*. Extraído de Post, T. (dir.) (2006) *Harry el fuerte*. España: Warner Bros. Y cabecera inicial del teletinformativo noticias cuatro 2007 segunda temporada. Extraído del MIGRACOM: Observatorio y Grupo de Investigación sobre Migración y Comunicación de la Universitat Autònoma de Barcelona.

Ejemplo 13. Cabecera inicial del teletinformativo alternativo diseñada por el trabajo de investigación de esta tesis. Elaboración propia.

Ejemplo 14. Cabecera inicial del teletinformativo alternativo diseñada por el trabajo de investigación de esta tesis. Elaboración propia. Y cabecera inicial del teletinformativo noticias cuatro 2007 segunda temporada. Extraído del MIGRACOM: Observatorio y Grupo de Investigación sobre Migración y Comunicación de la Universitat Autònoma de Barcelona.

## Índice de tablas

Tabla 1.1. Estructura de la tesis.....	18
Tabla 2.1. Marco referencial del universo sonoro en el medio audiovisual y la ubicación de las sintonías musicales de teletinformativos. Elaboración propia a partir de Jullier (2007: 43), Vanoye y Goliot-Lété (2008: 53) y Zúñiga (2009: 143).....	22
Tabla 2.2. Equiparación entre lenguaje gramatical y musical. Material adaptado y extraído de (Pérez, 2004: 27).....	23
Tabla 2.3. Comparación entre las estructuras formales del lenguaje y de sintonías musicales. Material adaptado y extraído de Pardo (2001: 57).....	24
Tabla 2.4. Síntesis del marco de análisis histórico/social de los discursos sonoros de las sintonías musicales de las cabeceras iniciales de los teletinformativos (DMTs) españoles y sus antecedentes. Elaboración propia a partir de Gombrich (2004: 61), Carbonell (1993: 8), Burke (1987: 11), Chion (1993: 11) y Fernández Martínez (2000: 41) y Montaner y Moyano (1989: 13 y 14).....	28
Tabla 2.5. Síntesis analítica de los primeros antecedentes de los DMTs en la segunda mitad del siglo XIX.....	31
Tabla 2.6. Síntesis analítica del antecedente discursivo directo de los DMTs en la primera mitad del siglo XX.....	38
Tabla 2.7. Características histórico - culturales de la televisión en el mundo y de los DMTs españoles. Elaboración propia a partir de Jowett (1992: 153), Pardo y Pardo (1982: 4 - 17), Marín (2006: 28), Vázquez Montalbán, (2008: 57) y Warley (2010: 102 - 106), Peralta (2012: 188), Marín (2006: 40), Melgar (2003: 82), Olarte (2004: 275), Romero Fillat (2011: 127) y el material audiovisual de los teletinformativos de TVE y de las emisiones estatales y autonómicas del año 2007 en el estado español.....	47

Tabla 2.8. Síntesis analítica de los DMTs españoles en el contexto anglosajón y europeo global.....	48
Tabla 2.9. Síntesis general de las tipologías de los DMTs españoles y antecedentes en sus contextos históricos.....	50
Tabla 2.10. Los puntos de trabajo del diseñador en el sector del cine y la televisión. Material extraído de Munari (2011: 28).....	52
Tabla 2.11. Idea del proyecto del diseño y su concreción aplicada a DMTs alternativos. Elaboración propia a partir de Ambrose y Aono-Billson (2011: 58).....	54
Tabla 2.12. Funciones de la música de los teletinformativos a través de las funciones de la música en los medios de comunicación de masas y en el medio televisivo. Material extraído de las funciones musicales en los medios de comunicación de masas señaladas por Herrera (1978). Citado en Rodrigo Alsina (2007: 117) y de las funciones musicales en la televisión señaladas por de Gèrtrudis Barrio (2003:131).....	59
Tabla 2.13. Funciones comunicativas específicas de los DMTs. Elaboración propia a partir de Beltrán Moner (2005: 51), Ràfols y Colomer (2011: 100), Cebrián Herreros (1998: 483), Gèrtrudis Barrio (2003:131) y Muraca (2013).....	61
Tabla 2.14. Operación para identificar aspectos de los diseños de DMT a través de la decodificación de las fachadas identitarias . Elaboración propia a partir de Goffman, (2009: 36) y Lasswell (1985: 51).....	63
Tabla 2.15. Gama de posibles aspectos de los diseños de DMTs a través de la identificación de tipos de fachadas identitarias. Elaboración propia a partir de Goffman (2008: 62 - 65).....	64
Tabla 2.16. Sintaxis de los elementos básicos de la comunicación visual aplicados a los elementos de la comunicación auditiva de los DMTs. Elaboración propia a partir de Dondis (2011: 53 - 81).....	68
Tabla 2.17. Principales tradiciones musicales occidentales y no occidentales clasificadas en regiones que incluyen manifestaciones musicales y los elementos auditivos de MOVIMIENTO, TEXTURA, ESCALA y COLOR. Material elaborado a partir del archivo sonoro de música del MIGRACOM (2011 - 2013).....	73

Tabla 2.18. Mapa pendular de tres espacios identitarios que se alejan o acercan a la representación de la pluralidad.....	75
Tabla 2.19. Mapa pendular de tres espacios identitarios que se alejan o acercan a la representación de la pluralidad y sus correspondientes fachadas identitarias.....	75
Tabla 2.20. Las ideas de modelos candidatos al diseños de los DMTs en relación con los espacios identitarios que se alejan o acercan a la representación de la pluralidad y las fachadas identitarias correspondientes.....	76
Tabla 2.21. Mapa pendular de tres espacios identitarios en relación con las formas melódicas de los diseños de los DMTs.....	79
Tabla 2.22. Descomposición del mensaje del DMT de identidad occidental.....	80
Tabla 2.23. Descomposición del mensaje del DMT de identidad híbrida.....	80
Tabla 2.24. Descomposición del mensaje del DMT de identidad no occidental.....	81
Tabla 2.25. Diseños de los DMTs en relación con sus componentes.....	81
Tabla 2.26. Síntesis del esquema guía que proyecta el método del diseño de los DMTs. Elaboración propia a partir del método de proyección de Munari (2008: 358 y 359).....	82
Tabla 2.27. Números y tipologías de estudios revisados.....	84
Tabla 2.28. Síntesis de las características, limitaciones y aportaciones de los estudios históricos.....	86
Tabla 2.29. Síntesis de las características, limitaciones y aportaciones de los estudios ensayísticos.....	87
Tabla 2.30. Síntesis de las características, limitaciones y aportaciones de los estudios analíticos.....	88
Tabla 2.31. Síntesis de las características, limitaciones y aportaciones del estudio instrumental.....	89
Tabla 2.32. Síntesis de la revisión de estudios.....	92

Tabla 2.33. Síntesis de las aportaciones de cada uno de los estudios históricos revisados.....	93
Tabla 2.34. Síntesis de las características de los estudios ensayísticos.....	94
Tabla 2.35. Síntesis de las características de los estudios analíticos.....	95
Tabla 2.36. Síntesis de las características del estudio instrumental.....	96
Tabla 3.1. Supuestos epistemológicos de la metodología del estudio de caso y supuestos epistemológicos descartados. Elaboración propia a partir de Chalmers (2006: 1), Adorno (2001: 101), Durkheim (2003: 51), Pardo (2010: 73), Stake (2005: 16 y 17) y Coller (2005: 41 y 42).....	106
Tabla 3.2. Paradigma de Lasswell. Elaboración propia a partir de Lasswell (1985: 51).....	109
Tabla 3.3. Síntesis de la discusión sobre las críticas al paradigma de Lasswell. Elaboración propia a partir de Moragas (1981: 44), Saperas (1985: 75), García Madrigal y Vicén Antolín (1994: 55), Rodrigo Alsina (2007: 41), Herrera (2009: 60), Warley (2010: 47), Wright, (1985: 71) y Lasswell (1985: 51 - 68).....	115
Tabla 3.4. Cuadro de trabajo metodológico del estudio de caso investigado en esta tesis. Elaboración propia a partir de Lasswell (1985: 51 y 52), Lorite (2010: 21 - 23) y Berlo (1969: 34 - 55).....	117
Tabla 3.5. Estrategias de investigación multimetódicas. Elaboración propia a partir de Bericat (1998: 37 - 39).....	119
Tabla 3.6. Cuadro de trabajo metodológico del estudio de caso y la aplicación de triangulaciones. Elaboración propia a partir de Lasswell (1985: 51 y 52), Lorite (2010: 21 - 23), Berlo (1969: 34 - 55) y Bericat (1998: 37 - 39).....	120
Tabla 3.7. Grados de representatividad de una muestra. Elaboración propia a partir de Ander - Egg (1995: 181) y Corbetta (2010: 296 y 297).....	122
Tabla 3.8. Síntesis de las muestras y sus grados de representatividad de los tres ámbitos que conforman el proceso de comunicación en este estudio. Elaboración propia a partir de Ander - Egg (1995: 181) y Corbetta (2010: 296 y 297).....	126
Tabla 3.9. Guión de la entrevista de tipo cualitativa semiestructurada y en profundidad realizada a los músicos compositores de sintonías musicales de programas informativos orientada al análisis del discurso. Elaboración propia a partir de Ander - Egg (1995: 227 y 330), De Miguel (2005: 253), Valles (2007: 187) y (2009: 11), De Sousa Minayo (2009: 218) y Corbetta (2010: 352 y 253), Iñiguez Rueda (2006: 116 y 118), Conde Gutiérrez del Álamo (2009: 22 y 23) y Krippendorff (2002: 79).....	129

Tabla. 3.10. Sintaxis sonora de la música. Elaboración propia a partir de Dondis (2011: 53 - 81).....	131
Tabla 3.11. Instrumento de análisis de la estructura básica sonora/musical. Elaboración propia a partir de Dondis (2011: 53 - 81), LaRue (2009: 45 y 49), Herrera (2001: 16 y 17), Riemann (2004: 44 - 51, 52 y 54), Beltrán Moner (2006: 5) y Károlyi (2006: 23).....	134
Tabla 3.12. Instrumento de análisis sonoro/musical aplicado a la melodía. Elaboración propia a partir de LaRue (2009: 64, 69 y 84), Forner y Wilbrandt (1993: 78, 79 y 82), Zamacois (1994: 49 y 50, 1997a: 245 y 1997b: 13 y 15), Schoenberg (1997: 135, 371 y 1999: 28 - 29 y 43 - 44) y Herrera (2001: 52, 53, 54 y 69).....	138
Tabla 3.13. Indicadores para el análisis de la comunicación no verbal. Elaboración propia a partir de Urpí (2004: 17 - 93), Pease y Pease (2006: 23 - 353), Knapp (2007: 83 - 285), Davis (2008: 22 - 180), Rulicki (2011: 34 - 42), Cameron (2012: 9 - 51) y Ekman (2012: 17).....	143
Tabla 3.14. Guión de la entrevista focalizada realizada a los sujetos participantes del estudio de decodificación de los DMT. Elaboración propia a partir de Ander - Egg, (1995: 228 y 330), Valles (2007: 20 y 2009: 184), West y Turner (2005: 34), Abril Curto, Castañares, Peñamarín Beristain y Sánchez Leyva (2007: 33), Vilà Baños, (2008: 24), (Pech Salvador, Rizo García, y Romeu Aldaya, 2008: 9), Urpí (2004: 17 - 93), Pease y Pease (2006: 23 - 353), Knapp (2007: 83 - 285), Davis (2008: 22 - 180), Rulicki (2011: 34 - 42), Cameron (2012: 9 - 51) y Ekman (2012: 17), Hall (1986: 16 - 23, 1987a: 198, 1987b: 330 y 331, 1989: 58 y 2002: 179), Iñiguez Rueda (2006: 116 y 118), Conde Gutiérrez del Álamo (2009: 22 y 23) y Krippendorff (2002: 79).....	146
Tabla 4.1. Enunciado audiovisual del DMT noticias cuatro.....	155
Tabla 4.2. Resultados obtenidos en relación con la estructura básica del diseño del DMT noticias cuatro.....	156
Tabla 4.3. Resultados obtenidos en la primera fase analítica del diseño melódico del DMT noticias cuatro.....	158
Tabla 4.4. Resultados obtenidos en la segunda fase analítica del diseño melódico del DMT noticias cuatro.....	161
Tabla 4.5. Resultados obtenidos en relación con la comunicación de sensaciones del diseño del DMT noticias cuatro.....	163

Tabla 4.6. Resultados obtenidos en relación con la comunicación de sensaciones del diseño melódico del DMT noticias cuatro en su primera fase analítica.....	165
Tabla 4.7. Resultados obtenidos en relación con la comunicación de sensaciones del diseño melódico del DMT noticias cuatro en su segunda fase analítica.....	166
Tabla 4.8. Síntesis de los resultados obtenidos en relación con la dimensión analítica del diseño del DMT noticias cuatro a partir del estudio de sus codificaciones desde el ámbito de emisión.....	168
Tabla 4.9. Resultados obtenidos en relación con los elementos básicos que conforman las componentes musicales del diseño del DMT noticias cuatro. Elaboración propia a partir de Ibáñez (2008), Vives Sanfeliu (2012) y Sanou (2012).....	172
Tabla 4.10. Resultados obtenidos en relación con las intervenciones que afectan a la idea del diseño del DMT noticias cuatro. Elaboración propia a partir de Ibáñez (2008), Vives Sanfeliu (2012) y Sanou (2012).....	176
Tabla 4.11. Resultados obtenidos en relación con el tipo de audiencia ideal del diseño del DMT noticias cuatro. Elaboración propia a partir de Ibáñez (2008) y Sanou (2012).....	177
Tabla 4.12. Comparación entre el diseño del perfil melódico de la sintonías musical de la película <i>Magnum Force</i> y del DMT noticias cuatro.....	178
Tabla 4.13. Síntesis de los resultados obtenidos en relación con la dimensión analítica del diseño y la comunicación del DMT noticias cuatro a partir del estudio de sus encodificaciones desde el ámbito de producción. Elaboración propia a partir de Ibáñez (2008), Vives Sanfeliu (2012) y Sanou (2012).....	182
Tabla 4.14. Síntesis de otros puntos significativos del diseño y la comunicación del DMT noticias cuatro.....	183
Tabla 4.15. Resultados relativos a las pautas comunicativas expresadas por el sujeto 1 extraídas de la entrevista focalizada en torno a preguntas sobre los tres diseños de los DMTs.....	193
Tabla 4.16. Resultados relativos a las pautas comunicativas expresadas por el sujeto 2 extraídas de la entrevista focalizada en torno a preguntas sobre los tres diseños de los DMTs.....	194
Tabla 4.17. Resultados relativos a las pautas comunicativas expresadas por el sujeto 3 extraídas de la entrevista focalizada en torno a preguntas sobre los tres diseños de los DMTs.....	195

Tabla 4.18. Resultados relativos a las pautas comunicativas expresadas por el sujeto 4 extraídas de la entrevista focalizada en torno a preguntas sobre los tres diseños de los DMTs.....	196
Tabla 4.19. Resultados relativos a las pautas comunicativas expresadas por el sujeto 5 extraídas de la entrevista focalizada en torno a preguntas sobre los tres diseños de los DMTs.....	197
Tabla 4.20. Resultados relativos a las pautas comunicativas expresadas por el sujeto 6 extraídas de la entrevista focalizada en torno a preguntas sobre los tres diseños de los DMTs.....	198
Tabla 4.21. Resultados relativos a las pautas comunicativas expresadas por el sujeto 7 extraídas de la entrevista focalizada en torno a preguntas sobre los tres diseños de los DMTs.....	199
Tabla 4.22. Resultados relativos a las pautas comunicativas expresadas por el sujeto 8 extraídas de la entrevista focalizada en torno a preguntas sobre los tres diseños de los DMTs.....	200
Tabla 4.23. Comentarios agregados por los sujetos 1 y 6 al final de la entrevista en torno a los DMTs.....	211
Tabla 4.24. Síntesis de las características discursivas del DMT noticias cuatro a partir de los resultados obtenidos del análisis de codificación desde su ámbito de emisión.....	214
Tabla 4.25. Síntesis de las características discursivas del DMT noticias cuatro a partir de los resultados obtenidos del análisis de encodificación desde su ámbito de producción.....	217
Tabla 4.26. Síntesis de las características discursivas del DMT noticias cuatro a partir de los resultados obtenidos del análisis de decodificación desde su ámbito de recepción.....	220
Tabla 4.27. Síntesis de las características comunicativas del DMT noticias cuatro a partir de los resultados obtenidos a través de la triangulación de datos desde el análisis de su codificación, encodificación y decodificación.....	222
Tabla 4.28. Síntesis de las características generales del DMT noticias cuatro a partir de la triangulación de datos sobre su proceso comunicativo global.....	223
Tabla 4.29. Los porqués más significativos para realizar las elecciones y los descartes del DMT 1 (DMT/O), DMT 2 (DMT/H) y DMT 3 (DMT/no O) en relación con la voz de un teletinformativo a partir del análisis de sus decodificaciones desde el ámbito de recepción.....	225
Tabla 4.30. Asociaciones identitarias culturales y musicales del DMT 1 (DMT/O), DMT 2 (DMT/H) y DMT 3 (DMT/no O) a partir del análisis de sus decodificaciones desde el ámbito de recepción.....	226

Tabla 4.31. Los objetivos del estudio de caso y sus respuestas parciales correspondientes.....	229
Tabla 5.1. Idea del proyecto del diseño en su nivel Macro y Micro. Elaboración propia a partir de Ambrose y Aono-Billson (2011: 58).....	242
Tabla 5.2. Prototipo de enunciado audiovisual alternativo de teletinformativo basado en la idea del diseño propuesta por esta tesis.....	243
Tabla 5.3. Comparación entre el diseño audiovisual alternativo y el diseño audiovisual del DMT noticias cuatro.....	244
Tabla 5.4. Prospectiva del diseño alternativo del medio informativo a gran escala (Macro) a partir de la idea de potenciar la pluralidad mediática.....	245

## Índice de gráficas

Gráfica 3.1. Frecuencia temática de los indicadores de la comunicación no verbal en manuales especializados. Elaboración propia a partir de Urpí (2004: 17 - 93), Pease y Pease (2006: 23 - 353), Knapp (2007: 83 - 285), Davis (2008: 22 - 180), Rulicki (2011: 34 - 42), Cameron (2012: 9 - 51) y Ekman (2012: 17).....	144
Gráfica 4.1. Resultados obtenidos en relación con las señales comunicativas de la estructura general del diseño del DMT noticias cuatro.....	164
Gráfica 4.2. Resultados obtenidos en relación con las señales comunicativas de la forma y el movimiento melódico del diseño del DMT noticias cuatro: primera fase analítica.....	165
Gráfica 4.3. Resultados obtenidos en relación con las señales comunicativas de la forma y el movimiento melódico del diseño del DMT noticias cuatro: segunda fase analítica.....	167
Gráfica 4.4. Síntesis de los resultados obtenidos en relación con la dimensión analítica de la comunicación del DMT noticias cuatro a partir del estudio de sus codificaciones desde el ámbito de emisión.....	169
Gráfica 4.5. Resultados obtenidos en relación con la dimensión analítica de la comunicación del DMT noticias cuatro a partir del estudio de sus encodificaciones desde el ámbito de producción.....	181
Gráfica 4.6. Resultados relativos al comportamiento proxémico del sujeto 1 en la tarea del audiovisionado y elección sobre los diseños de los DMTs 1, 2 y 3.....	185
Gráfica 4.7. Resultados relativos al comportamiento proxémico del sujeto 2 en la tarea del audiovisionado y elección sobre los diseños de los DMTs 1, 2 y 3.....	186
Gráfica 4.8. Resultados relativos al comportamiento proxémico del sujeto 3 en la tarea del audiovisionado y elección sobre los diseños de los DMTs 1, 2 y 3.....	187

Gráfica 4.9. Resultados relativos al comportamiento proxémico del sujeto 4 en la tarea del audiovisionado y elección sobre los diseños de los DMTs 1, 2 y 3.....	188
Gráfica 4.10. Resultados relativos al comportamiento proxémico del sujeto 5 en la tarea del audiovisionado y elección sobre los diseños de los DMTs 1, 2 y 3.....	189
Gráfica 4.11. Resultados relativos al comportamiento proxémico del sujeto 6 en la tarea del audiovisionado y elección sobre los diseños de los DMTs 1, 2 y 3.....	190
Gráfica 4.12. Resultados relativos al comportamiento proxémico del sujeto 7 en la tarea del audiovisionado y elección sobre los diseños de los DMTs 1, 2 y 3.....	191
Gráfica 4.13. Resultados relativos al comportamiento proxémico del sujeto 8 en la tarea del audiovisionado y elección sobre los diseños de los DMTs 1, 2 y 3.....	192
Gráfica 4.14. Síntesis de los resultados obtenidos en relación con el número de interacciones cara a cara mantenida por el conjunto de ocho sujetos y los diferentes DMTs.....	201
Gráfica 4.15. Síntesis de los resultados obtenidos en relación con el número de veces que el conjunto de ocho sujetos ha elegido y descartado los diferentes DMTs.....	202
Gráfica 4.16. Síntesis de los resultados obtenidos en relación con el porqué de la elección del DMT 1 (DMT/O).....	203
Gráfica 4.17. Síntesis de los resultados obtenidos en relación con el porqué del descarte del DMT 1 (DMT/O).....	203
Gráfica 4.18. Síntesis de los resultados obtenidos en relación con el porqué de la elección del DMT 2 (DMT/H).....	203
Gráfica 4.19. Síntesis de los resultados obtenidos en relación con el porqué de los descartes del DMT 2 (DMT/H).....	204
Gráfica 4.20. Síntesis de los resultados en relación con el porqué de los descartes del DMT 3 (DMT/no O).....	204
Gráfica 4.21. Síntesis de los resultados relativos a la dimensión analítica de la comunicación del DMT noticias cuatro (DMT 1), el DMT 2 y el DMT 3 en relación con la puntuación de credibilidad percibida por los ocho sujetos y traducida en porcentajes sobre los diferentes DMTs.....	205

Gráfica 4.22. Síntesis de los resultados obtenidos en relación con la dimensión analítica de la comunicación del DMT noticias cuatro (DMT 1 o DMT/O) a partir del número de asociaciones realizadas por los ocho sujetos sobre su identidad cultural.....	205
Gráfica 4.23. Síntesis de los resultados obtenidos en relación con la dimensión analítica de la comunicación del DMT 2 (DMT/H) a partir del número de asociaciones realizadas por los ocho sujetos sobre su identidad cultural.....	206
Gráfica 4.24. Síntesis de los resultados obtenidos en relación con la dimensión analítica de la comunicación del DMT 3 (DMT/no O) a partir del número de asociaciones realizadas por los ocho sujetos sobre su identidad cultural.....	206
Gráfica 4.25. Síntesis de los resultados obtenidos en relación con la dimensión analítica de la comunicación del DMT noticias cuatro (DMT 1 o DMT/O) a partir del número de asociaciones realizadas por los ocho sujetos sobre recuerdos de escuchas musicales.....	207
Gráfica 4.26. Síntesis de los resultados obtenidos en relación con la dimensión analítica de la comunicación del DMT 2 (DMT/H) a partir del número de asociaciones realizadas por los ocho sujetos sobre recuerdos de escuchas musicales.....	207
Gráfica 4.27. Síntesis de los resultados obtenidos en relación con la dimensión analítica de la comunicación del DMT 3 (DMT/no O) a partir del número de asociaciones realizadas por los ocho sujetos sobre recuerdos de escuchas musicales.....	208
Gráfica 4.28. Síntesis de los resultados obtenidos en relación con la dimensión analítica de la comunicación del DMT noticias cuatro (DMT 1), el DMT 2 y el DMT 3 a partir del número de veces que los ocho sujetos han elegido y descartado los diferentes DMTs desde un rol de directivo de teleinformativo y con opciones más flexibles sobre las elecciones y los descartes.....	208
Gráfica 4.29. Síntesis de los resultados obtenidos en relación con la dimensión analítica de la comunicación del DMT noticias cuatro (DMT 1 o DMT/O) referentes a: el porqué de su elección realizada por siete de los ocho sujetos desde un rol de directivo de teleinformativo.....	209
Gráfica 4.30. Síntesis de los resultados obtenidos en relación con la dimensión analítica de la comunicación del DMT noticias cuatro (DMT 1 o DMT/O) referentes a: el porqué de su descarte realizado por uno de los ocho sujetos desde un rol de directivo de teleinformativo.....	209
Gráfica 4.31. Síntesis de los resultados obtenidos en relación con la dimensión analítica de la comunicación del DMT 2 (DMT/H) referentes a: el porqué de la elección realizado por dos de los ocho sujetos desde un rol de directivo de teleinformativo.....	209

Gráfica 4.32. Síntesis de los resultados obtenidos en relación con la dimensión analítica de la comunicación del DMT 2 (DMT/H) referentes a: el porqué de la elección realizado como segunda opción por uno de los ocho sujetos desde un rol de directivo de teleinformativo.....210

Gráfica 4.33. Síntesis de los resultados obtenidos en relación con la dimensión analítica de la comunicación del DMT 2 (DMT/H) referentes a: el porqué de los descartes realizados por seis de los ocho sujetos desde un rol de directivo de teleinformativo.....210

Gráfica 4.34. Síntesis de los resultados obtenidos en relación con la dimensión analítica de la comunicación del DMT 3 (DMT/no O) referentes a: el porqué del descarte realizado por los ocho sujetos desde un rol de directivo de teleinformativo.....211

## Índice de figuras

Figura 2.1. <<No haga caso de esta señal>>. Material extraído y adaptado de Watzlawick (2003: 26).....	25
Figura 3.1. Mapa del procedimiento general del estudio de caso.....	149
Figura 4.1. Resultados obtenidos en relación con los elementos estructurales básicos del diseño del DMT noticias cuatro.....	157
Figura 4.2. Resultados obtenidos en relación con la forma y movimiento melódico del diseño del DMT noticias cuatro: primera fase analítica.....	159
Figura 4.3. Resultados obtenidos en relación con la forma y movimiento melódico del diseño del DMT noticias cuatro: segunda fase analítica.....	162
Figura 4.4. Objetivos y características del estudio de caso.....	212

## Índice de ejemplos audiovisuales

- Ejemplo 1. Fragmento musical de ópera wagneriana.
- Ejemplo 2. Fragmento del inicio del primer noticiario cinematográfico en la primera década del siglo XX.
- Ejemplo 3. Fragmento del inicio del primer noticiario cinematográfico teorizado en la segunda década del siglo XX.
- Ejemplo 4. Cabecera inicial del noticiario cinematográfico en la tercera década del siglo XX.
- Ejemplo 5. Cabecera inicial del noticiario cinematográfico español NO - DO a mediados del siglo XX.
- Ejemplo 6. Cabecera inicial del primer teletinformativo español en la década de 1950.
- Ejemplo 7. Cabeceras iniciales de los teletinformativos españoles a partir de la década de 1970.
- Ejemplo 8. Cabeceras iniciales de los teletinformativos estatales y autónomos del estado español a principios del siglo XXI (año 2007).
- Ejemplo 9. Cabecera inicial del teletinformativo noticias cuatro 2007 segunda temporada.
- Ejemplo 10. Arreglos musicales de tipo étnicos sobre la cabecera inicial del teletinformativo noticias cuatro 2007 segunda temporada.
- Ejemplo 11. Cabecera inicial del teletinformativo noticias cuatro 2007 segunda temporada y dos sintonías musicales alternativas diseñadas por el trabajo de investigación de esta tesis.
- Ejemplo 12. Cabecera inicial de la película *Magnum Force* y cabecera inicial del teletinformativo noticias cuatro 2007 segunda temporada.
- Ejemplo 13. Cabecera inicial del teletinformativo alternativo diseñada por el trabajo de investigación de esta tesis.
- Ejemplo 14. Cabecera inicial del teletinformativo alternativo diseñada por el trabajo de investigación de esta tesis y cabecera inicial del teletinformativo noticias cuatro 2007 segunda temporada.

