

**Tesis doctoral**

**EL POTENCIAL COMUNICATIVO DE LAS CHIRIGOTAS  
GADITANAS Y SU REALIZACIÓN TELEVISIVA**



Estrella Fernández Jiménez

Dirigida por

Dr. D. Manuel Ángel Vázquez Medel (US)

Dr. D. Alberto Ramos Santana (UCA)

Universidad de Sevilla, 2016







Esta investigación ha sido posible gracias al apoyo de las siguientes personas e instituciones. A todas ellas mi más profunda y sincera gratitud:

A mis directores el Dr. Manuel Ángel Vázquez Medel y el Dr. Alberto Ramos Santana por acompañarme, aconsejarme y atreverse sin dudar a dirigir esta investigación a pesar de sus múltiples compromisos.

A los entrevistados, y ya amigos, por su predisposición a ayudarme y por su generosidad al donarme algo tan preciado y escaso como es el tiempo: Antonio Pedro Serrano, “El Canijo de Carmona”; José Guerrero, “El Yuyu”, José Luís García Cossío “El Selu”, Manolo Santander, Manolo Casal, Ana Barceló, Ángel Sanz, Juan Antonio Valentín-Gamazo y Javier Osuna.

A quien también le agradezco su inestimable ayuda: Manuel Sánchez “El Largo”, Federico Quintero, José Armario “Formi” y Marko Simic.

Al Dr. Alberto Gullón (para mí, Alberto) y familia, por mostrarme Cádiz y encender inconscientemente la mecha de mi interés en esa ciudad.

A mis amigos Gume Salas y Pedro Otero por ayudarme y solucionar mis dudas carnalescas en todo momento.

Al Ayuntamiento de Cádiz y al Aula de Cultura del Carnaval de Cádiz, en especial a Antonio Montiel y Eugenio Mariscal por su colaboración y empeño en cuidar, conservar y extender el Carnaval de Cádiz.

A Canal Sur Televisión y Onda Cádiz Televisión por permitirme observar el proceso de realización, fundamental para esta tesis.

A Marina Castro por estar siempre dispuesta a ayudarme con la edición de imagen y vídeo.

A las Doctoras Inmaculada Gordillo y Toñi Varela por sus consejos, ánimos y atención durante la elaboración de esta tesis.

A mis inseparables amigas y amigos que han vivido junto a mí cada proceso de este viaje.

Y a mi familia, especialmente a mis padres Pilar y Francisco Javier por su apoyo continuo en todo y permitir que esta tesis, junto a otras muchas más cosas, se haga realidad.



# ÍNDICE

<b>CAPÍTULO I. INTRODUCCIÓN</b> .....	13
1. AVANCE DE LA INVESTIGACIÓN Y JUSTIFICACIÓN.....	15
2. MAPA CONCEPTUAL.....	21
3. OBJETO Y OBJETIVOS DEL ESTUDIO .....	22
3. 1. OBJETO MATERIAL.....	22
3. 2. OBJETO FORMAL.....	23
3. 3. OBJETO FINAL .....	24
4. HIPÓTESIS .....	26
5. METODOLOGÍA.....	27
<b>CAPÍTULO II. CARNAVAL</b> .....	35
1. INTRODUCCIÓN AL CAPÍTULO .....	37
2. ASPECTOS ANTROPOLÓGICOS .....	38
2. 1. LA PALABRA “CARNAVAL” .....	38
2. 2. ORÍGENES DE LA FIESTA .....	40
2. 3. CARACTERÍSTICAS .....	46
2. 3. 1. INVERSIÓN/PODER/LIBERTADES-LIBERTINAJE.....	47
2. 3. 2. FIESTA Y CULTURA CÓMICA POPULAR.....	53
2. 3. 3. RISA.....	57
2. 3. 4. TEATRALIDAD.....	57
2. 3. 5. VOCABULARIO .....	59
2. 3. 6. DISFRAZ, MÁSCARA .....	62
2. 3. 7. GASTRONOMÍA Y BANQUETE.....	66
2. 3. 8. MÚSICA .....	67
3. BREVE HISTORIA DEL CARNAVAL DE CÁDIZ.....	69
3. 1. CENTURIA DE 1800.....	71
3. 2. CENTURIA DE 1900.....	78
3. 3. ACTUALIDAD .....	85
4. AGRUPACIONES .....	92
4. 1. SU IMPORTANCIA .....	93
4. 2. CARACTERÍSTICAS GENERALES.....	94
4. 3. ORÍGENES.....	98

4. 4. CARACTERÍSTICAS ESPECÍFICAS .....	102
4. 5. REPERTORIO .....	105
4. 6. EJEMPLO AGRUPACIONES 2014.....	109
4. 7. AGRUPACIONES CALLEJERAS .....	111
<b>CAPÍTULO III. CHIRIGOTAS .....</b>	<b>117</b>
1. INTRODUCCIÓN AL CAPÍTULO .....	119
1.1. DEFINICIÓN DE CHIRIGOTA.....	119
1. 2. HÁNDICAP DE LAS CHIRIGOTAS.....	120
2. TIPOS DE MUNDOS.....	131
3. TIPOS .....	137
3. 1. DEFINICIONES .....	137
3. 2. APARIENCIA, IMAGEN .....	145
4. HUMOR .....	149
4. 1. DEFINICIÓN.....	150
4. 2. TIPOLOGÍA (Y FUNCIONES).....	157
4. 3. EL HUMOR EN ANDALUCÍA.....	159
4. 4. CARNAVAL .....	163
4. 5. HUMOR Y TELEVISIÓN.....	168
5. CREATIVIDAD .....	170
5. 1. AUTORES, LETRISTAS, CREATIVOS.....	170
5.2. PROCESO DE CREACIÓN .....	180
5. 3. PERSONAJES.....	186
5. 4. TEMAS, LETRAS.....	189
5. 4. 1. CONTENIDOS GENERALES .....	189
5. 4. 2. BURLA, CRÍTICA, INJURIAS, ALABANZAS .....	199
5. 4. 3. ACTUALIDAD.....	201
5. 4. 4. FIGURAS RETÓRICAS.....	203
5. 5. MÚSICA.....	206
5. 6. TELEVISIÓN.....	210
6. COMUNICACIÓN NO VERBAL.....	211
6. 1. DEFINICIÓN Y ÁMBITOS DE ESTUDIO .....	212
6. 2. ELEMENTOS PARA POSIBLES ANÁLISIS.....	214
6. 3. CARACTERÍSTICAS DE LA CNV.....	217
6. 3. 1. INCESANTE (SIEMPRE ACTIVA).....	217
6. 3. 2. CONTEXTO .....	218

6. 3. 3. INFORMACIÓN ADICIONAL .....	219
6. 4. DIDASCALIAS .....	221
<b>CAPÍTULO IV. TELEVISIÓN .....</b>	<b>223</b>
1. INTRODUCCIÓN AL CAPÍTULO .....	225
2. HITOS EN LAS RETRANSMISIONES DEL COAC .....	229
2. 1. RADIO .....	229
2. 2. TELEVISIÓN.....	234
2. 2. 1. TELEVISIÓN Y CARNAVAL DE CÁDIZ .....	234
2. 2. 2. COMIENZAN LAS VICISITUDES .....	236
2. 2. 3. CANAL SUR TELEVISIÓN.....	246
2. 2. 4. INTERNET .....	254
3. RETRANSMISIONES DEL COAC: ACOTACIÓN GENÉRICA .....	258
3. 1. BREVE HISTORIA DE LOS GÉNEROS DE TELEVISIÓN.....	259
3. 1. 1. GÉNERO.....	263
3. 1. 2. FORMATO .....	265
3. 1. 3. PROGRAMA .....	265
3. 2. RETRANSMISIÓN DEL COAC .....	266
3. 2. 1. PARECIDO INMEDIATO .....	269
4. PROCESO COMUNICACIONAL: LÍDERES DE OPINIÓN Y WILBUR SCHRAMM .....	271
5. INFLUENCIAS DE LA TELEVISIÓN EN EL COAC .....	278
<b>CAPÍTULO V. REALIZACIÓN .....</b>	<b>299</b>
1. INTRODUCCIÓN .....	301
2. ¿EN QUÉ CONSISTE LA REALIZACIÓN TELEVISIVA? .....	302
3. EL REALIZADOR.....	310
3. 1. MUESTRA DE REALIZACIÓN.....	319
4. COAC y TV .....	322
5. EL GUION.....	331
6. ANÁLISIS DE LA REALIZACIÓN DEL COAC .....	341
6. 1. SINTAXIS AUDIOVISUAL.....	344
6. 2. DISTRIBUCIÓN DE LAS CÁMARAS EN EL COAC.....	349
6. 3. DESGLOSE DE LA REALIZACIÓN .....	353
<b>CAPÍTULO VI. CONCLUSIONES.....</b>	<b>367</b>

<b>CAPÍTULO VII. BIBLIOGRAFÍA.....</b>	<b>375</b>
--	------------

### **Índice de gráficos**

Gráfico 2 Campos de investigación y objeto material. Elaboración propia .....	22
Gráfico 1 Mapa conceptual de la investigación. Elaboración propia .....	21
Gráfico 3 Entorno y sistema. Elaboración propia .....	227
Gráfico 4 Progreso cambio de planos .....	366

### **Índice de imágenes**

Imagen 1 Página del libreto de "Los Anticuarios" .....	196
Imagen 2 Diagrama de la comunicación colectiva. (Schramm, 1964: 18) .....	274
Imagen 3 Plano control de realización en unidad móvil (Mollá, 2014: 176). [Hemos marcado en negro donde se ubica el realizador] .....	308
Imagen 4 Ubicación de las cámaras ante un escenario (Castillo, J. M. 2009: 453) .....	341
Imagen 5 Plano de la distribución de las cámaras de Onda Cádiz .....	343
Imagen 6 Plano de la distribución de las cámaras de Canal Sur para Semifinales de 2015. [Hemos adaptado la imagen para nuestra investigación] .....	350
Imagen 7 Visión desde la unidad móvil de Canal Sur y localización de las cámaras. Elaboración propia.....	351
Imagen 8 Plano de la distribución de las cámaras de Canal Sur para la Final de 2015. [Hemos adaptado la imagen para esta investigación] .....	352

## Índice de tablas

Tabla 1 Diferencias entre fiesta oficial y carnaval. Elaboración propia.....	52
Tabla 2 Chirigotas COAC. Elaboración propia .....	103
Tabla 3 Comparsas COAC. Elaboración propia .....	103
Tabla 4 Coros COAC. Elaboración propia.....	104
Tabla 5 Cuartetos COAC. Elaboración propia .....	104
Tabla 6 Repertorio COAC. Elaboración propia.....	105
Tabla 7 Agrupaciones totales COAC 2014. Elaboración propia .....	110
Tabla 8 Agrupaciones por modalidad COAC 2014. Elaboración propia.....	110
Tabla 9 Recuento de coplas por agrupación COAC 2014. Elaboración propia .....	110
Tabla 10 Agrupaciones oficiales y callejeras. Elaboración propia.....	113
Tabla 11 Evolución y comparación de lo grotesco. Elaboración propia .....	147
Tabla 12 Evolución del proceso creativo de tres chirigotas 2015. Elaboración propia.....	185
Tabla 13 Temática del repertorio de "Los Cruzados Mágicos". Elaboración propia....	194
Tabla 14 Temática del repertorio de "El que la lleva la entiende". Elaboración propia	194
Tabla 15 Temática del repertorio de "Ojú ya saltó el Levante". Elaboración propia....	195
Tabla 16 Temática del repertorio de "Los <i>Puretas</i> del Caribe". Elaboración propia.....	195
Tabla 17 Características de Canal Sur. Elaboración propia.....	258
Tabla 18 Respuestas resumidas de los chirigoteros. Elaboración propia.....	297
Tabla 19 Unidades móviles de Onda Cádiz y Canal Sur. Tabla e imágenes de elaboración propia.....	307
Tabla 20 Respuestas resumidas de los realizadores. Elaboración propia.....	319
Tabla 21 COAC y TV. Elaboración propia.....	323
Tabla 22 Desglose de realización de la presentación de "Los Cruzados Mágicos". Elaboración propia .....	355
Tabla 23 Desglose de realización del popurrí "Los de la Tercera Edad". Elaboración propia.....	356
Tabla 24 Desglose de realización de la presentación de "Un montón de Guanaminos". Elaboración propia .....	357
Tabla 25 Desglose de realización de la presentación de "El que la lleva la entiende". Elaboración propia .....	358
Tabla 26 . Desglose de realización de la presentación de "Los Aleluya". Elaboración propia.....	359
Tabla 27 Desglose de realización de la presentación de "Ojú ya saltó el Levante". Elaboración propia .....	361
Tabla 28 Desglose de realización de la presentación de "Los J. P. yo te lo guiso tú me lo comes". Elaboración propia .....	362
Tabla 29 Desglose de realización de la presentación de "Los <i>Puretas</i> del Caribe". Elaboración propia .....	364
Tabla 30 Cómputo de cambio de planos. Elaboración Propia .....	365



# **CAPÍTULO I. INTRODUCCIÓN**



# 1. AVANCE DE LA INVESTIGACIÓN Y JUSTIFICACIÓN

“Yo los Carnavales los aprendí... en la tele.”

Así comienza la chirigota llamada los “Pre-paraos”<sup>1</sup> y en torno a esta premisa vamos a desarrollar nuestro trabajo. El Carnaval es un acontecimiento que – en España y en la mayoría de localidades y ciudades del mundo – dura diez días. Da comienzo un sábado y termina el domingo de la siguiente semana. En Cádiz dura cerca de un mes por el Concurso Oficial de Agrupaciones Carnavalescas (COAC) y su retransmisión televisiva. Debido a la gran expansión y fama que están cobrando las agrupaciones en los últimos años, tienen actuaciones en cualquier parte de la geografía española a lo largo de todo el año, con excepciones en Navidad y Semana Santa. Además, los ensayos de las agrupaciones comienzan en septiembre, realizándose el Concurso<sup>2</sup> en febrero.

El Carnaval de Cádiz, más concretamente las chirigotas, transmiten la idiosincrasia de una zona. Por su gran variedad, las letras pueden centrarse en temas internacionales, o con referencia a España o Andalucía, a la provincia de Cádiz, Cádiz capital, a una calle concreta de la ciudad, o a un solo individuo. Gracias a la retransmisión por los medios de comunicación de este evento (prensa, radio, televisión e internet) se da a conocer y se hace partícipe al público de las letras más allá del Gran Teatro Falla de Cádiz, lugar donde se realiza dicho concurso. “En la actualidad, lo audiovisual traspasa el ámbito de la comunicación para convertirse en algo más, en el espacio central de la cultura y el conocimiento” (González y Barceló, 2009: 54). Las chirigotas a través del Concurso retransmitido por televisión expanden el Carnaval de Cádiz por todo el mundo. También lo hacen las comparsas, coros y cuartetos pero nos centraremos más en la modalidad de chirigotas.

---

<sup>1</sup> Chirigota compuesta por famosos de la sociedad andaluza, en su mayoría sevillanos, que asistieron al Concurso Oficial de Agrupaciones Carnavalescas de 2010. A su vez estaban parodiando la presentación de una comparsa del año anterior (“Los comparsistas se la dan de artistas”, Juan Carlos Aragón, 2009). Aquí como en el resto de la tesis se respetan las manifestaciones de la expresión popular de las letras de Carnaval incluso en sus incorrecciones gramaticales. En este caso anacoluto.

<sup>2</sup> La palabra “Concurso” aparecerá escrita con mayúscula siempre que nos refiramos al Concurso Oficial de Agrupaciones Carnavalescas, COAC.

Los Carnavales de Cádiz ya no solo suscitan interés desde las perspectivas más clásicas como la antropológica o la histórica, sino desde perspectivas más comunicacionales<sup>3</sup>. En nuestro caso, habiendo aspectos coincidentes en estas investigaciones, planteamos un enfoque pluridisciplinar, desde la perspectiva semiótica. Y recalcaremos la presencia de la televisión en este fenómeno ya que como sostiene Millerson:

Para la mayoría de la gente, la televisión es solo otro medio más de esparcimiento: es parte de nuestra vida diaria, como son los periódicos, la radio, las películas. Es una diversión que cogemos con agrado. Y, sin embargo, la televisión está formando los gustos, las opiniones y las aspiraciones del mundo. [...] Lo que para el espectador parece ser un proceso sencillo y directo es en realidad el resultado de unas técnicas cuidadosamente seleccionadas (Millerson, 1990: 19).

Calibrar las transformaciones que se dan a partir de que el medio televisivo entra en el hecho carnavalesco es parte de esta investigación, así como identificar los rasgos comunicativos más destacados de la modalidad de chirigotas.

El punto de convergencia de esta tesis es la Teoría de los Polisistemas (Even-Zohar, 2007-2011), ya que entendemos que en el hecho Carnaval y en su difusión televisiva convergen dimensiones de muy diversa naturaleza: económica, política, social, religiosa, cultural, antropológica y que en algún momento estarán presentes en la tesis pero que la dimensión básica, la perspectiva, el punto de vista que adoptamos para analizar no todo el carnaval, sino un tipo de agrupación carnavalesca que es la chirigota, va a ser ver en qué medida este hecho que tiene un gran desarrollo histórico se transforma y a la vez transforma al medio televisivo. Nuestro enfoque comunicacional no excluye ninguno de los demás enfoques.

---

<sup>3</sup> Como demuestra la tesina de Federico Quintero (2003) *De la fiesta localista al Carnaval universal: La repercusión de la RTVA en el Carnaval de Cádiz*, y las recientes tesis doctorales de Ana Barceló (2014) *El tipo en el Carnaval de Cádiz. Propuesta para una catalogación*, y la de Ignacio Sacaluga (2014) *El carnaval de Cádiz como generador de información, opinión y contrapoder: análisis crítico de su impacto en línea y fuera de línea*; actualmente (2015) Marta Ginesta está desarrollando otra tesis doctoral sobre la Mujer y el Carnaval de Cádiz. Y nuestro presente estudio.

Consideramos que la modalidad de chirigotas es la que entraña más elementos comunicativos potentes<sup>4</sup>. Un estudio que englobase el resto de modalidades, coros, comparsas, cuartetos e incluso romanceros requeriría un estudio de unas dimensiones muy superiores. Aunque advertimos que lo que aquí vamos a exponer no es de ámbito exclusivo chirigotero, ya que comparten muchas características con las demás modalidades.

Cada una de las otras modalidades contiene características propias que podrían sugerir estudios independientes, pero vemos en el humor, estandarte de las chirigotas, uno de los elementos más ricos, complejos, y característicos de la comunicación. Históricamente el humor se ha visto como un elemento de menor rango a la hora de *merecer* ser estudiado.

Debido a los elementos que se aprecian durante las actuaciones de las chirigotas en el Teatro<sup>5</sup> hacen que tengamos la necesidad de estudiarlos e intentar averiguar qué características poseen para hacerlas tan atractivas. Las chirigotas ofrecen abordajes desde diversas disciplinas: Historia, Antropología<sup>6</sup>, Sociología, Psicología, Política, y por supuesto desde la Comunicación que de cierta manera, engloba a todas las demás ya que “El carnaval está muy lejos de ser un fenómeno simple y de sentido unívoco” (Bajtín, 1990: 196).

Lo que nos lleva a investigar sobre este tema de extraordinaria importancia para la antropología cultural y la comunicación es la afición al Carnaval de Cádiz de la investigadora y en concreto a las chirigotas gracias a la retransmisión televisiva del Concurso.

En la retransmisión del Concurso por televisión apreciamos que es un hecho cultural muy rico ya que en un mismo lugar se concentra: humor, música, letras, sociedad, actualidad, público, y todo es hilvanado y expandido mediante el lenguaje audiovisual gracias a la radio y la televisión (prensa e internet). Habiendo estudiado la licenciatura de Comunicación Audiovisual

---

<sup>4</sup> “Que tiene poder, eficacia o virtud para algo” (*DRAE, Diccionario de la Real Academia Española*).

<sup>5</sup> Al igual que la palabra “Carnaval”, la palabra “Teatro” será escrita con mayúscula siempre que haga referencia a El Gran Teatro Falla, lugar de celebración del COAC. Carnaval con mayúscula hará referencia al de Cádiz.

<sup>6</sup> Por ejemplo la tesis doctoral *El Carnaval de Santa Cruz de Tenerife: un estudio antropológico*. (Barreto, 1993).

(Universidad de Sevilla), siempre nos ha resultado sorprendente que en ningún punto de las asignaturas se haya mentado el potencial comunicativo del Carnaval de Cádiz, y menos de las chirigotas, o incluso del humor<sup>7</sup> (vagamente en alguna asignatura de Psicología).

Este trabajo no aborda el Carnaval de la calle, ya que requeriría otra investigación independiente y necesariamente más localista. Abordamos el tema teniendo en cuenta la distancia de la investigadora sobre el tema a estudiar (desde Sevilla).

A modo de contextualización de la investigación haremos un recorrido sobre la historia del Carnaval de Cádiz. Para así ver la evolución desde sus inicios localistas hasta su expansión gracias a los medios de comunicación por el territorio español e incluso en otros países.

En este estudio analizaremos la evolución en las retransmisiones, así como de las propias chirigotas. Para ello se ha investigado sobre la historia del Carnaval de Cádiz haciendo más hincapié en el nacimiento y creación de chirigotas, dilucidando qué las hace diferentes al resto de modalidades del Carnaval. “Sería preciso establecer si en el caso de productos nacidos para un sencillo entretenimiento, la fruición a nivel sofisticado los carga de significados arbitrarios o individualiza en ellos valores más complejos que los que de hecho contienen” (Eco, 1987: 77). Con esta cita de Eco nos referimos a que puede que desde el mismo ámbito de las chirigotas o del Carnaval no se tengan en cuenta tantos aspectos como aquí vamos a mostrar. No queremos engrandecer elementos que desde su origen sus propios creadores no creen importantes, pero sí queremos destacar elementos que por su contexto, las más de las veces de humor, quedan soslayados. Resaltaremos la importancia que las

---

<sup>7</sup> Hemos encontrado la siguiente afirmación: “La risa popular y sus formas, constituyen el campo menos estudiado de la creación popular. La concepción estrecha del carácter popular y del folklore nacida en la época pre-romántica y rematada especialmente por Herder y los románticos. Excluye casi por completo la cultura específica de la plaza pública y también el humor popular en toda la riqueza de sus manifestaciones. Ni siquiera posteriormente los especialistas del folklore y la historia literaria han considerado el humor del pueblo en la plaza pública como un objeto digno de estudio desde el punto de vista cultural, histórico, folklórico o literario. Entre las numerosas investigaciones científicas consagradas a los ritos, los mitos y las obras populares, líricas y épicas, la risa, no ocupa sino un lugar modesto.” (Bajtín, 1990: 9). Esta tendencia está cambiando y cada vez más son los trabajos académicos que tienen en el humor su base principal.

chirigotas tienen dentro y fuera del Concurso como “embajadoras” del Carnaval gaditano, así como su importancia en valores antropológicos.

Ofreceremos una orientación semiótica, para calibrar los significados y sentidos racionales y emocionales que entran en juego con las chirigotas. El enfoque comunicacional que seguiremos será el modelo Socio-semiótico de Rodrigo Alsina, ya que lo consideramos uno de los más completos y nos ofrecerá mayor libertad para abordar nuestro objeto de estudio. Nos centraremos más en el ámbito de la producción de mensajes. A modo de introducción del modelo exponemos que:

La comunicación de masas es un proceso que consta de tres fases: producción, circulación y consumo. La producción, que está condicionada política y económicamente, se lleva a cabo en industrias dotadas de una organización productora de discursos. Los productos comunicativos generados sufren una intervención tecnológica, entrando en concurrencia en un ecosistema comunicativo donde circulan. Los distintos productos comunicativos son consumidos por diferentes tipos de audiencias. El consumidor interpreta estos discursos de acuerdo con su biografía y con sus conocimientos previos. Estos discursos pueden producir distintos efectos, y pueden dar lugar o no a alguna reacción conductual (Rodrigo, 2007: 86).

Es fundamental que por sus imprescindibles aportaciones a “la inversión carnavalesca” sigamos la corriente bajtiniana, con sus distintas aplicaciones, dándole así a esta investigación un fuerte componente antropológico.

En este estudio nos encontramos con ciertas vicisitudes. Y quisiéramos dejarlo patente desde el principio de la investigación. Nosotros pensamos que los medios de comunicación ayudan a la expansión del Carnaval de Cádiz. Y desde que seguimos el Concurso hemos percibido la animadversión que la retransmisión televisiva despierta entre muchos aficionados y autores del Carnaval por atribírsele ser la causante de la transformación del Concurso. Además de estudiar un tema en el que el gusto está muy presente, debemos ser prudentes con nuestras afirmaciones aunque sí tratando de ofrecer una visión lo más científica y exhaustiva posible. Nos encontramos con simpatías y enemistades propias del ser humano y sus pasiones. No vamos a soslayar

estos problemas ya que son reales, pero vamos a intentar centrarnos en lo efectivo de la conjunción de las agrupaciones y la retransmisión del Concurso.

Año tras año, aficionados desde hace tiempo y nuevos aficionados de toda España esperan ansiosos junto a ordenadores, televisores, radios y desde las butacas del Teatro a que las cortinas del Falla cada noche del Concurso se abran una vez más.

## 2. MAPA CONCEPTUAL

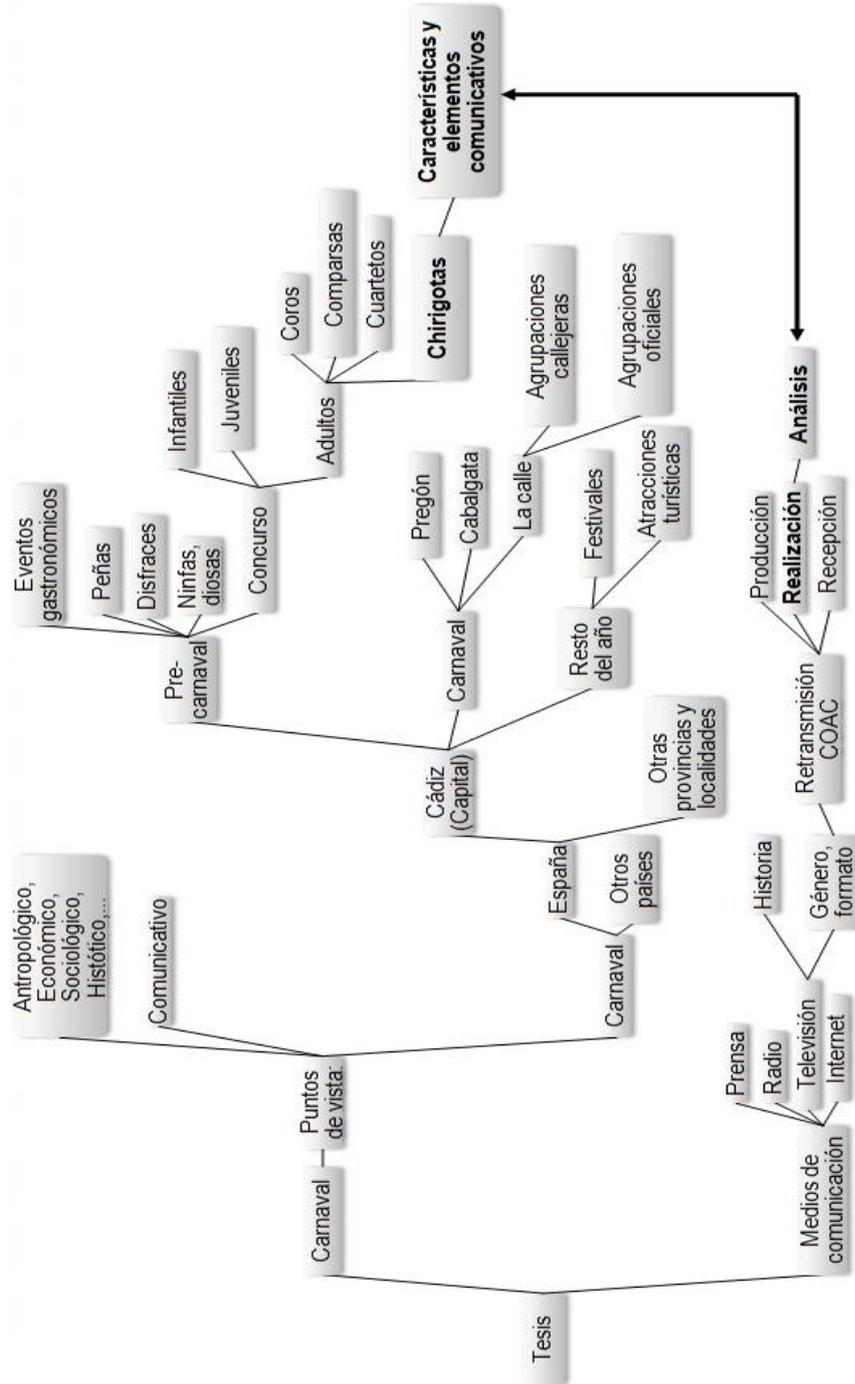


Gráfico 1 Mapa conceptual de la investigación. Elaboración propia

### 3. OBJETO Y OBJETIVOS DEL ESTUDIO

#### 3. 1. OBJETO MATERIAL

Nuestra investigación aborda las chirigotas gaditanas y su retransmisión televisiva. Como se explicará en el cuerpo de la investigación, nos centraremos en algunos casos para mostrar la teoría con ejemplos prácticos. Nuestro corpus se centrará en aquellas chirigotas en las que los elementos humorísticos y comunicacionales son más patentes o prevalecen frente a otros.

Las chirigotas están contextualizadas en un marco mayor que es el Concurso Oficial de Agrupaciones Carnavalescas, que a su vez se ubica en un marco mayor que es el Carnaval de Cádiz con sus características culturales, antropológicas e históricas. (Como hemos podido observar en el mapa conceptual).

De manera simplificada:

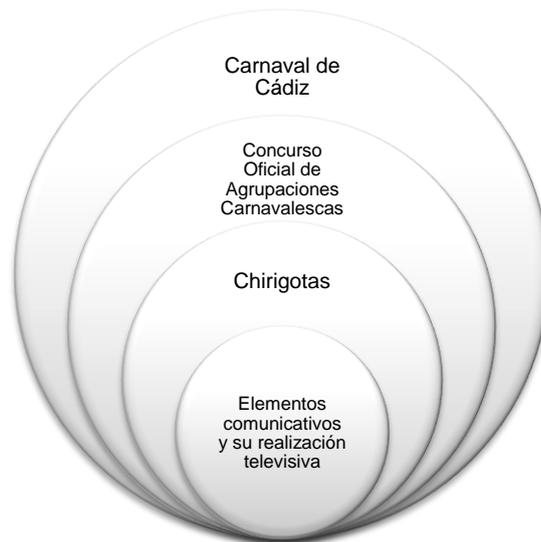


Gráfico 2 Campos de investigación y objeto material. Elaboración propia

A lo largo del estudio, como hemos indicado, mostraremos letras de agrupaciones pertinentes a los temas tratados. Además, para mostrar la evolución de la retransmisión televisiva del Concurso, tomaremos como

ejemplo la presentación<sup>8</sup> de las chirigotas ganadoras en los años 1982, 1987, 1992, 1997, 2002, 2007 y 2012. De las cuales haremos un análisis del discurso audiovisual (realización televisiva) para observar los distintos cambios que se han producido<sup>9</sup>. También se harán microanálisis de alguna letra específica, pero dejamos patente de que esta investigación no hará análisis de contenido.

### **3. 2. OBJETO FORMAL**

Nuestro punto de vista parte de ser espectadores de unos hechos culturales recibidos en principio a través de los medios de comunicación. Vemos cómo algo que en origen prescindía de los medios de comunicación de masas (modernos, puesto que el teatro es un medio de masas también) cada vez son más complementarios. La perspectiva que constituye nuestro objeto formal es, pues, el enfoque comunicacional.

Debemos tener presente que nuestro tema a estudiar se compone de diversos factores como son: los económicos, políticos, sociales, culturales y mediáticos que son sobre los que nos centraremos. Todos estos factores influyen y confluyen dando lugar a un fenómeno complejo, polisistémico y multidimensional:

Debido al propio carácter multidimensional y diferencial de la Fiesta, incluso a nivel de lo manifiesto y explícito, existe el problema de la mayor o menor capacidad de percepción del acontecimiento, como un todo y en sus partes, desde uno o varios observadores, incluso operando a niveles de utilización de medios tecnológicos (fotografía, cine, vídeo) (Roiz, 1982: 111 y 112).

Como atestigua esta cita, es un tema del cual cada persona que quiera abordarlo tiene la posibilidad de hacerlo desde múltiples puntos de vista y

---

<sup>8</sup> Parte del repertorio de las agrupaciones. Todas las partes del repertorio serán explicadas en el apartado "4. 5. Repertorio", dentro de la explicación de Agrupaciones (Capítulo II).

<sup>9</sup> En un principio escogimos las muestras solo de las chirigotas ganadoras de década en década a partir del año 1982 (que más adelante se explicará su importancia). Pero para una mejor percepción en la evolución de la realización televisiva en un segundo momento decidimos ampliar la muestra con las chirigotas ganadoras en el año intermedio a cada década. Adjuntamos un DVD con todo el material videográfico pertinente de la tesis.

usando unas herramientas u otras. Esta es otra de las vicisitudes que antes hemos mencionado.

### 3. 3. OBJETO FINAL

Nuestros propósitos fundamentalmente son tres.

1. Entender mejor una manifestación cultural de gran complejidad como es el Carnaval de Cádiz. Manifestación que consideramos con relevancia social, actual y futura ya que se prevé que el Carnaval de Cádiz sea declarado como Patrimonio Inmaterial de la Humanidad por la UNESCO<sup>10</sup>; la construcción del Museo del Carnaval de Cádiz; y la creación de la cátedra universitaria sobre el Carnaval de Cádiz.

2. Analizar y realzar los elementos comunicativos de las chirigotas gaditanas, sobre todo humor, creatividad y comunicación no verbal, ya que las consideramos contenedoras de multitud de rasgos comunicativos muy potentes, que quizá debido al contexto que rodea a los Carnavales pasan desapercibidos y no han sido valorados ni tenidos en consideración históricamente por los estudios académicos. Defendemos que el Carnaval y en concreto las chirigotas son un compendio de elementos antropológicos y sociales muy potentes para la sociedad actual<sup>11</sup>. Prueba de ello es la cantidad de actuaciones de algunas chirigotas tienen a lo largo del año agotando todas las entradas.

3. Ver qué aportan las retransmisiones televisivas al Concurso Oficial de Agrupaciones Carnavalescas (COAC) y analizar si en cierta medida lo modifican. Observar qué parte del proceso de modificaciones de las chirigotas son imputables a la televisión y por qué parece tener connotaciones negativas. Y analizar cómo funciona la retransmisión en directo del Carnaval de Cádiz.

---

<sup>10</sup> "United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization". Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura.

<sup>11</sup> "Si el trabajo del teórico debe estar basado en una práctica que nutre su reflexión, la labor práctica encuentra con frecuencia recursos en la reflexión teórica, que enriquece la propia creación." (Kowzan, 1997: 263). Si en algún momento esta tesis ayuda en algo o sugiere ideas a los que crean Carnaval, es decir a los letristas y componentes de las agrupaciones gaditanas, se alcanzaría esta situación que describe Kowzan.

Estos tres objetivos podemos aunarlos en uno que es entender de una manera más rica el hecho carnavalesco y su retransmisión televisiva desde una perspectiva comunicacional.

Teniendo en cuenta que en las retransmisiones de las actuaciones de chirigotas se dan dos procesos:

Proceso de comunicación grupal, lo que ocurre en el Teatro es un hecho único, *hapax*. Es decir, ocurre en un mismo espacio, en un mismo tiempo y con sintonía para los receptores de la actuación presentes en el Teatro. Como cualquier actuación es única e irrepetible. Pero entra en juego la comunicación de masas transformando este fenómeno de lo local a las masas, dándose una lucha entre tradición e innovación. Lo que ha ocurrido una vez, la actuación, puede ser revivida cuantas veces se quiera gracias a la presencia de los medios de comunicación. Aquí nos centramos en la televisión.

## 4. HIPÓTESIS

En la presente tesis trabajaremos con dos hipótesis principales:

1ª. El hecho de la retransmisión televisiva pese a que se crea que ha hecho cambiar rasgos del Concurso originario, además del devenir de circunstancias paralelas, hace que los Carnavales sean más conocidos en Andalucía gracias a la retransmisión del Concurso Oficial de Agrupaciones Carnavalescas que si no fueran retransmitidos. Ha de averiguarse en qué medida el hecho televisivo de los Carnavales cambia el cuidado de los tipos, escenografías, música, y demás elementos.

Es decir, las agrupaciones que concursan en el COAC cambian a la par que cambia la manera de hacer televisión. En este Concurso lo tecnológico ha incidido, incide e incidirá en su discurrir en el tiempo.

2ª. La segunda hipótesis de la que partimos consiste en mostrar los elementos comunicativos de las chirigotas gaditanas que le atribuyen gran potencial comunicativo.

En el desarrollo de la tesis por la coherencia que se le quiere otorgar aparecerán desarrolladas de manera inversa a como aquí hemos mostrado. Esto es, primero se mostrarán los elementos comunicativos de las chirigotas y posteriormente la evolución de su retransmisión televisiva.

## 5. METODOLOGÍA

Como se irá comprobando en el desarrollo de la tesis, han constituido principales fundamentos teóricos aquellas aportaciones que tienen que ver con la interpretación, el análisis y la valoración de las dinámicas sónicas y por eso hay componentes semióticos en el sentido más amplio desde la semiótica<sup>12</sup> de la cultura lotmaniana, hasta las aportaciones semióticas de Mijail Bajtin, quien fue el padre de la conceptualización universitaria y académica de lo carnavalesco. Por estos motivos la presente tesis presenta mayores aspectos cualitativos que cuantitativos.

Los métodos cualitativos podemos, en el caso de las fiestas, basarnos en la observación seguida de la más amplia participación, la entrevista, la documentación histórica y como consecuencia no se puede olvidar el diario de campo (Rodríguez, S, 1982: 37).

De manera podemos decir, natural, hemos seguido estos procesos que acabamos de destacar de Salvador Rodríguez. Es la metodología que creemos que se adapta mejor a nuestro objeto de estudio. Hemos observado el Concurso de todas las maneras posibles: desde el teatro, por televisión, por radio, por internet y por la prensa; hemos entrevistado a agentes del Concurso, como explicaremos a continuación; nos hemos documentado históricamente sobre aquellos aspectos relevantes en nuestra investigación; y el cuaderno de campo no ha faltado en las visitas a las unidades móviles de televisión, entendiéndose por cuaderno de campo también dispositivos que puedan grabar imágenes.

Al tener que escribir de manera lineal como solo nos permite el soporte impreso, para una mejor comprensión de los temas tratados se recurrirá a menudo a aspectos ya mencionados en diversas partes de la investigación, haciendo estos recordatorios la función de hipertextos y poder viajar por la tesis

---

<sup>12</sup> En esta investigación tradición (patrimonio) e innovación estarán constantemente en contacto. “La tradición es el nexo de continuidad entre el pasado y el presente. El patrimonio son las formas de vida relevantes y significativas culturalmente para quienes las crearon y las usan. De tal modo con lo que la gente se identifica (la tradición) eso es el patrimonio. El patrimonio, y en este caso el valor inmaterial de las formas que adaptan los carnavales, cumple una función identificadora, porque cuando hablamos de patrimonio y de bienes culturales nos referimos a representaciones y símbolos” (Marcos, 2009: 2).

sin llegar a desconcertar al lector. Al ser una tesis en ocasiones muy explicativa habrá profusión de notas al pie de página. Salvador Rodríguez (1982: 29) sostiene que la fiesta como complejo cultural es algo que no se debe desmembrar, que se trataría de un error, pero debemos separar sus elementos para un estudio más apropiado del Carnaval.

Como reconocemos la complejidad del fenómeno estudiado, utilizamos como enfoque unificador de los diferentes datos encontrados la teoría de los Polisistemas de Zohar que funcionalmente pondremos en valor para transportar datos provenientes de dimensiones y disciplinas colaterales que no son nuestra responsabilidad directa.

Para la toma de datos de nuestra investigación también hemos adaptado la metodología que sigue Roiz (1982: 117) en su artículo “Fiesta, comunicación y significado”:

- La conducta colectiva observable por un observador imparcial y fijo.
- La presentación y representación de la fiesta, en sus partes y manifestaciones.
- La conducta y representaciones manifestadas por los participantes o actores.

Aunque siempre tendremos presente que al tratar temas culturales desde la semiótica:

Habremos de convenir fundamentalmente tres principios: 1. Un sistema cultural –especialmente los sistemas culturales actuales– es una realidad dinámica de tal complejidad que parece irreductible a una descripción exhaustiva; 2. Como no podemos renunciar a la tarea de conocer “científicamente” los sistemas culturales, habremos de proceder necesariamente a reducciones, estableciendo desde nuestra posición de observadores un conjunto de principios axiológicos que privilegien unos elementos sobre otros; 3. Este proceso hace imposible que nuestra tarea descriptiva esté exenta de interpretación y valoración (Vázquez, 2008/2009).

El procedimiento de investigación ha sido el siguiente. Las fuentes consultadas han sido sobre todo libros especializados, artículos de revistas

científicas, actas de distintos congresos de Carnaval, material audiovisual, artículos de periódicos y entrevistas en profundidad. Estas fuentes fueron orientadas a la investigación de:

#### Carnaval:

Para realizar nuestro estado de la cuestión se han revisado libros y artículos de Historia del Carnaval, y en concreto del Carnaval de Cádiz, puesto que conocer los principales cambios del Carnaval de Cádiz y el contexto histórico en el que han tenido lugar es fundamental. Así como un apartado previo en el que mostramos los aspectos antropológicos esenciales del Carnaval cuya vertebración ha surgido de las lecturas de los textos de Mijail Bajtin.

#### Chirigotas:

Puesto que uno de nuestros objetivos es la compleja tarea de plasmación en palabras de lo que es una chirigota, hemos intentado descomponer y analizar los elementos comunicativos que la conforman recurriendo a bibliografía que, en un principio parece alejada del Carnaval pero de la que hemos extraído elementos enriquecedores. Hemos tomado de ella lo esencial y adaptado sus contenidos a nuestro objeto de estudio. Queriendo aportar con ello un texto didáctico para una mejor comprensión de esta destacada modalidad del Carnaval de Cádiz<sup>13</sup>. Esta investigación se centra en las chirigotas de la modalidad de adultos que participan en el Concurso Oficial, no en las callejeras.

Desde aquí advertimos que esta será la parte más extensa de la tesis ya que hemos aspirado a dar una visión personal de las chirigotas que siendo tributaria de visiones anteriores, por los elementos que hemos añadido puede suponer una visión singular y matizable distinta. Es una visión personal que asumimos habiendo pretendido acreditarla y justificarla a cada paso.

---

<sup>13</sup> Debido a las peculiaridades del tema estudiado y a su relación directa con el habla andaluza, cuando realicemos transcripciones de letras de Carnaval, estas serán escritas de la manera en la que son pronunciadas, ya que las rimas en muchas ocasiones solo tienen sentido si se pronuncian con acento andaluz. Lo haremos usando la cursiva. Si por el contexto no se entendiera se aportará la palabra escrita en su forma original entre corchetes.

Pudiera parecer que en un principio estos dos primeros extensos apartados tanto el de Carnaval como el de Chirigotas se alejan del otro tema central de la tesis. Tiene que entenderse que las características del Carnaval y de las chirigotas son lo que luego va a condicionar la manera de realizar televisivamente el acontecimiento.

#### Televisión:

Esta investigación se centra además en el proceso de realización televisiva. “Los trabajos sobre metáfora visual (o icónica) son mucho menos numerosos que los de la metáfora verbal” (Kowzan, 1997: 187) por eso esta investigación elude más el contenido de las letras y se centra en lo audiovisual. Mostraremos cómo se pone en marcha el proceso de retransmisión que ha permitido la difusión de los Carnavales más que ningún otro medio. Somos conscientes de que el audiovisual está profundamente condicionado por el proceso de producción: en los permisos correspondientes para ubicar las cámaras, difusión de la imagen, contratos, financiación, inversión económica y captación de recursos. En estos aspectos no hemos entrado puesto que harían demasiado extensa la investigación y entraríamos en otros campos de estudio (el económico por ejemplo). No queremos hacer una tesis exclusivamente técnica. Aun así se tendrán en cuenta puesto que de ellos deviene la manera de realización. Dicha realización ha sido observada desde diferentes ubicaciones (o emplazamientos):

- La primera e inmediata, como espectadora de las retransmisiones televisivas de las chirigotas, punto de origen de la investigación.
- La segunda, como espectadora desde El Gran Teatro Falla, de la actuación en directo, no a través de los medios de comunicación<sup>14</sup>.
- La tercera, desde la Unidad móvil de retransmisión<sup>15</sup>. En un momento de esta investigación remitiremos al visionado de la grabación de dos

---

<sup>14</sup> “Esta *implicación* del observador en lo observado es más inevitable aun en las ciencias sociales y, entre ellas, en las ciencias de la comunicación, verdadero punto de encuentro de disciplinas muy diversas (semiótica y lingüística, estética y teoría de las artes y las letras, biología, psicología, matemáticas y economía, antropología y política, estudios culturales y cibernética... por citar algunas)” (Vázquez Medel (prólogo) en Acosta, 2009: 13).

vídeos grabados desde la unidad móvil de Canal Sur. Estos vídeos los hemos editado para una mejor explicación del fenómeno.

La evolución en la realización se mostrará mediante vídeos de actuaciones de diversas chirigotas. Los vídeos han sido descargados de la web *Youtube*. Haremos especial hincapié en la peculiaridad del acontecimiento retransmitido ¿Es teatro? ¿Es televisión? ¿Es un concurso televisivo?

Entrevistas en profundidad:

Una vez que la bibliografía y fuentes varias fueron revisadas y la redacción del grueso de la investigación había sido redactada se procedió a la realización de entrevistas en profundidad (a excepción de la de Manuel Casal que se realizó antes que las demás) a actores cualificados del Carnaval de Cádiz, ya sea por su experiencia, su liderazgo, investigaciones, escritura de letras y músicas premiadas en el Concurso, y en definitiva, por sus relaciones con el Carnaval y su prestigio social: líderes de opinión.

Una vez analizadas las respuestas de las entrevistas y teniendo en cuenta la subjetividad, pretendida o no, de las personas entrevistadas se han extraído ideas concluyentes que pretenden aportar conocimiento del mundo del Carnaval, en concreto de las chirigotas, y su relación con las retransmisiones (realización) televisivas que hemos ido incorporando en el cuerpo de la investigación. El protocolo seguido para las entrevistas ha sido en primer lugar contactar con el entrevistado, bien teniendo ya su contacto con anterioridad a la realización de esta tesis, bien buscándolo (estos casos han sido mayoritarios). Una vez que el entrevistado accedió a colaborar se acordó fecha y lugar, puesto que hemos querido hacerlas en persona (exceptuando uno de los casos que la contestación vía correo electrónico la consideramos pertinente). Se realizaron 4 en Cádiz y 4 en Sevilla. Los audios de las entrevistas se grabaron y posteriormente se transcribieron. Tras esto, el texto resultante fue remitido a los entrevistados para su revisión de tipo expresivo, no de contenido.

---

<sup>15</sup> “La observación participante, puede ayudar mucho a la percepción, comprensión y explicación de este tipo de acontecimientos” (Roiz, 1982: 112).

Las personas seleccionadas y su justificación son las siguientes<sup>16</sup>:

Carnaval:

- Antonio Pedro Serrano Álvarez, “El Canijo de Carmona”<sup>17</sup>(Ingeniería Informática): Autor de chirigotas en activo, sevillano y ista de radio (además de ejercer su profesión).
- José Guerrero Roldán, “El Yuyu” (Magisterio Musical): Autor de chirigotas actualmente retirado, gaditano y ista de radio y televisión.
- José Luís García Cossío, “El Selu”: Autor de chirigotas en activo, gaditano. Representante de lo que se consideran chirigotas “modernas”, término que será explicado en el desarrollo de la investigación. ista de radio y televisión.
- Manuel Santander Cahúé “Manolito Santander”: Autor de chirigotas en activo, gaditano y exponente de las chirigotas “clásicas”.

Medios de Comunicación:

- Manuel Jesús Casal López: Periodista, Director, presentador y ista de las retransmisiones del COAC (Canal Sur Televisión).
- Ana Barceló Calatayud: Periodista, encargada de la retransmisión radiofónica y de la descripción de las agrupaciones (Canal Sur Radio).
- Ángel Sanz Moreno: Realizador de televisión de las retransmisiones del COAC (Onda Cádiz Televisión).
- Juan Antonio Valentín-Gamazo de la Fuente: Realizador de televisión de las retransmisiones del COAC (Canal Sur Televisión).
- Javier Osuna García: Periodista, locutor de radio de las retransmisiones del COAC, estudioso del Carnaval de Cádiz y autor retirado de agrupaciones carnavalescas (Canal Sur Radio).

---

<sup>16</sup> El orden de este listado responde al orden temporal en el que se realizaron las entrevistas según sus campos de conocimiento.

<sup>17</sup> Al final de la investigación, en el Anexo A. 10. mostramos una tabla con los nombres y mote de los protagonistas del Carnaval de Cádiz que son mencionados durante la investigación ya que en varias ocasiones se hará referencia a ellos solo usando el mote.

Estas entrevistas se mostrarán en su totalidad en el Anexo 9 de la tesis dentro del Anexo A. Todas las entrevistas están adjuntadas en el DVD ya que consideramos importantes todos y cada uno de los testimonios y que las citas extraídas de sus declaraciones pudieran necesitar un mayor contexto para su entendimiento. Al leerlas en su totalidad se muestran todos los matices de las respuestas. Se indicará en momentos de la tesis recurrir a la respuesta completa de alguno de los entrevistados.

También hemos preguntado a componentes de tres chirigotas para aportar una tabla sobre el proceso de creación de las mismas. Cada semana desde que se anunció el nombre de las chirigotas para el COAC 2015 preguntábamos sobre los avances en la escritura y composición de todos los elementos que aparecerían en escena y en consecuencia, mostrados en televisión.

Lo cuantitativo en esta investigación además de aportar los datos de audiencia, se tratará del aumento del número de cámaras que a su vez, entraña un análisis cualitativo ya que da más variedad y agiliza el lenguaje audiovisual.

Esta tesis trabajará todo lo aquí anunciado desde el punto de vista comunicacional siendo conscientes además de la complejidad, de la policausalidad de todo lo que surge en el Carnaval de Cádiz y queriendo ser un estudio dinámico consciente de la fugacidad y versatilidad de los temas tratados, puesto que tenemos presente que lo que nutre a nuestro objeto de estudio son principalmente televisión y nuevas tecnologías<sup>18</sup>, aspectos sociales, la actualidad, la moda, el gusto y en ninguno de estos aspectos pueden hacerse afirmaciones inamovibles. “El mundillo del Carnaval es sociológicamente complejo y contradictorio” (Osuna, 2015, entrevista). De hecho, el Reglamento del Concurso varía de un año a otro.

El periodo temporal que abarca este estudio tiene dos vertientes. Por un lado encontramos el estado de la cuestión en el que hemos hecho un resumen

---

<sup>18</sup> “La televisión actual constituye un fenómeno tan complejo que cualquier tipo de aproximación ha de ser necesariamente parcial” (Lacalle, 2001: 11). Parcial y fugaz podríamos añadir, aunque no por ello deben de dejar de ser estudiadas.

de la historia del Carnaval de Cádiz intentando centrarnos en los aspectos de mayor relevancia para nuestro estudio. Esto supone tratar el arco temporal desde el origen del Carnaval hasta cómo se desarrolla la fiesta en nuestros días (en Cádiz). Y por otro lado, el acotamiento temporal referido a la retransmisión televisiva. Este es obviamente inferior. En el “Capítulo IV Televisión” se explicará los orígenes y comienzos de la retransmisión de televisión y cerramos esta investigación en el año 2015. Es decir, el COAC de 2015 será el último del cual esta tesis recoja datos y ejemplos relevantes. Asumimos que desde que comienza esta investigación hasta su presentación y años venideros pueden suceder cambios relevantes y algún aspecto quedar obsoleto o desfasado<sup>19</sup>.

Por todo lo que acabamos de exponer trabajamos con el método inductivo siendo plenamente conscientes de los riesgos que entraña generalizar en nuestro objeto de estudio.

Explicación del Anexo<sup>20</sup>:

Aportamos como anteriormente hemos expuesto, un DVD en el que se recopilan los vídeos pertinentes que explican la parte teórica de la investigación así como la muestra seleccionada y la transcripción de las entrevistas.

Además aportamos los documentos utilizados y recopilados en la investigación con la que se ha configurado el cuerpo de la misma.

---

<sup>19</sup> Queriendo ser fiel a este texto, traemos como nota a pie de página la siguiente aclaración: Como decimos, la tesis se cierra en el año 2015 a sabiendas que iba a ser presentada tras el Carnaval 2016, y debido a causas ajenas a esta investigación el Carnaval 2016 transcurrió sin estar depositada la tesis, vemos pertinente incluir datos relevantes del COAC de 2016 y así tener los datos lo más actualizados posible.

<sup>20</sup> Por la nota a pie de página anterior, en el DVD aparecerá el Anexo A con el contenido hasta el Carnaval 2015 y el Anexo B con pequeñas aclaraciones concernientes al Carnaval 2016.

## **CAPÍTULO II. CARNAVAL**



# 1. INTRODUCCIÓN AL CAPÍTULO

Consideramos este capítulo fundamental para el entendimiento de nuestra investigación. Se trata de la exposición de los aspectos esenciales que componen el carnaval como fenómeno internacional y multidisciplinar. Iremos viendo los aspectos generales hasta centrarnos en el Carnaval de Cádiz y lo más característico de este: las agrupaciones carnavalescas. Partiremos de las teorías de Mijail Bajtin, apartado al que hemos llamado “Aspectos antropológicos”. En él encontraremos las definiciones de la palabra “carnaval” y la descomposición de sus elementos presentes desde la Edad Media y que hemos podido aplicar a la actualidad.

Una vez trazado sus rasgos más característicos pasamos a exponer una “Breve historia del Carnaval de Cádiz” destacando los hechos que han ido perfilando y modificando esta fiesta. No aspiramos a realizar un profundo análisis historicista.

Para concluir el capítulo mostramos el apartado “Agrupaciones carnavalescas” ya que las consideramos el rasgo más genuino del Carnaval de Cádiz y es en lo que se centran las retransmisiones televisivas. Aquí haremos una explicación de cada modalidad que participa en el Concurso de Agrupaciones Carnavalescas realizado en el Gran Teatro Falla de Cádiz, así como la búsqueda de sus antecedentes remotos.

## 2. ASPECTOS ANTROPOLÓGICOS

Todos los aspectos que vamos a tratar a continuación directa o indirectamente son transmitidos y retransmitidos por televisión. Algunos siguen siendo fieles a sus orígenes, otros sin embargo, se han perdido o sus usos se han modificado.

### 2. 1. LA PALABRA “CARNAVAL”

Comenzamos por aclarar las raíces etimológicas de la palabra “carnaval”. Ha habido dificultades para encontrar una definición de este término. Muchos lo han considerado por un lado, el momento en el que es lícito comer carne (y demás placeres carnales) y otros como el momento en el que el consumo de carne debe ser abandonado. Esta confusión está justificada ya que como Julio Caro Baroja (2006: 43) resume, durante el Carnaval se dan tres situaciones casi simultáneas, es decir, antes de la Cuaresma nos encontramos:

- a) Con un periodo en el que se puede comer carne “Carnal”
- b) Con un periodo en el que la carne ha de dejarse “Carnestolendas”
- c) Con un periodo en el que la carne se ha dejado “Carnestoltes”

A continuación vamos a explicar el origen de ciertas palabras que se han usado como representantes de este periodo<sup>21</sup>.

Etimología de este término [...] la más extendida dentro de la civilización cristiana occidental es la conocida derivación de la palabra Carnaval del término latino “carne, -vale”, en el sentido de identificar Carnaval con “carne”, con lo que el Cristianismo se despedía de la carne durante los cuarenta días de ayuno y abstinencia que duraba la Cuaresma (Mateo, 1998: 369).

Otro de los orígenes es “Carnestolendas” procedente de *carnis*, carne, y el vocablo *tollere*, quitar retirar (Vila, 1986: 240). Como apuntaba la opción “b” de Baroja antes expuesta.

---

<sup>21</sup> Caro Baroja hace una explicación pormenorizada de los cambios lexicográficos de la palabra “Carnaval” a lo largo de la historia (Caro, 2006: 35-44).

También encontramos que “Carnaval” viene de *carne levare*, quitar la carne o apartarse de ella (Castillo, José M., 2006: 15). Estaríamos evitando la carne, significado también de “carnestolendas” pero seguidamente encontramos esta otra aclaración:

Carnaval derivaría de *carne levare*, abandonar la carne, una de las prescripciones que se asocian a la Cuaresma. No obstante tal raíz parece forzada y pronto surgió una nueva forma de aclarar el concepto que nos lleva hasta el italiano *carnevale*, es decir: el tiempo en el que es lícito comer carne (Torres, M., 2010: 35).

La más indicada sería esta última de Margarita Torres. Durante el Carnaval, como veremos más adelante, es un periodo licencioso en el que una de sus peculiaridades es poder comer carne antes del comienzo de la Cuaresma cristiana.

Los carnavales no serían lo que son si no hubieran sido bautizados por la Iglesia; así se entiende que hayan florecido más en los países de tradición católica (Brasil, Nueva Orleans, Italia, España). En las sociedades tradicionales cumplía la función de romper la monotonía que caracterizaba sus tipos de vida, el comer beber o vestir: los bailes de máscaras contribuían a esa ruptura (Checa, F., 1992: 65).

Otra palabra a tener en cuenta es “antruejo” (palabra que derivaría a su vez del introito o introducción a la Cuaresma) (Mateo, 1998: 370).<sup>22</sup>

Existe una (curiosa pero desestimada) justificación de la procedencia de esta palabra: la que sostiene que se deriva de *cursus navalis*. Esto consistía en un “carro naval” localizado en Corinto, que en honor a Isis paseaba en el mes de marzo (Caro, 2006: 37).

Aun así revisemos qué expone el *Diccionario de la Real Academia Española*:

Carnaval: (Del it. *carnevale*, haplogía del ant. *carnelevare*, de *carne*, carne, y *levare*, quitar, y este calco del gr. ἀπόκρεως).

Los tres días que preceden al comienzo de la Cuaresma.

---

<sup>22</sup> Antruejo: (De *enttruejo*). Conjunto de los tres días de carnestolendas. DRAE. <http://lema.rae.es/drae/?val=antruejo> 20 enero de 2014.

Fiesta popular que se celebra en tales días, y consiste en mascaradas, comparsas, bailes y otros regocijos bulliciosos.<sup>23</sup>

En el *Diccionario de uso del Español* de María Moliner encontramos:

(Del italiano “carnevale”, abreviación de “carnelevale” y éste álder. de “carnelevale”, comp. con “carne” y levare”, quitar). Periodo de tres días que precede a la cuaresma, y fiestas que se celebran en ellos, consistentes en mascaradas, bailes con disfraces, etc. (Moliner, 1988: 529).

Resumiríamos diciendo que “carnaval” es el tiempo en el que es lícito comer carne, especialmente antes de la Cuaresma cristiana. Además, también es el momento a partir del cual se prescribe el abandono de este alimento.

## 2. 2. ORÍGENES DE LA FIESTA

Redactar un origen claro sobre las fiestas<sup>24</sup> de Carnaval es una tarea compleja a veces confusa puesto que son muchas las investigaciones que afirman distintos orígenes. Mostramos los hechos históricos de los que parten las diversas teorías sobre el origen del carnaval. La teoría más extendida es la que sostiene como origen del carnaval a las saturnales romanas<sup>25</sup>.

---

<sup>23</sup> <http://lema.rae.es/drae/?val=carnaval> 20 de enero de 2014.

<sup>24</sup> “En la actualidad el equilibrio entre los directamente implicados y el público es lo que puede hacer mantener el carácter de fiesta frente a espectáculo” (Rodríguez, S, 1982: 33). Vemos muy pertinente esta diferenciación ya que el concepto “fiesta” correspondería a cuando la gente es actor y “espectáculo”. En el Falla tiene lugar más un espectáculo aunque por su idiosincrasia es a la vez fiesta: el público participa aunque no tanto como en la calle.

<sup>25</sup> “En Roma, el antiquísimo culto de Saturno, algo olvidado durante un tiempo, había conocido una especie de renacimiento cuando, en el 217 a. C., después de la batalla de Trasimeno, se tomó la decisión de ofrecer al dios un sacrificio y un gran banquete preparado sobre una mesa; dentro de las familias se celebraba un festín. Más tarde esas *Saturlania* se hicieron anuales y fijadas siempre a fin de año. Mientras duraban, nadie vestía la toga ni otro signo de dignidad, solamente la túnica y una especie de bonete, el *pileus libertatis*, gorro de esclavo o más bien de liberto, de antiguo esclavo, cuyo recuerdo se ha perpetuado más tarde, a través de toda una serie de avatares y contrasentidos, en el famoso gorro frigio. Son fiestas populares, en cualquier caso muy libres. En todas las casas la servidumbre se tomaba unos días de vacaciones; en la mesa, los dueños se servían ellos mismos o, como juego, servían a sus esclavos. Por la noche, la multitud exultante invadía las calles lanzando gritos de alegría (*Saturnalia!*) y entregándose a toda suerte de bromas de variado gusto.” (Heers, 1988: 22).  
Cursivas del autor.

Las fiestas de Carnaval coincidieron cronológicamente con la llegada del Cristianismo, pero sus antecedentes más remotos los podemos encontrar en las festividades dedicadas por los griegos a Cronos (Kronia) y a Dionisios (Dionisia), además podemos relacionar el carnaval, sobre todo, con las Saturnales romanas (Mateo, 1998: 369 y 370).

Moisés, en el libro *Deuteronomio*, condena los disfraces que el pueblo de Israel dio en usar en sus fiestas de los Tabernáculos (Checa, F., 1992: 66).

Como decíamos estas dos citas asientan esos orígenes principalmente en Roma. También encontramos autores que hallan similitudes con la fiesta de carnaval con el festival de Akitu en Babilonia, el festival egipcio de Isis, la herencia romana, como ya hemos señalado (Saturnalia y Lupercalia), antecedentes también germanos y celtas: festival de Imbolc o de Beltarre; y de la Europa medieval (Torres, M. 2010: 36-40).<sup>26</sup>

Nos encontramos en la vieja polémica sobre si el Carnaval es una cristianización de la fiesta que los romanos dedicaban a Saturno y/o Baco. Está demostrado que el ciclo festivo pagano, nacido de la experiencia y convivencia con el Cosmos y la Naturaleza fue adaptado e incorporado al calendario festivo y litúrgico de la Iglesia. No es aceptable sin embargo la creencia de que los rasgos conjuntos y sistemas culturales permanecen inmutables en el tiempo en su forma, función o estructura, y consecuentemente el carnaval pagano no sería el mismo que el cristianismo. [...] Será durante las Edades Media y Moderna, cuando el Carnaval se constituirá en una forma festiva generalizada que además se sitúa en la antesala de la Cuaresma, del calendario litúrgico (Rodríguez, S. 1991: 11 y 12).

Aquí Rodríguez puntualiza que independientemente de su origen exacto, lo que es evidente es que ha tenido cambios y evoluciones que es lo que ha llegado a nuestros días. Por otro lado, Caro Baroja es contrario a la afirmación de que los carnavales tienen procedencia directa de las Saturnales y

---

<sup>26</sup> Un pormenorizado estudio sobre los orígenes del Carnaval y sobre todo sus coincidencias y similitudes con las fiestas y calendarios religiosos a lo largo de la historia de la Humanidad puede encontrarse en *El Carnaval. Ensayos de mitología popular*, de Claude Gaignebet (1984).

Lupercalias, llegando a decir que este tópico de origen pagano es una “generalización peligrosa” (2006: 35). Considera que sí tienen muchas cosas en común pero no provienen de este origen. O sea, que guardan parecido, pero solo eso.

Como veremos a lo largo de esta investigación, el juego es algo inseparable del Carnaval. Siguiendo a Huizinga (1987: 11), vemos que “El juego es más viejo que la cultura”. No podríamos datar el momento en el que el juego aparece en la vida del Hombre, puesto que se daría a la par. Este autor también hace un paralelismo entre juego y saturnales.

Esta suspensión de la vida social ordinaria en gracia a un tiempo sagrado de juego, la podemos encontrar también en culturas más avanzadas. Esta significación alcanza todo lo que, de cerca o de lejos, tiene algo que ver con las saturnales y los carnavales. [...] se nos presenta el juego en primera instancia: como un intermezzo en la vida cotidiana, como ocupación en tiempo de recreo y para recreo (Huizinga, 1987: 26 y 27).

Desde la Edad Media siempre se asociará el Carnaval con el período anterior a la Cuaresma. “[las fiestas de locos] al principio, se celebraban también en las iglesias y se consideraban perfectamente legales; posteriormente pasaron a ser semi-legales y finalmente ilegales a fines de la Edad Media.” (Bajtín, 1990: 72).<sup>27</sup>

Un elemento que es preciso tener muy en cuenta: los dioses de la mitología, degradados al rango de diablos por el cristianismo, y las imágenes de las saturnales romanas, lograron sobrevivir en la Edad Media, siendo precipitados por la conciencia cristiana ortodoxa en el infierno, donde introdujeron su espíritu saturnalesco (Bajtín, 1990: 353).

---

<sup>27</sup> “De un modo que podría resultar sorprendente y aun paradójico, las fiestas de locos, celebraciones del desorden, de la inversión de las jerarquías, nacieron todas ellas en círculos de la Iglesia. Son los clérigos quienes, con el apoyo casi siempre, al menos en los primeros tiempos, de sus deanes e incluso de sus obispos, las imponen a un pueblo a veces atónito.” (Heers, 1988: 27). Más adelante veremos como Bajtín nos señala el porqué de ese afán por celebrar estas festividades por parte de la Iglesia.

También Bajtin (1990: 206) nos informa de rasgos carnales en la representación de Autos Sacramentales<sup>28</sup> durante la Edad Media.

Como cada año la fecha del carnaval varía en días e incluso en semanas, la aclaración a esta variabilidad de días es la siguiente:

Aunque la fecha sea variable, su fijación cada año se estableció en el Concilio de Nicea [Año 325]. Fue entonces cuando, al fijar un momento para la celebración de la Pascua de Resurrección se acordó celebrar el primer domingo, después del primer plenilunio una vez comenzada la primavera; de manera que el primer domingo, detrás de la primera luna llena a partir del 21 de marzo es Pascua de Resurrección. A partir de ahí se restan siete días de Semana Santa y cuarenta de cuaresma, fijándose entonces el Miércoles de Ceniza; los tres días previos son los de Carnaval. [...] en nuestro calendario el Carnaval se sitúa entre la Epifanía y la Cuaresma (Ramos, 2002: 25 y 26).<sup>29</sup>

Donde se muestra la descripción más gráfica del carnaval y la cuaresma es en *El Libro del Buen Amor*. El Arcipreste de Hita describe la batalla librada entre “Don Carnal” y “Doña Cuaresma”. Debido a los excesos de éste, doña Cuaresma lo reta a una lucha sin cuartel. Cada uno llevará a su ejército. Don Carnal se vale del ejército de animales que podríamos decir, tienen gran valor calórico, ciervos, cerdos, cabritos, vacas, diversos animales del campo, además de tocino y cecina, y también vino. En el bando contrario la esquelética doña Cuaresma es ayudada por la fauna marina: sardinas, jibias, anguilas, camarones, cangrejos, etc. El ejército de don Carnal, tras darse un gran banquete quedó dormido. Solo quedaron vigilantes los gallos. En ese momento, en el que todos dormían, doña Cuaresma ataca comenzando así la batalla. Salmones, conejos, sardinas, jabalíes, pulpos, lechones, albuces, capones, todos se entregan a la lucha. Don Carnal resiste ayudado también de

---

<sup>28</sup> Auto: (De *acto*) Composición dramática de breves dimensiones y en la que, por lo común, intervienen personajes bíblicos o alegóricos. ~ sacramental. Dramático escrito en loor del misterio de la eucaristía.

<http://lema.rae.es/drae/?val=sacramental> (Consultado el 2 de junio de 2014).

<sup>29</sup> Otro apunte sobre las fechas es el siguiente: “Las fiestas se extienden por todo el año, con “meses” de cuarenta días formados por una lunación y media. El Carnaval señala la última luna nueva de invierno, correspondiente al Martes de Carnaval-Candelaria (variable y clave anterior). Esencialmente se celebra en esta fecha la deshibernación del oso. [...] El Martes de Carnaval es la fecha central del ciclo anual de la vida de las plantas. [...] Una Luna Nueva el 2 de febrero es signo de que el carnaval es muy ‘alto’ (‘temprano’)” (Gaignebet, 1984: 8, 9 y 21).

diversas armas, hasta que es atacado por una gran ballena, lo cual no puede resistir y cae preso de doña Cuaresma.

Durante su encarcelación, don Carnal es condenado a estar atado sin que nadie pudiera acceder al lugar y a comer sólo una vez al día, además alimentos muy livianos (verduras y legumbres), y a rezar durante siete semanas. Mostramos aquí el relato de su cautiverio:

1162 Después que a don Carnal el fraile ha confesado,  
diole esta penitencia: que, por tanto pecado,  
comiera cada día un manjar señalado  
y nada más comiese, para ser perdonado.

1163 El día del domingo, por tu ambición, tendrás  
que comer los garbanzos con aceite, no más;  
visitarás iglesia, a pasear no irás,  
no verás a las gentes ni el mal desejarás.

1164 En el día de lunes, por tu soberbia mucha,  
comerás las arvejas, mas no salmón ni trucha;  
irás al rezo de horas, no probarás la lucha  
ni moverás pelea, según la tienes ducha.

1165 Por tu gran avaricia, ordénote que el martes  
comerás unas migas, sin que mucho te hartes;  
el tercio de tu pan comerás, o dos partes,  
el resto, para el pobre te encomiendo que apartes.

1166 Espinacas el miércoles comerás, y no espesas,  
por tu loca lujuria comerás pocas de éstas;  
pues nunca respetaste casadas ni profesas,  
lograbas tu capricho a fuerza de promesas.

1167 El jueves, por tu ira y por lo que además  
mentiste y perjuraste, tan sólo cenarás  
lentejas con la sal y mucho rezarás;  
si las encuentras buenas, por Dios las dejarás.

1168 Por la tu mucha gula y tu gran golosina,  
el viernes pan y agua comerás, sin cocina,  
fustigarás tus carnes con santa disciplina;  
Dios te dará el perdón y saldrás de aquí aína.

1169 Come el día de sábado las habas y no más,  
por la tu envidia mucha, pescado no tendrás;  
como por todo esto un poco sufrirás  
tu alma pecadora así redimirás.<sup>30</sup>

---

<sup>30</sup> Traducción de Fernando Carratalá Teruel en "Arcipreste de Hita Libro de Buen Amor" (Estrofas 1067-1172) Versión moderna de María Brey Mariño. Editorial Castalia. Colección

Don Carnal fue vencido por Doña Cuaresma, pero no destruido. El Arcipreste nos cuenta que don Carnal tras su encarcelamiento logró escapar el lunes siguiente al Domingo de Resurrección, para al año siguiente volver con más fuerzas a una nueva batalla. Antes de esta nueva batalla se alía con Don Amor. Por eso, a lo largo del año hay fiestas en las que la alegría también es protagonista pero sin ser tan explosiva como en carnaval.

Señala Prieto (2010: 25), que más que buscar un único origen al Carnaval, se trataría más bien de tener en cuenta el sincretismo de rituales y costumbres de la Antigüedad, aspectos paganos que en un momento de la historia fueron cristianizados.

Una de las definiciones de carnaval más completas y que resume mejor la esencia podría ser: “El Carnaval constituye una manifestación esencialmente folklórica, popular colectiva y tradicional, apta para la satisfacción de necesidades y apetencias psicológicas, sociales, económicas, mágicas y hasta religiosas.” (Regino, 1998: 369). Y la completamos con:

Por encima de los siglos, la singularidad común a todas las manifestaciones del carnaval es el disfrute de los sentidos, de la irracionalidad, de la risa, de la dramatización satírica casi profana, del ruido, la fiesta y el baile (Bajtín). Aspectos, todos ellos, tan antiguos como el mismo género humano, tan comunes que igualan a todas las civilizaciones y pueblos de la orbe (Torres, M., 2010: 41).

Con todo esto, debemos tener presente que una de las funciones clásicas de la televisión junto informar y formar es (sobre todo) entretener. De ahí que la retransmisión del Concurso del Carnaval de Cádiz llame la atención a la televisión local y regional de Andalucía. Esta idea será ampliamente desarrollada en apartados venideros.

---

“Odres Nuevos” en [http://www.archimadrid.es/asuncionpozuelo/Arcipreste de Hita.PDF](http://www.archimadrid.es/asuncionpozuelo/Arcipreste%20de%20Hita.PDF)  
Consultado el 21 de marzo de 2014.

## 2. 3. CARACTERÍSTICAS

Para definir las múltiples características del carnaval vamos a seguir los elementos que Bajtin destaca en su obra. A pesar de que el escritor ruso habla de ellos de manera interrelacionada, puesto que realmente es un compendio de todas ellas, un polisistema, hemos tratado de separarlas para un mejor entendimiento de las mismas. La división y tarea de separar el carnaval o diferenciarlo de otras fiestas multitudinarias es algo paradójico ya que:

Diferentes formas de la fiesta popular legaron al carnaval algunos de sus elementos: ritos, atributos, efigies y máscaras. De este modo, el carnaval se convirtió en el depósito adonde iban a parar las formas que habían dejado de tener existencia propia. [...] Pero allí donde el carnaval (en el sentido estricto del término) floreció convirtiéndose en el centro rector de las demás formas de festejos públicos populares, produjo un debilitamiento de las demás fiestas, al quitarles casi todos los elementos de licencia y utopía populares (Bajtin, 1990: 196 y 197).

Tras leer esto resolvemos que el carnaval termina siendo un popurrí, por usar un término carnavalesco, con las características de diversas festividades pero una vez conformado tiene más fuerza que las otras fiestas. Además, hay que tener en cuenta que en cada lugar del mundo en el que se celebra el carnaval se hace de una manera distinta. Por ejemplo, el carnaval de Venecia, el de Río de Janeiro, el de Nueva Orleans, el de Santa Cruz de Tenerife, el de Laza (Ourense), el de Ciudad Rodrigo (Salamanca), o el de Cádiz como señala Prieto (2010: 25). Son muy diferentes entre sí pero carnavales todos debido a que como esta autora apunta existen ciertas características generales a todos ellos:

- La intención ritual
- El uso del disfraz o la máscara como elemento imprescindible.
- El hecho de que, durante un tiempo determinado, queden en suspenso las normas sociales de obligado cumplimiento y, en consecuencia, la permisividad del vecindario con respecto a las acciones de que él derivan.

- Un espíritu burlesco y satírico y, en ocasiones, licencioso, con explícitas referencias a la sexualidad y la bebida e, igualmente a la música (Prieto, 2010: 25).

Gracias a la televisión podemos ver retransmisiones carnavalescas dentro de España que aparentemente nada tiene que ver unas con otras. No es lo mismo la final del concurso realizado en Cádiz que la final de alguno de los concursos que se celebran en Santa Cruz de Tenerife por ejemplo.

Como hemos señalado antes, este apartado muestra las características del Carnaval que aparecen diseminadas por la obra de Bajtin. Se trata de: Inversión, Poder, libertades y libertinaje; Fiesta y Cultura Popular; Teatralidad; Vocabulario; Disfraz y Máscara; Risa; Gastronomía y Banquete; y Música. Estos elementos vamos a sacarlos de su contexto puesto que fueron escritos en relación a características carnavalescas del Renacimiento, pero que como veremos siguen teniendo vigencia y podemos aplicarlo a nuestro estudio.

### 2. 3. 1. INVERSIÓN/PODER/LIBERTADES-LIBERTINAJE

El primer rasgo que queremos destacar es el de la inversión carnavalesca. Antes incluso que el humor, puesto que el humor en su mayoría de veces, parte de esta inversión. “Lo temible se volvía ridículo” (Bajtin, 1990: 86). Lo poderoso se vuelve desvalido y lo desvalido poderoso. Esto que vemos durante el COAC y que expanden los medios de comunicación, podría parecer que “faltar el respeto” al poder es algo nuevo pero no lo es.

La dualidad en la percepción del mundo y la vida humana ya existían en el estadio anterior de la civilización primitiva. En el folklore de los pueblos primitivos se encuentra, paralelamente a los cultos serios (por su organización y su tono) la existencia de cultos cómicos, que convertirían a las divinidades en objetos de burla y blasfemia (“Risa ritual”) (Bajtin, 1990: 11).

En la tradición griega se encuentran numerosas huellas de porfías denigrantes de carácter ceremonial y festivo. Se supone que yambo significó, al principio, burla o broma, con especial relación a cantos públicos de insulto o escarnio que formaban una parte de las fiestas de

Demeter o Dionisos. En el campo de la burla pública entra la poesía epigráfica de Arquiloco que, acompañada de música, formaba parte de las competiciones. De una costumbre popular arcaica de carácter sacral se desarrolló el yambo hasta convertirse en un medio de crítica pública (Huizinga, 1987: 87 y 88).

Lo que Bajtin y Huizinga exponen podemos ver que han pasado cientos de años y con la evolución y cambios lógicos, de esto mismo trata el Concurso Oficial de Agrupaciones Carnavalescas (y sobre todo las agrupaciones callejeras).

Quería yo hacerle un *cuplecito* a la peleíta de las dos comparsas  
pero como el asunto se ha olvidado ya el cuplé no pega mire usted que guasa  
luego pensé en la huelga de los coros pero aquel problema también se arregló  
al final  
Se lo quise hacer al Cádiz pero ahora empiezan a ganar  
y si se lo hago a Bin Laden me lo trincan y estamos igual  
Qué plan  
Con el Diario no me meto, ni con la radio tampoco  
porque este año están hablando bien de nosotros  
Teófila yo lo siento, pero no me queda otra  
Así que voy a terminar este cuplé diciéndote *carajota*  
Este año en el estribillo yo no me como el coco, yo no me como el coco...  
y no me he comido el coco (“Ojú ya saltó el Levante”, Chirigota, “El Love”,  
2002).

En este cuplé observamos que aun sin estar justificada (a priori) la crítica al gobernante, en este caso Teófila Martínez (alcaldesa de Cádiz de 1995 a 2015), se aprovecha el contexto carnavalesco para meterse con ella, ya no solo por su gestión en la casa consistorial, sino simplemente por ser la alcaldesa. Las agrupaciones tienen la “necesidad” de meterse con los mandatarios como se deriva de la siguiente cita:

En la sociedad actual, y en la cultura de nuestro tiempo, [...] la crítica a las instituciones y sus comportamientos es algo que está, no solo bien visto, sino que se considera enteramente necesario (Castillo Sánchez, J. M., 2006: 18).

Ciertos programas de televisión actuales basan sus chistes en cargar contra la gestión de los políticos o directamente contra su persona. Son

programas televisivos de gran audiencia en los que se mezcla actualidad política y humor, aspectos fundamentales en el Carnaval y las chirigotas como tratamos en esta investigación.

Tras este paréntesis de la actualidad, continuamos exponiendo que desde la Edad Media los poderes eclesiásticos autorizaron que fuera del culto y de las ceremonias oficiales se pudiera hacer burla y reírse (Bajtin, 1990: 71). ¿Por qué esta generosidad por parte de la (estricta) Iglesia? La respuesta a esta pregunta la encontró Bajtin en una circular de la Facultad de Teología de París del 12 de marzo de 1444 en la que se dice que estos festejos son indispensables (La letra en cursiva es de Bajtin):

*Para que lo ridículo (bufonerías), que es nuestra segunda naturaleza, innata en el hombre, pueda manifestarse libremente al menos una vez al año. Los barriles de vino estallarían si no se los destapara de vez en cuando, dejando entrar un poco de aire. [...] Hay que ventilarlos para que no se estropeen. Por eso nos permitimos en ciertos días las bufonerías (ridiculizaciones) para regresar luego con duplicado celo al servicio del Señor. (En Bajtin, 1990: 72).*

Es decir, lo que parece un acto de generosidad hacia el pueblo realmente está pensado para que una vez que se ha desahogado, volver a someterlo a las normas quizá con más dureza tras las fiestas<sup>31</sup>. Durante unos pocos días las desigualdades desaparecían, pero tras esto, volvían las diferencias y barreras entre estratos sociales infranqueables. Estas diferencias podían verse en cualquier fiesta oficial menos en el carnaval (Bajtin, 1990: 15).

A nosotros [los escritores/periodistas] ni aun este sueño de libertad se nos permite [El que al menos en carnaval como a los esclavos, se le permita decir y hacer cosas no permitidas]; y es lástima, porque un día, un solo día de máscaras para la prensa, y el gobierno oiría muchas verdades que acaso le fuesen útiles, y el país muchas cosas que sin duda le sirvieran de una gran lección (Bécquer, 1862).

---

<sup>31</sup> [Por la cultura escrita se refiere] “En el siglo XIII una reordenación de proposiciones, teológicas, científicas y filosóficas, se separaban de la cultura sabia de la tradición folklórica, cristalizó en la censura de prácticas susceptibles de ser consideradas supersticiosas o heterodoxas.” (Chartier, 1994: 46).

Con esto Gustavo Adolfo Bécquer está convencido de que si realmente las críticas que se le permite a mucha gente durante el carnaval se les permitieran a los periodistas durante todo el año, las cosas cambiarían y esas críticas tendrían mucho más efecto.

Esta inversión carnavalesca también es conocida como poner las cosas “al revés” y “contradictorias”, “y por las diversas formas de parodias, inversiones y degradaciones, profanaciones, coronamientos y derrocamientos bufonescos” (Bajtín, 1990: 16) se producen actos es los que la autoridad suprema es víctima de todo tipo de escarnios. Se elige al “rey bufón” alguien que durante su vida normal pertenece a las capas más bajas de la sociedad, pero que es elegido por el pueblo para que durante un día reine<sup>32</sup>. Pasado este tiempo, el mismo pueblo que lo nombró lo injuriará, golpeará y expulsará. Quedando destronado (Bajtín, 1990: 178).

La orientación hacia lo bajo es característica de todas las formas de la alegría popular y del realismo grotesco. Abajo, al revés, el adelante-detrás: tal es el movimiento que marca todas estas formas. Se precipitan todas hacia abajo, regresan y se sitúan sobre la cabeza, poniendo lo alto en el lugar que corresponde a lo bajo, el detrás en lugar del delante, tanto en el plano del espacio real como en el de la metáfora (Bajtín, 1990: 334).

Además, el carnaval siempre ha estado más relacionado con lo dionisiaco, con el “régimen nocturno” empleando conceptos de Durand (2006), con la fusión y la confusión, con lo conyuntivo, totalmente opuestos a lo diurno y apolíneo (Apolo, dios del Sol) donde todo está más equilibrado y es más disyuntivo. Debemos tener presente que además el Concurso de las agrupaciones retransmitido por televisión tiene lugar de noche que además es cuando la televisión reúne al mayor número de audiencia. Todo se une para que el carnaval al ser retransmitido por televisión en horarios de máxima audiencia y de noche ponga de manifiesto lo dionisiaco de una manera u otra.

---

<sup>32</sup> Es curioso, cuanto menos, el resumen de esta característica que se hace en la canción “Todo al revés” de la película de animación *El Jorobado de Notre Dame*, (Trousdale, G. y Wise, K., 1996) de Disney. Puede consultarse la letra de esta canción en el Anexo A.1 y pista 1 del DVD. Al finalizar esta secuencia el rey bufón es humillado y maltratado ante todos los que momentos antes lo aclamaban y se arrodillaban ante su presencia.

Siguiendo con la relación de poder y carnaval, Juan Carlos Aragón (2012: 51) sostiene en su libro de estilo ensayístico que “[en cuanto a meterse con los políticos o criticarlos en las letras] la pelea está ganada, pero la Final, perdida”. Es decir, entendemos que por muy duras que sean las críticas, queda solo en eso, en críticas, la Final la gana el poder. Esta “Final” al estar escrita con mayúsculas se refiere, entendemos, a la Final del COAC. Este es el día de mayor competición en el Concurso (junto con las Semifinales) es el que más expectación suscita y las agrupaciones han podido decirle cualquier cosa a los políticos durante el Concurso, pero la Final se pierde ya que la crítica, según este autor, se reduce en este día tan importante. Este mismo autor continúa diciendo “Al poder no le conviene que el Carnaval sea reconocido como arte con mayúsculas, sino que continúe siendo considerado una mera manifestación folclórica popular, en manos de la chusma –ya selecta, eso sí-.” (2012: 136).

En Bajtin (1990: 15) también encontramos esta idea bastante más universal “el reino utópico de la universalidad, de la libertad, de la igualdad y de la abundancia”. Si tenemos en cuenta la poca efectividad de las letras de Carnaval en cuanto a denuncias sociales.<sup>33</sup>

Supuestamente [la letra] va a los políticos, al Ayuntamiento, aunque en Cádiz no se ha cambiado ni un semáforo por una copla de Carnaval vamos, ni por ninguna copla ni por ninguna manifestación. No hacen caso de nada (Santander, 2015, entrevista).

Estamos ante una encrucijada tan simple como compleja, que remite al viejo debate en torno al arte por el arte frente al arte comprometido al servicio de la sociedad. El arte puede cumplir una función social, pero no está moralmente obligado a ello. El artista no tiene por qué ser, además, un combatiente. Otra cosa es que quiera hacerlo, a riesgo de reducir su creación a panfleto, como ha ocurrido tantas veces (Aragón, 2012: 184).

---

<sup>33</sup> Matizamos aquí la palabra “efectividad” puesto que para otros fines las letras sí lo son. El ejemplo más evidente de efectividad es la risa.

Para concluir este apartado realizamos una tabla en la que contraponemos los elementos que aparecen a lo largo de la obra que estamos siguiendo, *La Cultura Popular en la Edad Media* (Bajtín) para resumir varias ideas. “El carnaval se convierte entonces en el símbolo y la encarnación de la verdadera fiesta popular y pública, totalmente independiente de la Iglesia y del Estado” (Bajtín, 1990: 197). Aunque recordemos que tolerado por éstos.

FIESTA OFICIAL	CARNAVAL
Reglamentación <sup>34</sup>	Libertad
Estatismo	Sucesión, Renovación, Futuro, Porvenir
Jerarquías	Igualdad
Miedo	Ausencia de miedo
Ámbito privado	Plaza pública
Victoria permanente	Victoria momentánea
Naturaleza desfigurada	Verdadera naturaleza del Hombre
Para otros	Para sí mismos

Tabla 1 Diferencias entre fiesta oficial y carnaval. Elaboración propia

Rescatamos parte de un artículo de Antonio Burgos en el que pone en evidencia que en la actualidad, según él, se vive en un continuo Carnaval.

¿Es esto Carnaval? [...] Cada fin de semana en las grandes ciudades se celebra durante todo el año un Carnaval callejero en el que las frustraciones acumuladas se liberan con alcohol, sexo, música a toda pastilla en los coches, y drogas de esa naturaleza pastillera o de mayor cuantía. Los tabúes que queden por romper caen derribados por el botellón callejero. ¿Para qué sirve ahora el Carnaval, si ya no supone ninguna subversión respecto a la transgresión cotidiana? Desacralizada

<sup>34</sup> Aunque esta tabla la hemos deducido y extraído del texto de Bajtín, una de las contradicciones que más se comentan y debaten sobre el COAC es la excesiva reglamentación del Concurso Oficial. Siendo la “fiesta de la libertad” los autores se ven muy coartados o restringidos en cuanto a tiempo y extensión de sus repertorios, por ejemplo. “Cádiz ha vivido en estos días y sigue viviendo una polémica [...]. Se ha llegado a formular una exigencia de “calidad” para las agrupaciones, lo cual es una negación de la propia esencia de libertad de Carnaval.” (Burgos, 1991: 175). “El Reglamento para mí es un poco contradictorio, ya que el Carnaval es algo libre de expresar... y hay un exceso de “reglamentismo” que luego no se cumple. Y hay un reglamento que cada año se renueva, que cada año se alambica, que cada año se complica más, en que ‘no se podrá toser, no se podrá no se qué...’” (Barceló, 2015, entrevista). Sobre reglamentación en los tipos.

la Cuaresma, convertidas la Navidad y la Semana Santa en periodos de vacaciones, el Carnaval ha perdido su sentido de catarsis, ha muerto como transgresión (Burgos, 2005).

Esto que destaca Burgos lo podemos considerar una actualización de la idea de Caro Baroja sobre la pérdida de sentido del carnaval en la desacralizada sociedad actual. Podemos ver que los derechos y libertades de las que gozamos los ciudadanos en la actualidad (en España) poco tienen que ver con los de la Edad Media. Simplificando mucho aceptamos tomar como válido este argumento de que realmente lo que diferencia al carnaval de la calle que se vive en Cádiz, de cualquier otro botellón de fin de semana es que en el Carnaval la gente va disfrazada. Más adelante Burgos comenta que para subvertir realmente el orden de lo establecido, en la semana del Carnaval la gente debería, digamos, portarse bien. Pero como vamos a ver a lo largo de toda esta investigación, el Carnaval de Cádiz va mucho más allá del simple botellón (cosa que también defiende Burgos, no se queda solo en el botellón), los verdaderos aficionados piden que sea erradicado como imagen de la ciudad en Carnavales. El Carnaval es realmente un compendio de disciplinas donde la creatividad y lo artístico dan el verdadero carisma al Carnaval de Cádiz.

Esta libertad a lo largo de todo el año no solo en carnaval, metafóricamente, podríamos justificarlo a que como hemos expuesto con anterioridad, Don Amor y sus fiestas están presentes durante todo el año.

### 2. 3. 2. FIESTA Y CULTURA CÓMICA POPULAR

Hemos llamado así a este apartado para hacer una diferenciación entre cultura popular, la cual es muy amplia, y la cultura cómica popular, siendo esta mucho más afín con nuestro objeto de estudio.

Desde la Edad Media la risa ha supuesto la oposición a la cultura oficial.

Los bufones y “bobos”, gigantes, enanos y monstruos, payasos de diversos estilos y categorías, la literatura paródica, vasta y multiforme, etc. —, poseen una unidad de estilo y constituyen partes y zonas únicas

e indivisibles de la cultura cómica popular, principalmente de la cultura carnavalesca (Bajtin, 1990: 10).

Las múltiples manifestaciones de la cultura cómica carnavalesca (que pertenecería a la cultura cómica popular) pueden subdividirse en tres grandes categorías:

- 1) *Formas y rituales del espectáculo* (festejos carnavalescos, obras cómicas representadas en las plazas públicas, etc.);
- 2) *Obras cómicas verbales* (incluso las parodias) de diversa naturaleza: orales y escritas, en latín o en lengua vulgar;
- 3) *Diversas formas y tipos de vocabulario familiar y grosero* (insultos, juramento, lemas populares, etc.).

Estas tres categorías, que reflejan en su heterogeneidad un mismo aspecto cómico del mundo, están estrechamente interrelacionadas y se combinan entre sí (Bajtin, 1990: 10) [Cursivas del autor].

Aunque esta catalogación corresponde a la Edad Media, vemos que estas características siguen presentes en la actualidad y no solo en lo carnavalesco, sino en casi todo lo relacionado con el humor. Pensemos por ejemplo en las imitaciones humorísticas de famosos en radio y televisión. Algo que aparentemente no tiene conexiones directas con el carnaval, vemos que tanto imitaciones como carnaval, el de Cádiz concretamente, comparten estas tres categorías de cultura cómica popular.

Otro aspecto que diferencia a la fiesta popular de la oficial es que “Los espectadores no asisten al carnaval, sino que lo viven, ya que el carnaval está hecho para todo el pueblo. Durante el carnaval no hay otra vida que el carnaval.” (Bajtin, 1990: 13). Es una cultura y fiesta envolvente. Por otro lado, como señala Heers (1988: 6), las fiestas habitualmente son siempre gratuitas, es decir, no se cobra entrada ni se paga por participar (Las actuaciones de las agrupaciones en la calle son gratuitas para los espectadores, igual ocurre con las retransmisiones televisivas, el espectador no paga por ver el espectáculo).

Además las fiestas populares en la mayoría de ellas se rigen por un tiempo cíclico y en consecuencia sus símbolos son cíclicos también (Durand, 2006: 293) e igualmente:

Deseamos destacar una vez más la *relación esencial de la risa festiva con el tiempo y la sucesión de las estaciones*. La situación que ocupa la fiesta durante el año se vuelve muy importante en su faceta no oficial, cómica y popular (Bajtin, 1990: 77). [Cursivas del autor]

Las fiestas oficiales por el contrario, no tienen por qué responder a un calendario predefinido, más bien surgen según los hechos acaecidos en la sociedad, es algo más puntual. La cultura cómica popular es cíclica. Este tiempo cíclico se plasma en las parrillas (programación) televisivas (de Cádiz y Andalucía) en las que el Carnaval de Cádiz arrastra a otros programas y ocupa un lugar privilegiado año tras año. Ampliando incluso la programación fuera de los eventos en directos con programas resúmenes de chirigotas por ejemplo.

Hemos llegado a la conclusión de la importancia de la celebración de una serie de costumbres para la supervivencia de la fiesta en general y del Carnaval en particular. Costumbre y fiesta parecen así como dos realidades, a veces complementarias, de la cultura de un pueblo, hasta el punto de que, mientras mayor es la conciencia de identidad de una localidad, más busca en su acervo cultural manifestaciones que la identifiquen y la diferencien de otras localidades, resucitando así costumbres que habían prácticamente desaparecido, fundamentalmente por la interrupción temporal de la fiesta carnavalesca. (Medina, 1986: 158 y 159).

Medina (1986: 159) continúa afirmando que muchas poblaciones, sobre todo rurales, queriendo rescatar costumbres del pasado rescatan algo ajeno a ellos puesto que toman como modelo las costumbres de las zonas urbanas<sup>35</sup>. Rescatan costumbres, pero no las que históricamente han sido suyas. Esto ocurre con el Carnaval gaditano. Zonas rurales que quieren tener un carnaval propio, lo que hacen es intentar asemejarse al de Cádiz capital, esto se ve en algunos actos gastronómicos y sobre todo en las agrupaciones carnavalescas (Ramos, 1996), dando como resultado la pérdida quizá de la idiosincrasia de ciertas localidades pero aumentando la afición al Carnaval de la ciudad de Cádiz.

---

<sup>35</sup> La televisión tiene un papel fundamental en esto y lo trataremos en posteriores capítulos.

Algo que es inseparable de la cultura popular en general y también la cultura cómica popular es la plaza pública, donde el pueblo tiene voz:

La plaza pública constituía un segundo mundo dentro de la comunicación humana: el trato libre y familiar. En los palacios, templos, instituciones y casas privadas, reinaba en cambio un principio de comunicación jerárquica, la etiqueta y las reglas de urbanidad. En la plaza pública se escuchaban los dichos del lenguaje *familiar*, que llegaban casi a crear una lengua propia, imposible de emplear en otra parte, y claramente diferenciado del lenguaje de la iglesia, de la corte, de los tribunales, de las instituciones públicas, de la literatura oficial, y de la lengua hablada por las clases dominantes (aristocracia, nobleza, clerecía alta y media y aristocracia burguesa), si bien es cierto que a veces el vocabulario de las plazas irrumpía también en determinadas circunstancias (Bajtín, 1990: 139). [Cursivas del autor].

Antes, hemos expuesto que las fiestas oficiales tenían la peculiaridad de ser para ámbitos y lugares privados, en cambio, la fiesta popular tiene como terreno de juego la calle, la plaza pública. El carnaval es la fiesta callejera por excelencia. Es en la calle donde el carnaval adquiere todo su sentido, todo el mundo está al mismo nivel tanto metafórico como literal, exceptuando los tablados donde las agrupaciones se suben para cantar.

Otro aspecto muy importante en la vida pública: los espectáculos callejeros. Parece que fue allí donde [Rabelais] adquirió sus conocimientos sobre los tablados en que se desarrollaban las comedias: éstos eran erigidos en medio de la plaza, y el pueblo se arremolinaba a su alrededor (Bajtín, 1990: 140).

Esta cita de Bajtín nos transporta a lo que sucede hoy en día en las calles de Cádiz durante el Carnaval. Como señala Roiz (1982: 113), en la fiesta popular no solo se rompen las normas en el trabajo, puesto que se puede dar el día libre, que sea fiesta local, sino también en la manera en que las personas se comunican, el grupo o la comunidad. Y también en el Carnaval una persona que habitualmente es seria, no se comporta como tal. “Los movimientos de carnaval son medios naturales de expresión que se engarzan en muchos otros que resultan de la propia cultura popular.” (López, Ramón. 1998: 347). La

forma en la que se comunica, se transmite, el Carnaval de Cádiz o concretamente sus agrupaciones, es doble: local, puesto que en muchas ocasiones cantan a aspectos muy locales; y global ya que desde hace tres décadas, gracias a los medios de comunicación las letras de las agrupaciones son escuchadas (y vistas) fuera de Cádiz.

### 2. 3. 3. RISA

Otro elemento que Bajtin, considera fundamental en el carnaval es la risa. Es lo que se percibe de manera más fácil y directa. Parece ser que todo el mundo está alegre. Este autor describe detalladamente el humor carnavalesco:

Es, ante todo, un humor festivo. No es en consecuencia una reacción individual ante uno u otro hecho “singular” aislado. La risa carnavalesca es ante todo patrimonio del *pueblo* (este carácter popular, como dijimos, es inherente a la naturaleza misma del carnaval); todos ríen, la risa es “general”; en segundo lugar, es *universal*, contiene todas las cosas y la gente (incluso las que participan en el carnaval), el mundo entero parece cómico y es percibido y considerado en un aspecto jocoso, en su alegre relativismo; por último esta risa es *ambivalente*: alegre y llena de alborozo, pero al mismo tiempo burlona y sarcástica, niega y afirma, amortaja y resucita a la vez (Bajtin, 1990: 17). [Cursivas del autor]

Bajtin afirma y nosotros compartimos que no es individual, es del pueblo, universal y ambivalente. Todos estos elementos los recogen los autores del Carnaval de Cádiz para crear sus letras. Además, la risa (Bajtin, 1990: 155), ayuda a superar el temor al “infierno”, ayuda a vencer el miedo<sup>36</sup>.

### 2. 3. 4. TEATRALIDAD

Este concepto, “teatralidad”, tiene dos lecturas posibles en nuestro caso. La primera y más evidente puesto que es la definición más extendida es: calidad de teatral, y teatral a su vez es perteneciente o relativo al teatro y

---

<sup>36</sup> Desarrollaremos el humor y sus elementos comunicativos dentro del Carnaval de manera más precisa en el apartado “4. Humor” del “Capítulo III Chirigotas”.

efectista, exagerado y deseoso de llamar la atención (*DRAE*)<sup>37</sup>. El concepto de teatralidad que se le da en el carnaval contiene estos conceptos pero también difiere de ellos.

El carnaval ignora toda distinción entre actores y espectadores [...] El carnaval no era una forma artística de espectáculo teatral, sino más bien una forma concreta de la vida misma, que no era simplemente representada sobre un escenario, sino vivida en la duración del carnaval. Esto puede expresarse de la siguiente manera: durante el carnaval es la vida misma la que juega e interpreta (sin escenario, sin tablao, sin actores, sin espectadores, es decir sin los atributos específicos de todo espectáculo teatral) (Bajtín, 1990: 12 y 13).

También nos aclara esta idea Cuesta (2010: 47):

Respecto al teatro, la batalla carnavalesca se asemeja a él porque es un espectáculo, pero se diferencia porque elimina la distancia entre actor y espectador al obligar a los espectadores a dejar de serlo y a participar en la representación ritual, bien como víctimas, bien como atacantes a su vez.

Vemos que en el carnaval de la calle estas barreras entre actor y espectador son más fáciles de eliminar puesto que estas barreras no existen arquitectónicamente hablando, quizá solo un pequeño tablao. Intérpretes y espectadores se miran cara a cara y la participación de estos es fundamental. Pero en el Concurso Oficial de Agrupaciones Carnavalescas de Cádiz que se celebra precisamente en un teatro, estas barreras también se rompen. Es cierto que hay una mayor distancia física entre intérpretes y espectadores pero hay interacción entre ellos. Las agrupaciones necesitan público para que sus repertorios tengan sentido<sup>38</sup>.

Las formas del espectáculo teatral de la Edad Media se asemejan en lo esencial a los carnavales populares, de los que forman parte en cierta medida. Sin embargo, el núcleo de esta cultura, es decir, el carnaval, no es tampoco la forma puramente artística del espectáculo teatral, y en

---

<sup>37</sup> <http://lema.rae.es/drae/?val=teatral> Consultado del 20 de junio de 2014.

<sup>38</sup> Recordemos que esta investigación se centra en el Carnaval que tiene lugar en el Teatro Falla.

general, no pertenece al dominio del arte y la vida. En realidad es la vida misma, presentada con elementos característicos del juego (Bajtín, 1990: 12).

Además con esta teatralidad junto al tipo de Carnaval, como explicaremos más adelante, el autor recoge o recopila elementos que capta de la sociedad o imagina que pueda ayudar a conformar el tipo y mostrarlo en el teatro. Una vez que el público ve el tipo y escucha la letra sobre por ejemplo, un determinado estereotipo social, buscará en algún referente real las características vistas y oídas en el tipo de Carnaval, a modo de “precesión de simulacro” (Baudrillard, 1993)<sup>39</sup> el simulacro, en esta ocasión, el tipo, precede a la realidad.

Vemos una vez más lo complejo que es definir el carnaval y cuantos más años pasen creemos que más difícil será ya que va absorbiendo elementos de cualquier naturaleza.

### 2. 3. 5. VOCABULARIO

El vocabulario empleado en el Carnaval de Cádiz es uno de sus rasgos más distintivos. Como veremos, se trata de un carnaval muy charlatán. Se habla y se canta mucho, y creemos que es difícil hablar mucho y hacer reír sin usar palabras mal sonantes. No defendemos el uso indiscriminado y no justificado de palabrotas, nos referimos a que es un carnaval en el que el vocabulario usado puede llegar a tiznar de chabacanería su estatus de cultura popular y en consecuencia alejarlo de la consideración de cultura.

A los medios de comunicación, sobre todo a la televisión, o más concretamente, la llamada televisión basura se la ha acusado de difundir y fomentar palabras y comportamientos impropios o en desacuerdo con las normas cívicas. Aquí entraríamos en el debate de si al público se le muestra lo que quiere ver o ve un determinado programa porque lo emiten en televisión, ese no es nuestro objetivo. Lo que sí podemos decir es que desde hace mucho

---

<sup>39</sup> Primera edición de 1978.

tiempo las groserías, obscenidades, lo grotesco<sup>40</sup> y lo escatológico han estado presentes en la vida de la plaza pública y por supuesto en la vida privada y familiar. Como a lo largo de varias páginas nos muestra Bajtin:

El lenguaje familiar de la plaza pública se caracteriza por el uso frecuente de groserías, o sea de expresiones y palabras injuriosas, a veces muy largas y complicadas. [...] las groserías son una clase verbal especial del lenguaje familiar (Bajtin, 1990: 21).

Las palabrotas contribuían a la creación de una atmósfera de libertad dentro de la vida secundaria carnalesca. [...] Los demás fenómenos verbales, como por ejemplo las obscenidades, corrieron una suerte similar. El lenguaje familiar se convirtió en cierto modo en receptáculo donde se acumularon las expresiones verbales prohibidas y eliminadas de la comunicación oficial (Bajtin, 1990: 22).

De ahí, que las agrupaciones de la calle puedan llegar a ser más atrevidas que las agrupaciones que concursan en el COAC, aunque no siempre.

El lado negativo son las obscenidades sexuales y escatológicas, las groserías e imprecaciones, las palabras de doble sentido, la comicidad verbal de baja estofa, en una palabra, la tradición de la cultura popular: “la risa y lo ‘inferior’ material y corporal” (Bajtin, 1990: 100).

Las familiaridades escatológicas (esencialmente verbales) cumplen un rol importante durante el carnaval (Bajtin, 1990: 133).

Con lo cual, vemos que desde la existencia del carnaval, lo escatológico y palabras malsonantes han estado presentes. Con esto no queremos decir que el uso de este vocabulario sea necesario aunque sí es bastante común.

---

<sup>40</sup> El término “grotesco” en su origen no era peyorativo: “[En el Renacimiento] aparece el término “*grotesco*”, que tuvo en su origen una acepción restringida. A fines del siglo XV, a raíz de excavaciones efectuadas en Roma en los subterráneos de las Termas de Tito, se descubrió un tipo de pintura ornamental desconocida hasta entonces. Se la denominó “*grottesca*”, un derivado del sustantivo italiano “*grotta*” (gruta). [...] El descubrimiento sorprendió a la opinión contemporánea por el juego insólito, fantástico y libre de las formas vegetales, animales y humanas que se confundían y transformaban entre sí.” (Bajtin, 1990: 35). *Cursivas del autor.* En la actualidad las dos primeras acepciones que aparecen en el Diccionario de la Real Academia Española son: 1) Ridículo y extravagante 2) Irregular, grosero y de mal gusto. Las siguientes acepciones sí lo relacionan con la gruta y lo decorativo. <http://lema.rae.es/drae/?val=grotesco> (Consultado el 25 de junio de 2014).

Hay agrupaciones que cantan sin proferir estas palabras, mediante el uso de eufemismos, eso depende de cada autor. También lo escatológico se muestra en los disfraces (tipos) de los que hablaremos más adelante.

Volviendo al lenguaje, el Carnaval es una oportunidad de decir públicamente lo que en la vida ordinaria no puede decirse. Aunque de cierta manera, está permitido decir lo que se quiera y no sufrir reprimendas por ello, el uso de eufemismos, paralelismos, sinónimos, circunlocuciones, ambigüedades y disimulos, hace que en Cádiz se cree un argot que en ocasiones solo se entiende si se está muy integrado en el Carnaval o en la cultura gaditana.

Ven, ven, ven, al *Mercafalla*

Ven, ven, al *supermercao*

Y si te pones en cola

*Cuidao* con los *mandaos*

*Cuidao* con los *mandaos* (“Esta chirigota vende”, chirigota, “El Sheriff”, 2009).

Con este ejemplo del estribillo de esta chirigota en la que los componentes iban representando a cajeras de “MercaFalla” (supermercado ficticio), observamos que la palabra “*mandao*” [mandado] juega con el significado que en Andalucía (y parte de Latinoamérica) se le da a hacer la compra pero además es como en Cádiz se llama, entre otras muchas maneras, al órgano reproductor masculino. Esta acepción que también aparece en el *DRAE* la encontramos en quinto lugar y proviene de Cuba.

Siguiendo con Bajtin, encontramos que:

Las groserías, juramentos y obscenidades son los elementos extraoficiales del lenguaje. Son y fueron considerados una violación, flagrante, de las reglas normales del lenguaje, un rechazo deliberado a adaptarse a las convenciones verbales: etiqueta, cortesía, piedad, consideración, respeto del rango, etc. [...] este lenguaje, liberado de las trabas y de las reglas, jerarquías y prohibiciones de la lengua común, se transforma en una lengua particular, en una especie de argot. [...] existen en cada época palabras y expresiones que sirven como señal; una vez empleadas, se sobreentiende que uno puede expresarse con entera libertad, llamando a las cosas por su nombre y hablando sin

reticencias ni eufemismos. Estas palabras y expresiones crean un ambiente de franqueza y estimulan el tratamiento de ciertos temas y concepciones no oficiales (Bajtín, 1990: 168 y 169).

Sobre el argot y lenguaje carnavalesco, concretamente el de Cádiz, haremos más adelante un paralelismo con la teoría de Geertz.

### 2. 3. 6. DISFRAZ, MÁSCARA

La manera más icónica con la que se representa al carnaval es con el antifaz o la máscara. Nos referimos a la vertiente más visual de esta fiesta, a los carteles de carnaval por ejemplo. Esto puede comprobarse escribiendo en cualquier buscador de internet la palabra “carnaval” o incluso “cartel de carnaval” y aparecerán multitud de máscaras y antifaces. También sucede en los programas de televisión dedicados al Carnaval, cuyos platós e infografías cuentan con máscaras. Este hecho nos resulta paradójico puesto que en Cádiz las máscaras no se suelen usar. Por una razón evidente: muchas máscaras cubren la totalidad de la cara y para cantar dificulta la proyección de la voz. En todo caso, las agrupaciones usan en sus actuaciones una mascarilla que es “máscara pequeña que regularmente suele cubrir desde la frente hasta el labio superior.” (Montiel, A. 2010) pero no una máscara completa.

En otros carnavales, como el de Venecia, las máscaras sí son un elemento prioritario, ya que se trata de un Carnaval más recargado estéticamente que el de Cádiz.<sup>41</sup>

Los disfraces y las máscaras responden a dos funciones fundamentales: lo lúdico y la ocultación de identidad, así lo precisa Huizinga:

---

<sup>41</sup> El origen de la máscara veneciana en forma de pájaro no es carnavalesco. Surge en el año 1348 cuando Venecia fue azotada por la enfermedad de la peste la cual creían que se transmitían por el aire (hubo otra epidemia en 1575). Los médicos venecianos usaban estas máscaras con grandes “picos” para que dentro de los mismos introdujeran flores aromáticas y mitigar así el olor de los enfermos. El tamaño desmesurado del pico también era para que el doctor no se acercara demasiado de manera inconsciente a los enfermos. El atuendo de los médicos era completado con sombreros de ala ancha y abrigos negros cerrados desde el cuello y llegaban hasta los tobillos. Además también creían que los pájaros eran los transmisores de estas enfermedades y con una máscara en forma de este animal se creían más protegidos. Este atuendo fue rescatado para los disfraces de carnaval. (Paz Olivares). <http://www.efesalud.com/noticias/la-mascara-de-la-pestes-cual-es-su-origen/> Consultado el 10 de septiembre de 2014.

Ese ser otra cosa y ese misterio del juego encuentran su expresión más patente en el disfraz. La “extravagancia” del juego es aquí completa, completo su carácter “extraordinario”. El disfrazado juega a ser otro, representa, “es” otro ser. El espanto de los niños, la alegría desenfrenada, el rito sagrado y la fantasía mística se hallan inseparablemente confluidos en todo lo que lleva el nombre de máscara y disfraz (Huizinga, 1987: 26).

El disfraz también permite que la permutación de las jerarquías sea más fácil (Bajtín, 1990: 78), como hemos visto antes en el caso del Rey Bufón. También se invierte el orden de lo alto y lo bajo poniéndose la ropa al revés o en sitios que no son los suyos, una vez más lo dionisiaco se hace patente. Por ejemplo en la chirigota “To *pa* ella”, (“El Selu”, 2008) como corbata usaban un calcetín y en la chirigota “Los Falsos” (“El Love”, 2010) a modo de jersey por los hombros usaban unos *panties*. Esta inversión Bajtín también la equipara a la violación de las proporciones reales de las cosas y el cambio de función de utensilios. “Los utensilios domésticos se vuelven armas; los de cocina y la vajilla, instrumentos de música.” (Bajtín, 1990: 370 y 371). En el documental *Cádiz, la ciudad que canta* (Simic, 2012), se ven ejemplos muy claros de esta afirmación cuando una mujer describe su disfraz de carnaval: la flor del pelo es una esponja de baño, unos lazos que lleva en la parte de arriba del vestido son estropajos de cocina presionados por el centro; otra chica disfrazada de pez cuyos ojos del pez son las bolas de corcho de las cisternas de los cuartos de baño, etc. Suele pasar que estos elementos vistos desde lejos parecen realmente lo que pretenden parecer aunque si se miran con detenimiento se evidencia la ilusión y el truco. Esta evidencia del trucaje es uno de los elementos que la televisión puede mostrar gracias a los planos detalle. Esto no es bien recibido por los autores en muchas ocasiones, ya que tanto detalle no está previsto para la distancia entre actores y espectadores del Teatro. (Será tratado más adelante y en los cuestionarios).

El tema de la *máscara* es más importante aun. Es el tema más complejo y lleno de sentido de la cultura popular. La máscara expresa la alegría de las sucesiones y reencarnaciones, la alegre relatividad y la negación de la identidad y del sentido único, la negación de la estúpida autoidentificación y conciencia consigo mismo; la máscara es una

expresión de las transferencias, de las metamorfosis, de la violación de las fronteras naturales, de la ridiculización, de los sobrenombres; la máscara encarna el principio del juego de la vida, establece una relación entre la realidad y la imagen individual, elementos característicos de los ritos y espectáculos más antiguos. El complejo simbolismo de las máscaras es inagotable (Bajtín, 1990: 41 y 42).

En Cádiz la máscara es sustituida por el maquillaje ya que éste no dificulta la proyección de la voz. Lo que sí se usa en ocasiones son pequeñas prótesis en la cara: cejas, barbilla, nariz, orejas, etc. Y por supuesto el disfraz, llamado en Cádiz tipo de Carnaval. El maquillaje y el disfraz sirven de armadura para expresar cualquier idea y ofrecer la sensación de libertad que da el Carnaval. Apareciendo aquí la otra función principal, la ocultación de la verdadera identidad:

Asegúrase que con la cara tapada se descubre más fácilmente el corazón y que a favor de la careta es lícito en estos días decir todo género de claridades. [...] Con qué gusto nos envolveríamos en un portier, nos pondríamos aunque solo fuese la mano por delante de los ojos y fingiendo la voz para que el señor Bugallal no nos conociese, le daríamos una broma a alguno de los hombres que ocupan el poder. [...] Pedro, trae un miriñaque, un miriñaque espantoso, una falda de seda y una capota. Vamos a vestimos de mujer y al diablo las filosofías (Bécquer, 1862).

Como último apunte de este apartado sobre máscaras, incluimos la reflexión de Mariano José de Larra en su artículo “El Mundo todo es máscara. Todo el año es carnaval”. En este artículo escrito en 1833, encontramos una lectura más filosófica sobre la máscara en la vida real, no solo durante el tiempo que dura el carnaval cada año. Larra cuenta su experiencia al ser invitado a un baile de máscaras. En el artículo se muestran diversos aspectos ya comentados en nuestra investigación, como puede ser el desorden en cuanto a vestimenta se refiere.

Subimos la escalera, verdadera imagen de la primera confusión de los elementos: un Edipo, sacando el reloj y viendo la hora que era; una vestal, atándose una liga elástica y dejando a su criado los chanclos y el

capote escocés para la salida; un romano coetáneo de Catón dando órdenes a su cochero para encontrar su landó dos horas después; un indio no conquistado todavía por Colón, con su papeleta impresa en la mano y bajando de un birlocho; un Oscar acabando de fumar un cigarrillo de papel para entrar en el baile; un moro santiguándose asombrado al ver el gentío; cien dominós, en fin, subiendo todos los escalones sin que se sospechara que hubiese dentro quien los moviese y tapándose todos las caras, sin saber los más para qué, y muchos sin ser conocidos de nadie (Larra, 1833).

También observamos cierto matiz de “todo al revés” que lo describe como una espiral: “Algunas madres, sí, buscaban a sus hijas, y algunos maridos a sus mujeres; pero ni una sola hija buscaba a su madre, ni una sola mujer a su marido.” (Larra, 1833). Durante la fiesta a la que es invitado, debido a que va disfrazado y lleva máscara es confundido o tomado por otra persona que no es.

Pero la parte que más nos interesa destacar es la que narra cuando en mitad de la fiesta debido al cansancio y a que no ha comido bien, es decir, en esta ocasión el “banquete de carnaval” no ha sido abundante, es más, apunta que a pesar de haber gastado el dinero no ha saciado su hambre, teniéndose que conformar con las sobras de los anteriores comensales del baile. Debido a este malestar y aprovechando que bajo la máscara nadie sabrá cómo tiene los ojos, si abiertos o cerrados, aprovecha para dormir. Durante su momento onírico y guiado por Asmodeo, héroe del *Diablo Cojuelo*, tiene una revelación.

-Te conozco –me dijo–, no temas; vienes a observar el carnaval en un baile de máscaras. ¡Necio! ven conmigo; do quiera hallarás máscaras, do quiera carnaval, sin esperar al segundo mes del año. [...] -Ya lo ves; en todas partes hay máscaras todo el año; aquel mismo amigo que te quiere hacer creer que lo es, la esposa que dice que te ama, la querida que te repite que te adora, ¿no te están embromando toda la vida? (Larra, 1833).

Aquí, Larra hace patente la falsedad de muchos en la vida. Durante su sueño va viajando por casas de personas anónimas de Madrid. La falsedad no está solo cuando alguien dice que te quiere y es mentira. Es extensible a

cuando alguien se pone muy elegante para aparentar ser algo que no es y se “disfraza”. Hace un paralelismo entre una máscara de carnaval y una dentadura postiza, al maquillaje que se usa a diario, teñirse los cabellos, usar corsés para aparentar delgadez, el decorado aparente de un simple despacho repleto de libros que jamás han sido leídos, etc. Por eso al despertar de su sueño de nuevo en la fiesta sostiene que “El mundo todo es máscaras: todo el año es carnaval”.

### 2. 3. 7. GASTRONOMÍA Y BANQUETE

Anteriormente hemos destacado un fragmento de *El libro del Buen Amor* donde se relata el combate entre Don Carnal y Doña Cuaresma, donde la comida es fundamental. Pero no solo en el carnaval la comida es importante. En la mayoría de las sociedades la comida es un acto de relaciones sociales. En torno a la comida, el banquete, se hacen lazos de amistad, negocios o es recurrente para celebrar algún acontecimiento.

No se trata por cierto del beber y del comer cotidianos, que forman la existencia cotidiana de los individuos aislados. Se trata del *banquete* que se desarrolla *durante la fiesta popular*, en el centro de la *gran-comida* (Bajtín, 1990: 150).<sup>42</sup> [Cursivas del autor].

*La tendencia a la abundancia*, que constituye el fundamento de la imagen del banquete popular, choca y se confunde contradictoriamente con *la codicia y el egoísmo individuales de clase* (Bajtín, 1990: 262). [Cursivas del autor].

Durante los días de carnaval no solo se cometían (y cometen) excesos en la comida, también en la bebida y en las relaciones personales y sexuales “La extrema seriedad de lo sagrado y religioso, sin embargo, coexiste, con las bromas, incluso desenfreno de lo profano, con frecuentes excesos de comida y relaciones sexuales, por ejemplo” (Roiz, 1982: 103). Aquí es donde se ponen de manifiesto las similitudes con las festividades dionisiacas una vez más. Esto

---

<sup>42</sup> Como se puede consultar en el Anexo A. 2, el programa de Carnaval 2014 y 2015, las fiestas o eventos gastronómicos en su mayoría se dan a los asistentes de manera gratuita.

no es obligatorio, cada persona lo celebra a su manera debido a que es reconocida como la fiesta de la libertad.

### 2. 3. 8. MÚSICA

La música de carnaval es una de las características que junto a todos los elementos que hemos dicho, distinguen a un carnaval de otro<sup>43</sup>. La música de los carnavales de Venecia, Rio de Janeiro y Cádiz por ejemplo, se crea a partir de los instrumentos propios de cada país. Aunque unos y otros se han visto influenciados a lo largo de la historia debido al comercio. La samba brasileña es distinta a la música de cámara del carnaval veneciano y distinta de las guitarras y pitos gaditanos.

En muchos idiomas la ejecución de instrumentos musicales se denomina “jugar”, así en los idiomas árabes, en los germánicos y en algunos idiomas eslavos, y también en el francés. Esto hay que interpretarlo como un signo exterior de la relación esencial, profundamente arraigada en lo psicológico, que determina la conexión entre juego y música, puesto que esta coincidencia semántica entre el idioma árabe y los europeos citados no puede explicarse como un préstamo (Huizinga, 1987: 187).

Sin duda la música en el Carnaval de Cádiz adquiere este matiz de juguetona, sobre todo en las agrupaciones más humorísticas, las chirigotas, en las cuales el mero hecho de interpretar una música conocida traída a un contexto determinado provoca risa. Un efecto sonoro puede llegar a tener la misma importancia que la palabra. Un ejemplo de ello puede ser una cuarteta del popurrí de la chirigota “Los que van por derecho” del año 2010 (Vera

---

<sup>43</sup> “Sus instrumentos musicales han quedado regularizados, al menos por ahora [2014], en los propios de la orquesta de pulso y púa (bandurrias y laúdes junto a guitarras) en los coros; y al bombo con platos y la caja o redoblante que con las guitarras son utilizados por comparsas y chirigotas o murgas. Sus formas musicales pasodoble, tango y cuplé quedaron detenidas momentáneamente, territorializadas simbólicamente, institucionalizadas, y al mismo tiempo abiertas a otras sonoridades, desde su origen: cuando adoptan otros ritmos, melodías, armonías, circunstancialmente, cuando fueron gestadas a partir del cuplé heredero de la tonadilla escénica, de las cupletistas de principios del XX; desde el tango, la habanera en su ir y venir de Cuba, de América; a partir del bailable pasodoble, también marcha, taurino y canción.” (García, F. J., 2014: 198 y 199).

Luque), resultó ganadora, donde el simple sonido de una bocina (el polígrafo), eso sí, contextualizada, provoca carcajadas<sup>44</sup>.

Todos estos elementos unidos hacen que todo lo que esté relacionado con el Carnaval contenga elementos comunicativos muy potentes, puesto que es una fiesta para ser vista, oída, vivida y cada vez más difundida por los medios de comunicación, transformándose así en un fenómeno social.

---

<sup>44</sup> Sobre los instrumentos musicales más usados en el Carnaval de Cádiz, hablaremos en el apartado "4. Agrupaciones" de este mismo capítulo. Por otro lado, esta chirigota, la de José Antonio Vera Luque (junto a Antonio Martínez Ares) y Joaquín Sabina fue la encargada de escribir e interpretar la canción que aparece en los títulos de crédito finales de la película *Torrente 5: operación Eurovegas* (Santiago Segura, 2014).

### 3. BREVE HISTORIA DEL CARNAVAL DE CÁDIZ

Una vez planteadas las características fundamentales del carnaval, nos centramos en especificar los rasgos genuinos e hitos fundamentales de la historia del Carnaval de Cádiz. Carnaval del que nacen las chirigotas y del que se nutre durante un mes aproximadamente la televisión local y andaluza. En este tiempo se retransmite en directo el “periodismo cantado” cuya nomenclatura se le atribuye al periodista Bartolomé Llompart.

La Historia de Cádiz es la única del mundo que está escrita con letra y música. Tal afirmación no debe extrañarnos ya que las coplas de Carnaval no son más que el fiel reflejo de todo lo que aconteció durante todo un año anterior al mes de febrero (González, A, 1996: 198).

A esta cita podríamos añadir todo lo ocurrido el mes anterior, la misma semana o incluso el mismo día. Es una especie de resumen informativo, de catalogación de los hechos más destacados durante un año. Debemos hacer hincapié cuando hablamos de acontecimientos ocurridos en el mismo día, hechos que no eran esperados se añaden a los repertorios de las agrupaciones carnavalescas, concursantes y no, en el COAC.

Nos centramos sobre todo en el ámbito comunicativo de las chirigotas y su retransmisión pero vemos necesario mostrar ciertos apuntes históricos para que nos ayuden a entender mejor la idiosincrasia y funcionamiento del Carnaval gaditano.

La afirmación “En Cádiz hay Carnaval todo el año” que puede decirse de manera peyorativa o en forma de elogio, no podemos contradecirla. Esta afirmación es distinta a la afirmación que Larra nos hacía en el apartado anterior, siendo aquella más filosófica. Ahora nos referimos a actuaciones de agrupaciones de Carnaval. Vemos plenamente justificadas las actuaciones que durante todo el año llevan a cabo las agrupaciones carnavalescas, ya que simbólicamente como también expusimos en el origen del Carnaval, don Carnal se alía con Don Amor y diferentes fiestas están presentes durante todo el año. Evidentemente no lo hay todos los días pero sí muchas actuaciones repartidas

a lo largo de todo el año<sup>45</sup>. Cádiz usa como reclamo turístico las agrupaciones de Carnaval y para estas supone ganancias económicas.

La historia del carnaval en España es una historia de prohibiciones, nuevas licencias y restricciones. Se tiene constancia de la existencia de pasacalles desde la época de los Austria (Amar y Rodríguez, 1996: 66). Como decimos, el carnaval ha sufrido muchos cambios legales:

Carlos I prohibió la máscara, Felipe II autorizó el disfraz pero no la careta, y Felipe IV, el más entusiasta, con su valido el famoso Conde Duque de Olivares, fueron los más fervientes defensores del Carnaval y en su reinado asistimos a la existencia de un Carnaval cortesano y otro popular. Felipe V y Fernando VI volvieron a prohibir las máscaras y Carlos II (el Hechizado) [<sup>46</sup>], autorizó su utilización y permitió su uso en teatros. [...] Carnaval que alcanzó su plenitud a partir del siglo XVII. [En Madrid] [...] Mascaradas que se circunscribían no solamente al Carnaval (Mateo, 1998: 372).<sup>47</sup>

Quisiéramos resaltar que durante el reinado de Felipe IV, como hemos dicho en esta última cita, ya existían mojigangas ciudadanas que salían a la calle a divertirse (Caro, 2006: 136)<sup>48</sup>. Aunque no son un reflejo exacto de las que en la actualidad se pueden ver en las calles, sí tienen similitudes con las agrupaciones que tomaron impulso a partir de 1860 como vamos a ver a continuación.

---

<sup>45</sup> “También se puede hacer una distinción entre Carnavales de invierno que alcanzan su culminación en el conocido Martes de Carnaval y de Verano que finalizan en La Noche de San Juan.” (Mateo, 1998: 371).

<sup>46</sup> Carlos II es anterior a Felipe V y Fernando VI.

<sup>47</sup> Un ejemplo visual sobre los bailes de máscaras celebrados sin necesidad de ser Carnaval en las cortes europeas puede ser la escena del baile de máscaras de la película *El Hombre de la Máscara de Hierro*. (Robert Wallance, 1998). Ubicada cronológicamente en 1660. “En Francia, antes de ser república, se consideraba como la corte disfrutaba de estas fiestas carnavalescas. Luis XIV, celebró durante su reinado, bailes de máscaras de ostentoso lujo.” (Marchena, 1994: 23).

<sup>48</sup> “En estas mojigangas ciudadanas, costosas, preparadas muy de antemano, salía el Carnaval ya como en las ciudades italianas, con ricos atuendos, con una corte nutrida, de ‘salvajes’, de milicias organizadas en escuadras, uniformadas, ostentando todos los atributos de la ‘carnalidad’: con traje colorado, armas de asadores, con carnes salchichas plumajes de aves y otras expresiones de la gula. El mismo Carnaval vestido a la turca (para indicar, sin duda, su ‘infidelidad’ a la moral cristiana), era llevado sobre angarillas, y, de acuerdo con una idea que usaron también los pintores moralistas, aparecía armado de instrumentos de música, asociados siempre con la pereza y la lujuria.” (Caro, 2006: 136). También encontramos aclaraciones de “mojiganga” en (García, C. C., 2012: 31).

El Carnaval sólo es en sí mismo en tanto que haya una plena participación popular. Esta era la primordial característica, la esencia, del Carnaval de Cádiz. Evitemos la excesiva reglamentación y mantengamos viva esa esencia del Carnaval Gaditano (Ramos, 1985: 6).

No debemos olvidar además de las influencias anteriormente expuestas en las características del carnaval en general, Cádiz es una ciudad ubicada en un punto estratégico y la influencia con el comercio genovés del siglo XV también aportará rasgos a su Carnaval (Ramos, 1985: 12). Así como los “ritmos de ultramar” surgidos de los negocios de Cádiz con Cuba (Solís, 1966: 8 y 9).

Es presumible asegurar que el carnaval gaditano tiene un doble origen, desde finales del siglo XVII y XVIII, por un lado de la mano de los comerciantes venecianos [sic.] y de otro de Cuba, de donde llegó su folklore, el ritmo y colorido de los bailes – un poco provocativos –, sus instrumentos y canciones, sus trabalenguas como estribillos, etc. (Checa, F, 1992: 66).

Aunque en el siguiente apartado vamos a dar un gran salto temporal hasta el siglo XVIII, se tiene constancia de la celebración del Carnaval en la ciudad de Cádiz desde el siglo XVI ya que en el libro *Historia de la Ciudad de Cádiz*, escrito por Agustín de Horozco en 1598 (Ramos, 2002: 36 y 37), se hace referencia al tiempo y diversas costumbres en Carnestolendas. También aparecen referencias al Carnaval de Cádiz en las Constituciones Sinodales de 1591.

### **3. 1. CENTURIA DE 1800**

Como antes apuntamos,

Según los gobernantes y las diferentes épocas históricas [la fiesta del Carnaval] se haya optado por prohibirla o controlarla. Así, la historia del Carnaval de Cádiz es también la historia de las prohibiciones de

éste o de la mayoría de sus aspectos más significantes. (Martín, 1986: 207).<sup>49</sup>

Aunque en este apartado partimos desde 1800 debemos decir que en la segunda mitad del siglo XVIII los bailes de máscaras eran muy cuidados respecto a los adornos, música y vestimenta que debía llevarse a dichos actos. Estos bailes se celebraban en el Coliseo de la Ópera siendo Gobernador de Cádiz José de Sentmanat en 1767 (Ramos, 2002: 47 y 50). También durante esta época a diferencia del resto de España a los niños se les daba vacaciones de Carnaval aunque estuvieran bajo el nombre de “Vacaciones de Cuaresma”. Estas celebraciones eran contrarrestadas con la “Devoción de las Cuarenta horas.”<sup>50</sup>

En el siglo XIX, Cádiz era especialmente importante para el destino de España ya que fue la única ciudad que resistió el ataque francés durante la Guerra de Independencia Española. En la novela ficticia, pero basada en hechos y datos reales, *El Asedio*, Arturo Pérez-Reverte (2010) describe que a pesar del constante ataque francés que sufría la ciudad, “el Carnaval” seguía presente en la capital gaditana.

En Cádiz, algunas ordenanzas reales y municipales se promulgan sólo para incumplirlas. La que limita el exceso de manifestaciones públicas en Carnaval es una de ellas. Aunque oficialmente no hay bailes, música ni espectáculos públicos autorizados, cada cual despide la carne antes de Cuaresma a su manera. Pese a que en las últimas semanas se han intensificado los bombardeos franceses – muchas bombas, sin embargo, siguen sin estallar o caen al mar –, las calles hormiguean de gente: el pueblo bajo celebrándolo en sus barrios, y la buena sociedad haciendo el recorrido tradicional entre saraos particulares y jolgorio de cafés. Pasada la medianoche, la ciudad abunda en disfraces, máscaras, jeringazos de agua, polvos y papelillos de colores. Las familias y grupos de parientes y amigos van de una casa a otra, cruzándose con cuadrillas de negros esclavos y libres que recorren las calles mientras tocan música de tambores y cañas. En la discusión – larga y áspera,

---

<sup>49</sup> “Siempre es el miedo a la violencia anónima el que introduce a los legisladores a reprimir los viejos hábitos. Miedo a las sátiras procaces, a las injurias, a las agresiones.” (Caro, 2006: 166).

<sup>50</sup> “Devoción de las Cuarenta horas” eran unas largas jornadas de liturgia con las que trataban de contrarrestar los desórdenes pecaminosos de las Carnestolendas. (Ramos, 2002: 37).

incluidas las Cortes – sobre si la ciudad debe ignorar el Carnaval y mantenerse austera a causa de la guerra, o si conviene demostrar a los franceses que todo sigue su curso normal, se imponen los partidarios de lo último. En las terrazas hay faroles de papel con candilejas, visibles desde el otro lado de la bahía; y algunos barcos fondeados han encendido sus fanales, desafiando las bombas enemigas (Pérez-Reverte, 2010: 583).

Debemos tener presente que esta era una época convulsa, era la época de Fernando VII la cual se ha dividido en tres etapas (Ramos, 2002: 65 y 75):

- Sexenio absoluto: 1814-1820
- Trienio liberal: 1820-1823
- Ominosa década: 1823-1833<sup>51</sup>

Además, Cádiz entre 1823 y 1828 sufrió la ocupación de “Los cien mil hijos de San Luis” con lo cual la vigilancia aumentó en la ciudad.

Hemos considerado dar un salto en el tiempo desde finales del siglo XVI hasta el siglo XIX ya que “La fiesta de don Carnal se celebra en Cádiz desde finales del siglo XVI, de forma libre y popular, casi sin alteraciones hasta 1862, año en que pasó a formar parte del calendario festivo municipal.” (Ramos, 1996: 310). En la década de los sesenta del siglo XIX ya se tiene constancia de coros que cantaban temas de actualidad de la época (Ramos, 1985: 32).

Más adelante mostraremos que una fecha fundamental en la historia del Carnaval de Cádiz es 1884, pero antes, como estamos describiendo, en la década de los sesenta,

El Carnaval se empieza a analizar como una forma de generar turismo y riqueza, como polo de atracción de otras poblaciones cercanas. No debemos olvidar que en 1861 se ha inaugurado el ferrocarril de Cádiz, y

---

<sup>51</sup> “A estos tres períodos, responden tres concepciones distintas de las fiestas carnavalescas. Al primero de reacción absoluta, corresponde la prohibición tajante de los disfraces y las máscaras. Al segundo, el trienio liberal, responde un Carnaval libre, en el que se permite la libre circulación de personas disfrazadas. Por último, en el tercer período, la ominosa década, se permitieron los disfraces en los bailes, pero no la circulación por las calles de personas enmascaradas” (Ramos, 1983: 18).

este medio de locomoción se concibe por parte de los gaditanos como un elemento que debía aportar riqueza a la ciudad. (Ramos, 1985: 43).

Esto junto a la potenciación de la comparsa<sup>52</sup> (Ramos, 1985: 43) otorgaba al Carnaval mayor publicidad. Aunque paradójicamente,

A medida que el Carnaval iba ganando en participación popular, las clases dominantes iban pasando de una participación activa a un rechazo más o menos abierto a la fiesta en todas sus manifestaciones que no fueran los bailes que estas mismas clases daban, bien en el casino, bien en las casas particulares (Martín, 1986: 206).

Es decir, por un lado, la celebración del Carnaval iba teniendo una mayor aceptación entre el sector popular y mayor rechazo entre las clases pudientes debido a que, entre otras cosas, las letras de las pequeñas agrupaciones de por entonces siempre iban cargadas de críticas hacia los sectores más acomodados (como sigue sucediendo en la actualidad).

A partir de 1860 vemos que va apareciendo el origen de las actuales agrupaciones carnavalescas que podemos ver en la calle, pero sobre todo en el Concurso de Agrupaciones.<sup>53</sup>

Se podría afirmar que durante la segunda mitad del siglo XIX y sobre todo en las cercanías de los ochenta, se va a producir un gran auge de las comparsas y de las agrupaciones músico-vocales. [...] Poco a poco se va formando lo que entendemos por repertorio, que se ensaya para una correcta representación en público, en las calles, ya fuera a pie o en carroza. [...] Se convirtieron de forma paulatina, en uno de los principales ejes del Carnaval de Cádiz (Ramos, 1985: 55).

La potenciación de la comparsa se debe a que las demás formas de manifestar el Carnaval estaban muy restringidas o directamente eliminadas (Ramos, 2002: 119). Esta manera de expresión era la que hacía, digamos, menos daño. Las otras formas consistían en bromas desde los balcones del

---

<sup>52</sup> “El título ‘comparsa’, teniendo una mayor tradición histórica, generalizaba a casi todas las agrupaciones” (Ramos, 1985: 64). En el siguiente apartado de nuestro estudio “4. Agrupaciones” detallaremos las diferencias entre unas agrupaciones y otras en la actualidad.

<sup>53</sup> En la calle, como expondremos más adelante en el siglo XX, la mayoría de las agrupaciones son chirigotas y no coros, ni comparsas, ni cuartetos que sí podemos ver en el Concurso actual.

tipo jeringazos de agua sucia, trapos mojados, ensuciar a los transeúntes, correr pequeños animales: gatos, gallos, etc.

En la década de los sesenta aparecen también con gran esplendor los bailes de máscaras muy cuidados en el mobiliario, adornos y gastronomía, ya que eran organizados por entidades particulares pero de proyección pública. También se realizaban bailes de máscaras para niños (Barbosa, Cuadrado y Zaragoza, 1991: 142). Además como ya hemos mencionado, el Carnaval en los sesenta empieza a generar turismo (Ramos, 2002: 118).

El Carnaval estaba financiado por el Ayuntamiento gaditano, lo cual ocasionaba enfrentamientos con el Gobierno central que no quería que se celebraran estos festejos. Por otro lado también había aportaciones económicas ciudadanas. Por esta época, 1868, también aparece la figura de los reventa de entradas, quienes vendían entradas para señoras al precio de caballero, fundamentalmente a foráneos que venían a Cádiz (Barbosa, Cuadrado y Zaragoza, 1991: 143 y 144)<sup>54</sup>. A mediados de los setenta las separaciones entre el Carnaval burgués, de carácter privado, y el Carnaval de la calle más crítico, vuelven a hacerse mayores (Ramos, 2002: 134).

Siguiendo con la segunda mitad del siglo XIX hay un año muy especial para el Carnaval gaditano. En 1884 Eduardo Genovés, Alcalde de Cádiz, implanta el registro de letras de cada agrupación así como el nombre del director y el representante. Además se sellaban las letras aptas para ser cantadas. Estas letras con el sello oficial debían enseñarse por las calles si así lo requería alguna autoridad. A cambio se les permitió cobrar y recibir gratificaciones del público (Ramos, 1985: 58). De esta manera las letras pasaban una censura previa.

El alcalde de Cádiz, Eduardo Genovés, ha adoptado determinadas resoluciones con motivo de las fiestas de Carnaval que hoy dan comienzo. Las comparsas y estudiantinas que quieran recorrer las calles deberán solicitar la oportuna autorización. A la petición deberán acompañar dos copias de las coplas que piensen cantar y no se

---

<sup>54</sup> Hasta 2007 seguían existiendo reventas de entradas para el COAC. Con las entradas personalizadas al aparecer el DNI del asistente (de uno de ellos) impreso en la entrada, esta práctica ha casi desaparecido.

permitirán aquellas que ofendan a la moral o a las buenas costumbres. Uno de los ejemplares quedará en el Ayuntamiento como comprobante, estampándose en el otro el sello de la Alcaldía para poder ser exhibido a los agentes de la autoridad que lo soliciten. El alcalde ha dirigido un bando a la población recordando que las expansiones propias de estos días de Carnaval no se pueden convertir en actos de licencia y desenfreno. Entre estos desmanes se encuentran el arrojar agua a las personas, disfraces o cantares que ridiculicen a la moral o a las instituciones del Estado. No está permitido, salvo a las autoridades en casos necesarios, obligar a las máscaras a que se quiten el antifaz. (Publicado en Diario de Cádiz el 23 de febrero de 1884, encontrado en <http://memoriadecadiz.es/2009/02/23/las-coplas-de-las-comparsas-deberan-estar-autorizadas-por-el-ayuntamiento/#more-2462> el 21 de marzo de 2014).

“‘Se oficializó’ uno de sus elementos más genuinos y señeros, las agrupaciones carnavalescas: coros, chirigotas, cuartetos, romanceros y recientemente las comparsas.” (Ramos, 1996: 310). Mediante un Edicto el 20 de febrero de ese mismo año restituyó todas las normas que se había tratado de poner en práctica con anterioridad (Ramos, 2002: 139). Este edicto no solo afectaba a las coplas y agrupaciones, sino que también prohibían las bromas que se gastaban por las calles y desde los balcones a los viandantes. Las normas que se establecieron por entonces son las que han llegado, con sus lógicas modificaciones y adaptaciones, a nuestros días (Ramos, 1985: 63).

Actualmente, este registro se sigue realizando, teniendo como punto de partida el año 1884. Para controlar el registro de los nombres de las agrupaciones. “Se considerará duplicidad solo la repetición literal exacta de un TÍTULO ya utilizado desde 1884 en el Carnaval de Cádiz sin tener en cuenta la inclusión, exclusión o añadidos de signos ortográficos.” (Patronato COAC, 2013).

Además:

El representante legal de la Agrupación entregará, a título de archivo, antes de la actuación fijada, boceto del tipo y el repertorio a interpretar en cada fase, mecanografiado en folio a doble espacio, debidamente

paginados y grapados, en soporte informático o en su defecto un libreto del repertorio. Si así no lo hiciera, el/la Secretario/a del Jurado o representante del Patronato se lo requerirá una vez haya finalizado la actuación (Patronato COAC, 2013).

El año 1884 también es especial en el Carnaval gaditano por la aparición de una agrupación singular, “Las Viejas Ricas”. Fue una agrupación muy exitosa, de hecho fue la primera que salió a cantar fuera de la provincia sin ser época de carnaval, llegando hasta Madrid (Ramos, 1985: 75). Esta agrupación está rodeada de controversia ya que en el listado oficial de 1884 no aparece bajo ese nombre. Las agrupaciones que sí aparecen en ese listado son “Los viejos Ochentones” y “La moda Elegante” que terminaron fundiéndose en una sola agrupación. Lo que ocurre es que realmente “La Moda Elegante” pudo ser asimismo “Las Viejas Ricas” (Ramos, 1985: 61 y 62). Ya que compartían incluso las mismas letras. Es decir, de manera esquemática:

“Viejos Ochentones” (letra) + “Moda Elegante” (letra’) = “Viejas Ricas”.

Esto puede deberse a que en Cádiz desde el siglo XIX como podemos ver, el título oficial de una agrupación puede variar según el uso que el público le dé. Un ejemplo más actual puede ser el nombre de la chirigota “El que la lleva la entiende” habitualmente llamada “Los Borrachos” (Erasmus Ubera, “El Yuyu” y “El Selu”, 1992).

En febrero de 1889 ya se tiene recogido que hubo un Certamen del Principal en que el concursaron 6 agrupaciones (Barbosa, Cuadrado y Zaragoza, 1991: 146). Y en 1896 comenzaron de manera oficial (Ramos: 2002: 183).

Paralelamente al carnaval de la ciudad se desarrollaba el rural. Se fueron desarrollando de manera diferente. El carnaval en las ciudades en contraposición del rural (Ramos, 2002: 28), a finales de este siglo es cuando las carrozas y los adornos carnavalescos toman un papel primordial en las grandes ciudades como Venecia, Niza, Viareggio, Nueva Orleans o Río de Janeiro. Pero podríamos decir que al refinarse se pierde algo de su esencia o

de su fuerza (Caro Baroja [<sup>55</sup>], en Ramos 2002: 29), y las características más identificativas del carnaval se quedaron en las zonas rurales.

### 3. 2. CENTURIA DE 1900

Con la entrada del siglo XX se trató de potenciar la calle como elemento dinamizador del Carnaval gaditano, puesto que es el lugar que mejor permite la participación popular en todo tipo de actos (Ramos, 1985: 84). También aparecen los instrumentos musicales que actualmente se siguen usando: pito de caña o mirlitón, güiro, pito de hojalata, pito Kazoo, o más recientemente pito de plástico o metacrilato (López, Mariscal y Vázquez, 1998).

A pesar del fomento de la calle, en 1903 volvió a endurecerse la censura y las agrupaciones tenían que pagar por salir (Ramos, 1985: 80). Apareciendo la “disposición de 1904, mediante la cual se planteó un impuesto de cinco pesetas a los comparsistas, con la finalidad de conseguir una mayor selección.” (Martín, 1986: 208).

En mitad de estas nuevas restricciones aparece la copla *Aquellos duros antiguos* de la agrupación “Los Anticuarios” cuyo autor fue Antonio Rodríguez Martínez “El Tío de la Tiza” en 1905 (Solís, 1966: 92). Fue una copla cuya música se tomó como modelo para los tangos de los coros. También se tiene como himno oficioso de los Carnavales de Cádiz.<sup>56</sup>

---

<sup>55</sup> “Desde el momento en que todo se reglamenta hasta la diversión, siguiendo criterios políticos y concejiles, atendiendo a ideas de ‘orden social’, ‘buen gusto’, etcétera, etcétera, el Carnaval no puede ser más que una mezquina diversión de casino pretencioso. Todos sus encantos y turbulencias se acabaron.” (Caro, 2006: 30). “Del siglo XVIII al XIX, el Carnaval urbano ganó importancia, pero perdió fuerza. En Madrid y en otras ciudades los disfraces y los hábitos de Italia, de Francia, de Roma y París, fueron adoptados por la burguesía y la aristocracia. Grandes bailes, grandes y lujosas cabalgatas, comparsas y concursos de carrozas, sustituyen a festejos más sencillos y a costumbres más rústicas. Pero este aburguesamiento del Carnaval fue el preludio de su ruina. Allá entre 1920 y 1930 tuvo lugar aquélla.” (Caro, 2006: 168).

<sup>56</sup> Como veremos más adelante, se han hecho multitud de versiones de esta copla carnavalesca. El origen de estos “duros antiguos” se remonta a 1830 cuando los ocupantes de un barco pirata escondieron en la playa Victoria de Cádiz unas monedas sueltas. Los piratas fueron capturados y ejecutados, quedando a merced de los gaditanos dichas monedas. (Vila, 1986: 249). Pues bien, esta copla relata el descubrimiento fortuito de esas monedas por parte de un obrero de la almadraba de Cádiz entorno a 1904. Y en 1905 esta agrupación, “Los Anticuarios” relató lo sucedido.

En 1906 las comparsas encargaban letras a afamados poetas para luego ser cantadas. Por estas fechas aparecen los grandes nombres de compositores de letras para el Carnaval de Cádiz: Antonio Rodríguez “Tío de la Tiza”, Suárez, Trujillo, López Cañamaque, Ponce, “El Batato”, por ejemplo. También en 1906 llegó Cayetano del Toro al Ayuntamiento y volvió a dar mayor libertad (Ramos, 1985: 77-80).

Los concursos de coplas a principios del siglo XX se realizaban en el kiosko de la música del Parque Genovés, aunque posteriormente cambiaron de ubicación, hasta recalar en el cine Municipal, donde se celebraron durante la Segunda República. [...] Los bailes seguían desarrollándose en el Kursaal gaditano, en el Principal, y después en el Gran Teatro, en el Casino, en verbenas populares por los barrios... con características sociales bien diferenciadas en cada uno de ellos (Ramos, 1985: 84).

Como prueba de la oficialidad que el Ayuntamiento de Cádiz quería darle al Carnaval en 1921 el consistorio se encargó de la organización de los concursos de comparsas y estudiantinas<sup>57</sup>. Además trazó el trayecto de la cabalgata del domingo e hizo publicidad de los actos organizados mediante el reparto de pasquines (Marchena, 1986: 46). En 1927 actúa por primera vez un coro (“Los Pelotaris”) y una chirigota (“Los Cristerpines Bufos”) en el Gran Teatro Falla aunque no en contexto carnavalesco (Cirici y Ramos, 1995: 87).

Destaca la iniciativa de instituir concursos de comparsas y máscaras y concursos de coplas, con clara finalidad de controlar aun más la producción de las agrupaciones. Estas, pendientes del premio y del jurado que lo otorgaba, difícilmente podían sustraerse a la influencia más o menos directa que sus miembros podían ejercer. La situación descrita duró hasta la Segunda República. Con la Guerra Civil, el Carnaval queda prohibido en todo el Estado, aboliéndose por decreto en 1937 (Martín, 1986: 209).

---

<sup>57</sup> Por otro lado, comenzados los años treinta aparece una modalidad de agrupación, los cuartetos (Guerrero, J.A. 1991: 167).

Fue concretamente el 5 de febrero de 1937 cuando en el *Boletín Oficial del Estado* aparece “suspender en absoluto las fiestas de carnaval” (Ramos, 2002: 207). Y en 1940 se ratifica la suspensión de la celebración, prohibiéndose el Carnaval (Ramos, 1996: 311). Tras esto, el nombre “carnaval” desapareció tajantemente del lenguaje durante el Régimen franquista. Aunque en “1940, la Alta Comisaría de España en Marruecos, organizó unas actuaciones de folklore andaluz.” (Ramos, 1985: 101). En estas actuaciones aparecieron agrupaciones carnaavalescas pero fueron utilizadas como instrumento propagandístico y sin llamarlas como tal.

A pesar de las restricciones, oficiosamente en las veladas particulares se seguían recordando y cantando las coplas de Carnaval<sup>58</sup>. Además sí se permitían los bailes de máscaras e incluso disfraces, eso sí, solo para la burguesía (Ramos, 2002: 210-215), como podemos ver en el siguiente extracto de la novela *Locuras de carnaval*:

Tenemos que celebrar el domingo de Carnaval con una juegucilla plácida. Iremos a cenar a primera hora a un colmado, y después, al baile de la Zarzuela, a un palco, donde tendremos un poco de cena fría, bocadillos y *foigrás*, jamón dulce, champán; luego bailoteo y a la cama. [...] Los efectos de las libaciones se iban notando rápidamente en las dos plateas (Baroja, 1977: 18 y 32).

Una de las fechas más relevantes del Carnaval de Cádiz, y también para Cádiz en general, fue la noche del 18 de agosto de 1947. Esa noche estalló un depósito de minas submarinas en San Severiano, un barrio de la ciudad. Paradójicamente esta desgracia ayudará a recuperar el Carnaval.

En 1947 ocurre en Cádiz una gran catástrofe que destruirá una buena parte de la ciudad. La explosión de las minas submarinas. Por aquellos años no hay Carnavales. El Gobernador Carlos Rodríguez Valcárcel, entusiasmado con la audición privada de viejas coplas, no solo autoriza a que se celebre de nuevo aquellas fiestas, sino que les da un gran impulso. Tras de aquella pausa que motivara la guerra, surgen de nuevo

---

<sup>58</sup> A José Macías Retes, Aguilar, Merello, Quintana, Marín, Seglar, Reyes, Lucas, Mestre, Manuel Macías Jiménez, Clavain, Clemente, Martínez, Juan y Junito Ponce, del Moral y Joaquín Fernández Garaboa “El Quini” se les considera los mantenedores de la tradición (Ramos, 2002: 215).

con todas sus características las viejas comparsas y chirigotas. [...] Sin embargo, la explosión será un tema que se eludirá en las coplas, como si el pueblo de Cádiz quisiera olvidarlo. Sólo hemos recogido una letra de los primeros Carnavales tras de la catástrofe en que se menciona el triste suceso (Solís, 1966: 102).

Así aparecen las “Fiestas de Coros” aun muy censuradas por la Delegación de Educación Popular y el control callejero del alcalde Carranza. Y se sigue evitando llamar a estas celebraciones “carnaval” (Ramos, 1985: 105). “Tanto en prensa como en las Actas Capitulares, se evita en todo momento emplear el término ‘Carnaval’” (Moreno, Y., 1998: 112).

En el año 1948 la Sociedad de Fomento pretendió resurgir la Velada de Nuestra Señora de los Ángeles, celebrándose en el recinto del Parque Genovés. La Peña “Los que quisieron” instaló una caseta para bailar y un coro carnavalesco para amenizar. (Checa, F, 1992: 67).

En este mismo año llega a la alcaldía de Cádiz quien se convertiría en un defensor de la recuperación de estas fiestas, José León de Carranza. (Ramos, 2002: 215).

Los antecedentes más cercanos del concurso comienzan a partir de 1949 con el resurgir del Carnaval bajo el nombre de Fiestas Típicas. <sup>[59]</sup> En este período que se inaugura en 1949 y que llega hasta la actualidad, el concurso ha tenido diferentes Reglamentos como son los realizados en los años: 1954, 1960, 1974, 1979, 1982, 1984, 1984-87, 1988.

Todos estos reglamentos tienen unos rasgos comunes:

- 1.- Definición de las agrupaciones.
- 2.- Inscripción al concurso.
- 3.- Ensayos Generales.
- 4.- Sorteo y Fases del concurso.
- 5.- Jurado.
- 6.- Premio y sistema de puntuaciones. (Cuadrado y García, 1991: 184).

---

<sup>59</sup> De 1954 a 1958 se llamaron “Fiestas Folklóricas Típicas Gaditanas”. (Ramos, 2002: 222). “1950 segundo año que se celebra el concurso de agrupaciones carnavalescas” (González, A, 1996: 199).

Como hemos expuesto con anterioridad, el lugar de celebración de estos concursos fue el kiosko de música del Parque Genovés o el Cine Municipal (Cuadrado y García, 1991: 184).

Así surgieron hacia 1950 las Fiestas Típicas Gaditanas, un Carnaval domesticado; descafeinado, pero que – en honor a la verdad – permitió que la tradición carnavalera permaneciera en las nuevas generaciones gaditanas. [...] Seguramente las agrupaciones son el elemento menos adulterado de las Fiestas Típicas, coros, comparsas, chirigotas, cuartetos, romanceros, que cobran nuevos auge. A las figuras de López Cañamaque y Macías Retes, se sumaron Paco Alba, Enrique Villegas, Agustín González, Fletilla, Fernández Garaboa [etc.] (Ramos, 1985: 108).

El Carnaval, al igual que el cine se convirtió en un escaparate exhibidor de los intereses franquistas. Además las agrupaciones veían en el cine una fuente de inspiración para sus “tipos”, sus disfraces y formación de personajes, (“Los Cantinflas”, 1969). También el cine recibe influencias del Carnaval, de esta manera, tal fue la repercusión de *Aquellos duros Antiguos* que en la película *Tómbola* (Luis Lucía, 1962) Marisol canta esta copla. (Amar, 1998: 105-109). Igualmente por estas fechas, aparecen en la película *Acompáñame* (Luis César Amadori, 1966) la agrupación “Los *Beatles* de Cádiz” junto a Rocío Dúrcal, estrella mediática por entonces<sup>60</sup>. Manolo Escobar canta un tanguillo en la película ubicada en Cádiz, *Juicio de faldas* (José Luis Sáenz de Heredia, 1969). Así que pese a la prohibición, elementos y letras del Carnaval de Cádiz se mostraban a la sociedad española.

En la década de los sesenta también destaca un hecho importante: la aparición de una nueva modalidad. Paco Alba modificó algunos rasgos de la

---

<sup>60</sup> “Los *Beatles* de Cádiz” fue un grupo musical que se formó a raíz de la comparsa gaditana de Enrique Villegas, “Los escarabajos trillizos”. Participaron en el carnaval de Cádiz en 1965, obteniendo el segundo premio en la modalidad de comparsas en el COAC. En esos carnavales quisieron representar a la famosa banda británica, *The Beatles*, tan de moda en aquellos años. Grabaron varios discos y estuvieron de gira por toda España e Hispanoamérica, donde cosecharon muchos éxitos a finales de los sesenta. Además aparecieron en varias películas: *Acompáñame* de Luis César Amadori, (1966); *Europa canta* de Jose Luís Merino, (1966); *Jugando a morir* de José H. Gan (1966); y *El padre coplillas* de Ramón Comas, (1968). [http://es.wikipedia.org/wiki/Los\\_Beatles\\_de\\_C%C3%A1diz](http://es.wikipedia.org/wiki/Los_Beatles_de_C%C3%A1diz) Consultado el 11 de septiembre de 2014.

chirigota. Estas modificaciones le otorgaban a la agrupación una mayor elegancia: ser menos brusca en sus letras, suavizar los gestos de los intérpretes y aumentar el número de guitarras (hasta 3). Mientras, Cañamaque incrementó el número de componentes de las agrupaciones dando lugar a la creación de coros tal y como los conocemos hoy. El nombre de “comparsa” quedaba vacante puesto que chirigota ya se usaba para las agrupaciones más humorísticas y descaradas. Así fue como la creación (modificación de la chirigota) de Paco Alba recibió el nombre de “comparsa” (Guerrero, J.A. 1991: 167).

En 1967 una vez perdido su nombre “Carnaval” debido al control férreo de la dictadura, también perdieron su fecha tradicional y las Fiestas Típicas fueron desplazadas a mayo.

El traslado pese a las fuertes y numerosas protestas, se justificó por motivos meteorológicos que, según la autoridad se traslada a unas fechas en las que se inscriben las ferias más importantes de la zona. No solo se cambia el tiempo de celebración, también el significado de la fiesta. [...] Sin embargo, a pesar de todos los intentos de desvirtuar la fiesta, las agrupaciones cobraron una gran importancia y se configuraron como uno de los elementos más representativos de esta nueva etapa, adoptando las formas que conservan en la actualidad (Martín, 1986: 210).

Solo el pueblo de Trebujena (Cádiz) mantuvo la fecha tradicional (Mintz, 2008: 200). “En 1977, con la nueva etapa política, volvieron los carnavales a celebrarse en sus fechas tradicionales y con su nombre propio” (Martín, 1986: 210-211).

El cambio de régimen supuso el principio de transformación, en 1977 vuelve el Carnaval. Los primeros disfraces salen a la calle, son trajes improvisados, el coro renace con “Los Dedócratas” que supuso la rampa de relanzamiento del tango gaditano, sus colores y formas dan vida a esta época, en que los tipos y letras tienen profundas resonancias políticas (Miguelés, 1991: 25).

En 1979 aparecen, o podríamos decir, reaparecen, las chirigotas callejeras (Ramos, 2002: 235)<sup>61</sup>. Años más tarde, en 1982, surge una chirigota que también marcará un antes y un después para las agrupaciones carnavalescas, “Los Cruzados Mágicos” (José Manuel Gómez, Emilio Rosado Rodríguez, Francisco Rosado Rodríguez y Juan Romero). A diferencia de las chirigotas ya existentes, esta actúa de una manera más desenfadada y menos artificial tanto en letra como en música, dando lugar a un tipo de chirigota que desde entonces se llamará “moderna”. Autores de este tipo de chirigotas son “Nandi” Villegas o Erasmo Ubera (Guerrero, J.A. 1991: 168). Resulta llamativo que en la actualidad el patrón de las “chirigotas modernas”, treinta años después, se siga conservando.

[La línea] de los herederos de los “Los cruzados” – “Los ciegos con botas” en el que ya aparece como autor J. M. Gómez, “Los llaveros solitarios”, “Los carreros de la Alianza”, etc. Es ejemplar y poco imitada. Sin embargo, la línea abierta por los “Los Cruzados” permitió la aparición de otras grandes chirigotas que han tenido más o menos continuidad: La de los hermanos Villegas, José Guerrero “Yuyu”, Erasmo Ubera, José Luis García Cossío “Selu”, “Los Carapapa”, etc. (Ramos: 2002: 236).

Gracias a la consolidación de autores y aparición de nuevos, la décadas de los ochenta y de los noventa son recordadas como un periodo de mucha calidad en las agrupaciones.<sup>62</sup>

El Concurso Oficial de Agrupaciones de Cádiz, al menos desde la década de los ochenta, se ha convertido en un elemento central, para muchos el más importante, de la manifestación del Carnaval de Cádiz, debido a la resonancia de los medios de comunicación, y en especial la televisión, le ha dado (Ramos, 2002: 241).

Aunque lo detallaremos más adelante, nuestro análisis en la realización de la retransmisión televisiva del COAC arranca en 1982 por los motivos que se acaban de mostrar.

---

<sup>61</sup> Volveremos a ellas en el apartado de las “4. Agrupaciones” de Carnaval.

<sup>62</sup> En 1983 se crea la Fundación Gaditana del Carnaval (Ramos, 2002: 236).

### 3. 3. ACTUALIDAD

Lo que hace distinto al Carnaval de Cádiz, aparte de las agrupaciones Carnavalescas y las coplas (como afirman todos los entrevistados en esta investigación)<sup>63</sup>, es la renovación constante de la tradición (Guerrero, J.A. 1991: 165). Aunque se contradigan estos términos, renovación y tradición, puede ser acertada esta afirmación. Sobre una base, se van añadiendo o modificando algunos elementos todos los años como apunta Aragón:

A través de la síntesis entre el respeto por la tradición de las formas clásicas y la renovación de estas a partir de ellas mismas. Esa es la verdadera y auténtica evolución, la que hace crear y partir de, y sin perder de vista, la raíz original (Aragón, 2012: 25).

Hemos de ofrecerles lo que ya tiene en otros carnavales, pero además lo nuestro. Y el orden de la oferta debería ser al contrario. Le ofrecemos lo nuestro, lo que no tiene en ningún lugar nada más que en Cádiz, pero además, aquí no echará de menos, nada que pudiera haber tenido en otra parte de la geografía carnavalesca (Río (del), 1986: 288).

Del Río se refiere a que debería dársele aun más protagonismo a lo que hace único al carnaval de Cádiz, sus agrupaciones.

Para exponer mejor el funcionamiento y elementos del Carnaval de Cádiz en la actualidad vamos a seguir los apartados de José María Jurado (2010).

- El Precarnaval:

Sucede antes que el Carnaval oficial. Durante el Precarnaval se celebra “La *Pestiñá*”, “La *Ostioná*” y “La *Erizá*”<sup>64</sup>. Son eventos gastronómicos organizados por peñas carnavalescas, en los que se reparten gratuitamente

---

<sup>63</sup> Recordamos que las entrevistas pueden consultarse en su totalidad en el Anexo A.

<sup>64</sup> “La Pestiñada”, “La Ostionada” y “La Erizada”.

dichos alimentos: pestiños, ostiones<sup>65</sup> y erizos. También de manera gratuita se ofrece la bebida para acompañar a los alimentos.

El banquete carnavalesco se diferencia, sin embargo, de otras comilonas en las que también existe un valor de celebración de la vida. En este caso se caracteriza por la presencia de unos alimentos concretos, típicos de cada lugar y época (Cuesta, 2010: 47).

Estos eventos suceden distribuidos durante las dos semanas antes del Carnaval. Esto ocurre desde 1986 y para el 2014 se realizó el 26 de enero<sup>66</sup>. También tienen lugar los ensayos generales de las agrupaciones.

- El Concurso:

Su nombre oficial es Concurso Oficial de Agrupaciones Carnavalescas (COAC). Su duración es aproximadamente de un mes y es sobre lo que esta investigación se centra. También entra dentro del periodo de Precarnaval, puesto que al día siguiente de la Final del Concurso es el Pregón del Carnaval, evento que da comienzo oficialmente al periodo de Carnaval.

En el COAC concursan 4 modalidades de agrupaciones: Coros, comparsas, chirigotas y cuartetos. Van pasando fases clasificatorias hasta quedar 3 agrupaciones por modalidad<sup>67</sup>.

- Pregón, Ninfas y Diosa:

Como hemos apuntado, al día siguiente de la Final del Concurso se da el Pregón y dentro de éste se elige a la Diosa del Carnaval de ese año entre las Ninfas seleccionadas con anterioridad.

El pregonero es elegido por el Ayuntamiento, y tiene alguna relación tanto directa como indirecta con el Carnaval de Cádiz. Habitualmente se van

---

<sup>65</sup> De "ostrón", especie de ostra, mayor y más basta que la común. (*DRAE*) (<http://lema.rae.es/drae/?val=osti%C3%B3n>). 22 de enero de 2014. Muy popular y abundante en Cádiz.

<sup>66</sup> <http://www.andalucia.org/es/eventos/ostionada/> Consultado es 22 de enero de 2014.

<sup>67</sup> Como señalamos con anterioridad explicaremos con más detalle cada una de las agrupaciones en nuestro siguiente apartado "4. Agrupaciones". El número de agrupaciones que pasan a la Final depende del Reglamento de cada año.

alternando personas con una repercusión nacional con otras de ámbito más local.<sup>68</sup>

El papel de los “pregones” en la vida de la plaza y de la calle era enorme. Aludían a aspectos muy variados. Cada mercadería: alimentos, bebidas o ropas, poseía un vocabulario propio, una melodía y una entonación características, es decir, su propia figura verbal y musical (Bajtin, 1990: 164).

Los pregones a los que alude Bajtin no se refieren exactamente al pregón como lo conocemos o como aparece en carnaval, o Semana Santa, o fiestas de algún pueblo, pero sí tienen las palabras y expresiones típicas del tema al que se refieren.

- Carnaval:

El domingo comienza el periodo de Carnaval y con él, podríamos decir que el protagonismo pasa de las agrupaciones y actos oficiales, a la calle y a las agrupaciones callejeras (las que no concursan en el COAC) aunque también en la calle cantan las agrupaciones, sobre todo chirigotas, que compiten en el Concurso.

Mostramos muy resumidamente los actos que actualmente conforman el Precarnaval y el Carnaval de Cádiz:

Previos:

- Ensayos generales.
- Presentación del Carnaval en Madrid.
- Imposición de bandas a las ninfas.
- Pestiñada popular.
- Erizada popular.
- Ostionada popular.
- Entrega Antifaz de Oro.
- Fase Preliminar del COAC.
- Fase de Cuartos de final del COAC.
- Fase Semifinal del COAC.
- COAC categoría infantil

---

<sup>68</sup> Véase Anexo A. 3, Pregoneros del Carnaval de Cádiz

- COAC categoría juvenil

Jueves:

- Inauguración del alumbrado.

Viernes de la Final:

- Proclamación de la Diosa del carnaval.
- Final del COAC.

Sábado:

- Pregón infantil.
- Carrusel de coros de Puerta Tierra.
- Pregón del Carnaval de Cádiz.
- Concurso de romanceros.

Domingo:

- Carrusel de coros.
- Cabalgata magna.
- Fuegos artificiales en La playa de la Caleta.

Lunes de Carnaval:

- Carrusel de coros.

Martes de Carnaval:

- Quema del Dios Momo<sup>69</sup>.

Viernes de Carnaval:

- Carrusel de coros en La Viña.
- Conciertos.

Sábado de Piñata:

- Panizada Popular.

---

<sup>69</sup> “Momo era hijo de Hiptos y de Nix o de Eris. Momo era el dios de las Burlas, de los Chistes y de las Bromas. Se encargaba de corregir con sus críticas aunque sarcásticas, a los hombres y también a los dioses. Se le consideró especial protector de los escritores y los poetas. Una vez, bromeó acerca de unos inventos que habían creado Poseidón, Hefesto y Atenea. Poseidón había creado al toro y Momo se rió de él por haberlo hecho con los cuernos mal colocados. De Hefesto se mofó porque a su obra, el hombre, le faltaba una ventanilla en el corazón para poder conocer sus intenciones y pensamientos secretos. A Atenea la criticó sardónicamente porque la casa que había construido era demasiado pesada, si el propietario quería trasladarse a causa de unos molestos vecinos. Estas mofas de los dioses fueron las últimas que toleraron a Momo, que rápidamente fue expulsado del Olimpo. También se cuenta que se burló de Afrodita porque hablaba mucho y porque sus sandalias hacían mucho ruido al andar. Momo es representado con un cetro que tiene forma de cabeza grotesca, símbolo de la locura, y con una máscara o antifaz, que según diferentes versiones, levanta de los rostros de los demás o del suyo propio.” (Belmonte y Burgueño, 2003: 35 y 36). “En la mitología grecolatina figuró *Momo*, representando la burla inteligente, la crítica jocosa y también la avispada mordacidad.” (Calvo, 2007).

- Homenaje al comparsista.
- Conciertos.

Domingo de Piñata:

- Carrusel de Coros.
- Frito popular.
- Quema de la Bruja Piti<sup>70</sup>.
- Fuegos Artificiales en La Caleta.

II Domingo de Cuaresma:

- Carnaval de los *jartibles* o carnaval chiquito.

Resto del año:

- Gala Lo *mejó* de lo *mejón*.
- Festival Me Río de Janeiro.
- Concursos de antologías.
- Carrusel de coros de verano.<sup>71</sup>

La encargada de la difusión de la mayoría de estos actos es Onda Cádiz Televisión, la televisión municipal de la ciudad.

Actualmente y valiéndonos en las declaraciones mostradas en el documental<sup>72</sup> de Marko Simic (2012), a modo de ejemplo, vemos que los gaditanos conocen todo esto que hemos ido mostrando sobre su historia aunque sea de manera sucinta.

- El carnaval de Cádiz, se celebra en la misma fecha que los demás carnavales, antes de la Cuaresma, pero nuestro carnaval es distinto porque no es un carnaval de lujo, sino que es un carnaval de la calle. Cada uno se hace el disfraz personalmente y cantamos temas de actualidad, cosas que pasan en nuestra ciudad o cosas que pasan en

---

<sup>70</sup> “En la Edad Media, con motivo del carnaval, se quemaba a las brujas, encarnación de las tinieblas invernales y el mal.” (Durand, 2006: 319).

<sup>71</sup> Como mostramos en el Anexo A. 2.

<sup>72</sup> Tomamos las siguientes declaraciones como ejemplo del conocimiento de su fiesta. Al ser un documental se ha de tener en cuenta la edición y postproducción del documental. Las declaraciones no han sido manipuladas en cuanto a contenido, sí en cuanto a forma para otorgarle ritmo audiovisual.

nuestro país. Y aprovechamos para hacer canciones entre grupos familiares o grupos de amigos.

- [Una persona seria] hace un paréntesis en su seriedad y durante una semana, o el tiempo que sea, pues cambia totalmente la forma de ser.

- Yo creo también que es como una terapia que necesitamos los gaditanos para sacar por algún lado la mala situación que siempre hemos vivido. Una ciudad con mucho paro, muy depreciada, y de alguna manera al hacer el carnaval expiamos de alguna manera nuestros demonios, los echamos por la boca, y así nos lo pasamos la mar de bien, es divino.

- Tiene dos orígenes musicales, el italiano que viene de Venecia y de Génova que tenía una gran colonia aquí en Cádiz, que es el que usa la bandurria, el laúd, digamos la parte más musical del Carnaval. Y después la caja y el bombo es afro, porque aquí, ahí, había una sentina de negros, y los negros africanos que los llevaban de esclavos a las colonias usaban "*tacatacatacapum*", y eso se ha quedado el ritmo chirigotero.

- El tango es la única composición musical que es genuinamente gaditana.

- La palabra "tango" parece que viene de tamtan-go, porque los negritos lo que hacían era tocar el tamtan en Carnavales.

- Se inventaron el Concurso para controlarlo, para de alguna forma censurar el Carnaval.

- El romancero es probablemente la modalidad de Carnaval más antigua de todas. Hunde sus raíces en los romances de ciegos que iban por los pueblos, contando historias en verso, en poesía.

Para resumir lo que es el Carnaval de Cádiz podríamos valernos de la definición del autor de Carnaval Juan Carlos Aragón (2012: 18):

El Carnaval no es una comedia, porque no todos se salvan (menos mal). Ni tampoco es una tragedia, porque no todos mueren (algunos

hasta resucitan). Sin embargo, es un drama en toda regla. Y contiene todos los ingredientes del drama clásico en la más genuina de sus acepciones. Hay barrios bajos. Hay amores imposibles. Hay héroes y antihéroes. Hay victoria y derrota. Hay sexo. Hay violencia. Hay banda sonora propia. Hay trajes de época y de esperpentos. Hay esperpentos de época. Hay llanto. Hay risa. Hay galones. Hay noches que no acaban. Hay luchas por el poder. Hay miseria bien repartida y dinero mal repartido. Y lo más importante. Hay extras gratis. En Cádiz sé de unos cuantos que hasta serían capaces de poner dinero por verse y porque los vieran en la gran pantalla, aunque solo fuera de refilón. Para eso somos únicos.

## 4. AGRUPACIONES

La Chirigota es la gracia,  
la Comparsa es diferente,  
el Cuarteto es la ironía,  
¿Y el Coro?  
Y el Coro *son* mucha gente  
“*pa*” repartir,  
¡Ay que no, que no,  
ahí no salgo yo!<sup>73</sup>

De esta manera la chirigota “*Tampax Goyescas*, comparsa fina y segura” de José Guerrero, “El Yuyu”, en 2001 hacía una rápida y simpática descripción de las modalidades del Concurso del Falla. La descripción es acertada, pero muy escueta para nuestro estudio.

Las agrupaciones son el cimiento fundamental sobre el que crece el Carnaval de Cádiz. Podríamos decir que la televisión (durante el precarnaval) y las calles (durante el carnaval) son el continente, y las agrupaciones el contenido, la esencia, ya que lo que hace único al Carnaval de Cádiz son sus agrupaciones.

En este apartado vamos a mostrar la importancia que tienen las agrupaciones en el Carnaval de Cádiz como ya hemos comentado con anterioridad, así como unos posibles antecedentes remotos al Concurso que hemos encontrado en *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces* (Barthes, 1986). Explicaremos cada una de las modalidades presentes en el Concurso, sus partes y características más identificativas. En este apartado también hablaremos sobre las chirigotas, pero hemos reservado un capítulo en exclusiva para esta modalidad y así explicar de manera más detallada su potencial comunicativo. Y para terminar haremos un recuento orientativo del número de agrupaciones y letras presentadas en el COAC 2014.

---

<sup>73</sup> “Para repartir” hace referencia a repartir el dinero ganado con las actuaciones. Como en el coro hay muchos componentes, cada miembro recibe menos que en otras agrupaciones cuyo número es más reducido. Otro ejemplo de explicación de cómo son las agrupaciones según otra chirigota lo encontramos en “El que entra no sale” (Chirigota, “El Love”, 2015) en una cuarteta de su popurrí.

#### 4. 1. SU IMPORTANCIA

La importancia de las agrupaciones del Carnaval de Cádiz es crucial ya que son las verdaderas embajadoras de la tradición e innovación carnavalesca y en cierta medida de la cultura gaditana (aunque sin duda habrá gaditanos que no se sentirán identificados con el Carnaval).

Las agrupaciones tienen repercusión en la sociedad gaditana y andaluza y cada vez son más exportadas y requeridas para intervenir en acontecimientos que no tienen por qué ser de ámbito carnavalesco. Esto es muy importante ya que son filtro y megáfono de la sociedad (gaditana) y, en consecuencia, problemas, hechos, o personas serán conocidas más allá de las fronteras de Cádiz. Las personas que escuchan a las agrupaciones ya no solo son de Cádiz, puesto que gracias a los medios de comunicación estas son difundidas por todo el mundo. Cumplen también la función de agenda *setting*, o más bien, “re-agenda *setting*”. Se llama agenda *setting* a los temas que aparecen en los medios de comunicación, y en consecuencia, son los temas de los que la población está informada, “de lo que se habla”. Las agrupaciones al ocupar espacio en los medios de comunicación actualizan esa agenda según los temas que ellas vean conveniente. Decimos re-agenda puesto que pueden tratar temas que ya no son de actualidad, pero que vuelven a restaurar el punto de atención de la sociedad (que preste atención al Carnaval).

“[Las cuadrillas eran] grupos que se preparaban de antemano para disfrutar de las Carnestolendas juntos, incluso habiendo ensayado los bailes, con lo que el grupo tomaba caracteres de actuantes preparados” (Ramos, 2002: 55). Esto actualmente sigue haciéndose igual mediante los ensayos. Las agrupaciones que se presentan al Concurso han de tener pensado aproximadamente, a finales de septiembre del año anterior a la realización del Concurso qué agrupación van a presentar (“sacar”). Es decir, cinco meses antes. Durante estos cinco meses los letristas y músicos (autores) han de componer lo que estrenarán en febrero y toda la agrupación deberá ir

ensayando las nuevas letras y músicas. Los meses de diciembre y enero son los más intensos en cuanto a ensayos, como nos comenta Manuel Casal:<sup>74</sup>

El Carnaval de Cádiz es único por el fenómeno de las agrupaciones carnavalescas. [...] Si dejamos atrás el origen común, el hecho singular de Cádiz son las agrupaciones, los grupos musicales que, por su extraordinaria calidad, se han convertido en el eje de la fiesta. En Cádiz hay entre 3.000 y 5.000 personas que ocupan 5 meses de su año personal en preparar un repertorio nuevo, de letras y música, para criticar todo lo criticable, mostrar su manera de ver el mundo, hablar de su entorno más inmediato, de los grandes temas de la actualidad. (Casal, 2014, entrevista).

Como en nuestro apartado de “Breve historia del Carnaval de Cádiz” hemos comentado, en el segundo tercio del siglo XIX, las comparsas, ya fueran a pie o en carruajes, se formaban para simplemente divertirse criticando y parodiando los acontecimientos de la época. Pero por otro lado, algunas agrupaciones se tomaban tan en serio su repertorio que las cuadrillas se empezaron a espiar unas a otras para que los repertorios no coincidieran o mejorarlos (Ramos, 1985: 30 y 31).<sup>75</sup> También había un tipo de agrupaciones llamadas “Estudiantinas” que eran grupos patrocinados por alguna institución (Ramos, 1985: 67).

## 4. 2. CARACTERÍSTICAS GENERALES

[En las agrupaciones carnavalescas] algunos autores han querido ver sus antecedentes en las comparsas de negros de la Nochebuena gaditana en el siglo XVII, las primeras referencias a grupos que

---

<sup>74</sup> En esta investigación hemos incluido la cronología de creación de tres agrupaciones. Esta cronología se encuentra en el apartado “5. 2. Proceso de creación” del “Capítulo III Chirigotas”.

<sup>75</sup> Esto que parece algo exagerado, espiar a otras agrupaciones, no es baladí. Actualmente no existen tal cual los espías pero sí se quiere guardar el secreto de los repertorios que se llevan al Concurso. En los ensayos generales de las agrupaciones, actos que no están obligados a hacer, se hacen por gusto, para que amigos y familiares den opiniones al respecto de la agrupación que un grupo determinado lleva ese año, no se permite la grabación ni de audio ni de imagen. Como actualmente hay una “fiebre” de ponerlo todo en internet, si alguien pusiera en la red el repertorio a estrenar de una agrupación antes de que haya actuado en el Falla destrozaría el efecto sorpresa y hay normas estrictas en cuanto a que el repertorio del Falla ha de ser inédito.

interpretaban parodias, cantaban y bailaban, conocidas como comparsas, son de 1850. Pero en la década de los ochenta cobran un gran auge, llegando a salir dieciocho agrupaciones en 1884. Estas agrupaciones estaban formadas por grupos de amigos y compañeros de trabajo que se reunían para ensayar músicas, bailes y letras generalmente con objeto de parodiar y criticar la realidad social. Iban vestidos con un disfraz común y su nombre hacía alusión al disfraz o “tipo” que lucían. Su objeto era desfilar por las calles los días de Carnaval, representando en público su repertorio. Tenían un marcado acento localista (Martín, 1986: 207-208).

Esto que glosa Martín vemos que sigue siendo el origen de la mayoría de agrupaciones tanto callejeras como participantes en el Concurso. Un aspecto importante que destaca Solís (1966: 7) es que pese a que a las agrupaciones se le atribuyen características del flamenco, ya que el sonido puede recordarlo, según él no tienen relación. Es cierto que la ciudad de Cádiz y toda la provincia están muy vinculadas al flamenco y de ahí también que parezca que bebe de este tipo de cante. La característica que sostiene Solís, podríamos decir, más evidente para demostrar que las agrupaciones no pertenecen al flamenco es precisamente eso, que son agrupaciones, cantan al unísono, algo incompatible con el individualismo del cantaor flamenco, o mejor expresado, con el protagonismo central (Isidoro Moreno en Osuna, 2002: 315). Además de que las agrupaciones no tienen un tipo de cante y música tan marcado como el flamenco. Esto es ampliamente tratado por Osuna (2002).

Podemos decir que algo que sí tienen en común el flamenco y las agrupaciones carnavalescas es que siempre se canta en directo. A diferencia de los cantantes pop y demás estilos, que cantan a menudo mediante *playback*, las agrupaciones carnavalescas siempre cantan en directo. Cada actuación es distinta a las anteriores, puesto que están abiertas a la influencia del público. Además la temática tiene mucha vinculación con la actualidad y la letra puede ser cambiada según les convenga.

Una relación que existe entre el Carnaval de Cádiz y el flamenco es que cantaores flamencos sí han cantado coplas de Carnaval a lo largo de la historia, incluso grabándolas y formando parte de sus discos (Osuna, 2002:

311). Osuna sostiene que el Carnaval ha aportado más al flamenco que el flamenco al Carnaval (aunque sí puede verse en los popurrís con mayor claridad).

“Los instrumentos de que se sirven los comparsistas son instrumentos totalmente extraños a folklore andaluz” (Solís, 1966: 8). El único instrumento que comparte con el flamenco es la guitarra. Los instrumentos más usados en las agrupaciones son el bombo, la caja (tambor), las guitarras ya mencionadas, y algo que hace muy característico al sonido del Carnaval: el pito de caña.

El pito de caña o mirlitón suele confundirse o equipararse con el güiro. El pito de caña o mirlitón es:

Silbato formado por una caña hueca y cerrada, al menos en uno de sus dos extremos, con una membrana de papel fino o de otro material semejante, que, al soplar por una abertura que tiene en el centro, vibra produciendo un sonido parecido al nasal (*DRAE*)<sup>76</sup>.

Mientras que el Güiro es un “instrumento musical popular que tiene como caja una calabaza de güiro”, esto es, “Planta que da por fruto una calabaza de corteza dura y amarilla cuando se seca” (*DRAE*)<sup>77</sup> A esta calabaza se le hacen unas ranuras y se usa a modo de rascador. Con lo cual es un instrumento de percusión y no de viento como es el pito. Otras versiones son el pito de hojalata, pito Kazoo y el pito de plástico o metacrilato, siendo este hoy el más usado (López, Mariscal y Vázquez, 1998).

Aunque el pito es el sonido más característico del Carnaval no podemos soslayar el sonido del coro, fundamentado además de en las guitarras, en laudes y bandurrias, instrumentos imposibles de introducir en el flamenco, además de las “Claves” usadas por los cuartetos.<sup>78</sup>

En Cádiz el Carnaval es un alarde de ingenio y de gracia, y la música es secundaria. Lo importante es la letra, cargada de contenido crítico y de sátira aguda y benévola. Prueba de ello es que el Carnaval Gaditano no

---

<sup>76</sup> <http://lema.rae.es/drae/?val=mirlit%C3%B3n> Consultado el 10 de marzo de 2014.

<sup>77</sup> <http://lema.rae.es/drae/?val=g%C3%BCiro>. Consultado el 10 de marzo de 2014.

<sup>78</sup> Clave: Instrumento musical de percusión que consiste en dos palos pequeños que se golpean uno contra otro (*DRAE*). <http://lema.rae.es/drae/?val=clave> Consultado el 10 de marzo de 2014.

ha creado un ritmo definidor, aunque el tango de Carnaval o tanguillo – que no hay que confundir con el tango gaditano, que nada tiene que ver con él. –, está muy próximo (Solís, 1966: 8).

Esta afirmación creemos que es demasiado rotunda para la actualidad (hace 50 años de la escritura del libro de Solís), y la música de carnaval se ha sofisticado mucho y ha ganado en protagonismo.

Sobre quién influye a quién si el Carnaval al flamenco o el flamenco al Carnaval se trata de un debate llevado a cabo por musicólogos y flamencólogos, temas que rebasan el tema de esta tesis.

Como última característica general de las agrupaciones añadimos que cada una de ellas cada año tiene un nombre, una identidad propia, que como ya hemos comentado puede abreviarse, pero cada año es distinto. Aunque muchas agrupaciones cuando se habla de ellas en general, para identificarlas atemporalmente se las nombra por la categoría seguidas del autor o director, por ejemplo: La Chirigota de “El Sheriff”, La comparsa de los Carapapa, el Coro de Los Niños, o el Cuarteto de “El Morera”. Aunque tengan un nombre fijo debido a la autoría o componentes, cada año serán nombradas de manera diferente.

Las agrupaciones son principalmente de lo que se nutre la retransmisión televisiva, al menos la regional donde se vuelca en la retransmisión del Concurso dejando más al margen los demás eventos propios del Carnaval. De hecho la retransmisión del COAC es de los eventos que más audiencia le proporciona a Canal Sur, junto a la Semana Santa y el Rocío (Véase entrevista a Manuel Casal, 2014). La televisión Municipal, Onda Cádiz también se encarga de la realización y retransmisión en directo de parte del Concurso y además de los variados eventos que discurren en la semana de Carnaval.

### 4. 3. ORÍGENES

Una vez expuesta la importancia de las agrupaciones en el Carnaval de Cádiz, vamos a buscar el origen de algo que es capital en nuestra investigación, el Concurso de Agrupaciones<sup>79</sup>. Hemos encontrado en Barthes (1986) unas tradiciones respecto al teatro que, no podemos afirmar que sean antecedentes directos, pero sí guardan relación.

“El primer concurso ateniense de tragedias tuvo lugar en el año 538 bajo Pisístrato que pretendía proveer de fiestas y cultos su tiranía” (Barthes, 1986: 69). Aquí ya apreciamos que desde hace mil quinientos años los concursos han servido para conmemorar momentos especiales de la sociedad.

El espectáculo griego de la época clásica comprende cuatro géneros principales: el ditirambo, el drama satírico, la tragedia y la comedia. A los que podríamos añadir: el cortejo que preludiaba la fiesta, el *comos*, probable supervivencia de las procesiones (o, más exactamente, de los monomios dionisiacos); y, aunque más bien sean conciertos que representaciones, las audiciones tímbricas, una especie de oratorios en los que ejecutantes se situaban en la *orquesta*, en torno al *thymele* [altar] o lugar consagrado a Dionisios. (Barthes, 1986: 71). [Cursivas del autor].

Estos cuatro géneros principales coincidirían con las cuatro categorías concursantes en el COAC: cuartetos, coros, comparsas y chirigotas. Con sus grandes diferencias.

Este coro tenía una gran importancia, ya que era el actor principal; eso es lo que le confiere su propio tono al género, que de hecho es una “tragedia jocosa”; pues los sátiros son unos sinvergüenzas y unos golfos, una pandilla que organiza las bromas y burlas (el drama satírico tiene un final feliz); sus danzas son de carácter grotesco; van disfrazados y enmascarados (Barthes, 1986: 72).

---

<sup>79</sup> El Concurso siempre se ha considerado algo capital “Empezando por el concurso, que queramos o no es el acontecimiento más importante de la fiesta, vamos al Falla, que por cierto costó trabajo recuperarlo después de la rehabilitación, porque los gobernantes de la época no creían digno a los Carnavales de pisar el teatro” (Corrales, 1998: 221 y 222).

Aquí parece que describe a los componentes de las actuales agrupaciones. No queremos usar estas palabras como peyorativas, pero nos sirven para ilustrar la actitud que es necesaria o requerida cuando se actúa con una agrupación carnavalesca. Sobre todo en Cuartetos y Chirigotas.

Las Grandes Dionisiacas (o dionisiacas de la ciudad) eran una gran fiesta ateniense [...] que tenía lugar al comienzo de la primavera, a finales de marzo; duraba seis días y normalmente incluía tres concursos (ditirambo, tragedia y comedia) (Barthes, 1986: 75).

Podemos ver que la duración y fechas de estas fiestas son semejantes a las del Carnaval y volvemos a apreciar la importancia de los concursos en primavera.

Sabemos de la importancia del *agon*, de la competición en la vida pública de los griegos de la Antigüedad; hoy en día tan solo las instituciones deportivas admitirían comparación, y eso a duras penas. ¿Cuál es la función del *agon* desde el punto de vista de la sociedad? Sin duda alguna, la mediatización de los conflictos sin caer en la censura. [Además también había un jurado, como en todo concurso] (Barthes, 1986: 79 y 80). [Cursivas del autor].

Destaquemos “¿Cuál es la función del *agon* desde el punto de vista de la sociedad? Sin duda alguna, la mediatización de los conflictos sin caer en la censura.” Esta parte es la que la semejanza con el COAC es más evidente. Si algo caracteriza al Concurso es la libertad de cantar lo que a los autores les parece bien. Puede que haya voces contradictorias y justificadas respecto a lo que aquí estamos exponiendo, ya que hay cierto control en las letras. Ha de entregarse una copia de las letras al jurado antes de interpretarlas (como hemos expuesto anteriormente), pero lo cierto es que los autores gozan de plena libertad para escribir sus coplas. El control es más bien administrativo. Los autores de esta manera denuncian lo que ellos creen injusto que ocurre en la sociedad. Es cuando se pregonan los desacuerdos que la población tiene con los políticos. “En los días de Carnaval [...] se consiente la inversión de las jerarquías sociales, se expresa la opinión y la posición política, que normalmente no tiene posibilidad de manifestación legal” (Ramos, 1985: 11). Donde el “todo al revés” está permitido.

Las agrupaciones carnavalescas [del siglo XIX] se desarrollan integrando en sus coplas todos los elementos que hoy todavía perduran: chascarrillos, crítica, política, sátira social, piropos y elogios a Cádiz, etc. Otra vez fueron los grupos populares los que protagonizaron esta modalidad de expresión genuinamente carnavalera (Ramos, 2002: 139).

Otro tema será los efectos que eso tenga, que casi siempre son nulos. Por muchas quejas que los políticos, o empresas, o particulares reciban desde las tablas del teatro, pocos cambiarán su manera de actuar.

Este es el periodismo más popular  
Esta es la voz que el pueblo tiene “*pa*” hablar  
Cada año los políticos están *mu* pendientes apuntando las quejas...  
[Risas de la propia agrupación].  
 (“Las verdades del Banquero”, Chirigota, “El Selu” 2013).<sup>80</sup>

Estas letras sirven a la población como válvula de escape al malestar general. Es una especie de “gloria súbita”<sup>81</sup> que se siente al ver al político ridiculizado.

Aunque sea tentador concebir el carnaval en un rol tan importante, hay este reparo a su identificación con la revolución: el carnaval es una imitación de la realidad. Su dinamita social reside en su gracia y poesía, no en sus acciones. El carnaval es una fuente de canciones, teatro y disfraces. Sin embargo, pese a su elocuencia y vitalidad, sólo es teatro y no abierta rebelión. Este hecho define su limitación y proporciona su fascinación (Mintz, 2008: 362).

Como antes indicábamos, mejor soltar un poco de aire antes de que los barriles exploten.

Pues en este teatro, frente a lo que sucede en nuestro teatro burgués, no había ruptura física entre espectáculo y espectadores; la continuidad quedaba asegurada por los elementos fundamentales, que en época

---

<sup>80</sup> Aquí puede verse cómo las mismas agrupaciones saben que por mucho que critiquen, los políticos no van a cambiar su manera de proceder. En esta letra se ve claramente el doble sentido y el sarcasmo característico de las agrupaciones. Como ya apuntábamos junto a lo declarado por Santander (2015) en el apartado anterior sobre las críticas al poder y que no cambiaban ni un semáforo.

<sup>81</sup> Este término será explicado con mayor detenimiento en el apartado 4 del capítulo III.

reciente ha intentado recuperar nuestro teatro: la circularidad del espacio escénico y su apertura (Barthes, 1986: 82).

Aunque en el COAC las barreras entre actores y público no están tan marcadas como en cualquier función teatral, puesto que hay interacción con el público presente en la sala, esta circularidad está más presente en las agrupaciones en la calle<sup>82</sup>. Literalmente las agrupaciones son rodeadas por el público. En la calle las agrupaciones buscan un lugar elevado para que la voz se proyecte de mejor manera: los escalones de algún gran edificio, pequeños escenarios, tablados que se montan para ello en exclusiva, etc. Pero a veces la parte elevada en la que se sitúan para cantar no tiene pared de fondo y las agrupaciones son rodeadas por la gente. Se da el caso de que hay público junto a los instrumentos musicales, con lo cual, las letras no les llegan con la misma claridad con la que les llega a las personas que están escuchando a la agrupación “de frente”. Es una manera de escuchar carnaval totalmente diferente a estar viéndolo desde la butaca del teatro o desde el sofá de la casa por la televisión. Hay quien opina que este carnaval el de la calle, es el verdadero Carnaval, el tradicional, el clásico, y que ven el Concurso como algo que desvirtúa la tradición carnavalera por exigir tanta competición, y no lo consideran como “verdadero” carnaval. El COAC creemos que es diferente ya que las agrupaciones tienen que adaptar sus repertorios al Reglamento (sobre todo en duración y número de coplas). Y ha de tenerse en cuenta, como ya dijimos en apartados anteriores, que el Concurso, la competición, está dentro del “pre-carnaval”. Somos partidarios de equipararlo en cuanto a importancia en Cádiz, respondería a una cuestión de tiempos. Las agrupaciones oficiales son protagonistas antes (pre-carnaval), y las callejeras son protagonistas durante el Carnaval. Pero además las oficiales también actúan durante el propio Carnaval en las calles y también lo siguen haciendo tras el Carnaval en los ya citados actos en los que se requiere su presencia.

Otro apunte que encontramos en Barthes es el siguiente:

Pues la canción popular se cantaba de modo tradicional a voz en grito porque era importante que se oyera bien la historia: se está narrando

---

<sup>82</sup> Usamos “la calle” en singular puesto que es como se conoce cantar por “las calles” de Cádiz.

algo que tenemos que recibir despojado: sólo la voz y lo que dice; eso es lo que pretende la canción popular (Barthes, 1986: 277).

Ni en el Falla ni en la calle hay altavoces (sí en los tablados preparados). En el Teatro lo que se oye sale de las gargantas de los componentes de las agrupaciones. En el Falla, los micros que podemos ver están puestos para los medios de comunicación. Pero el sonido que percibe el espectador de la butaca es directo de los intérpretes y no amplificado. Dentro del Teatro es muy normal escuchar el siseo mandando silencio cuando una agrupación está cantando ya que no hay altavoces.

Concluimos este apartado expresando una vez más que esta podría ser una aproximación a un antecedente pasado del Concurso ya que es un campo muy vasto y complejo que desde nuestra especialidad (Comunicación) no vamos a profundizar.

#### **4. 4. CARACTERÍSTICAS ESPECÍFICAS**

Otro aspecto muy importante de las agrupaciones es el personaje al que representan. El personaje recibe el nombre de “tipo”<sup>83</sup>. Suele ser un estereotipo fácilmente reconocible por el público. Cada agrupación tiene un tipo cada año y puede haber dentro del mismo varios personajes.<sup>84</sup>

Es un “tipo” que es la encarnación de un carácter. Entonces, como las coplas cambian cada año, el tipo se adapta. El disfraz es una cosa distinta. Disfraz puede ser algo que se compra en una panoplia, pero precisamente lo más distintivo junto con la copla, o después de la copla, es el carácter que cada agrupación le imprime a su tipo. Por eso no es sólo un disfraz, es algo más (Barceló, 2015, entrevista).

Hasta ahora hemos hablado de las agrupaciones en general. A continuación vamos a hacer unas concisiones para que se puedan diferenciar

---

<sup>83</sup> En octubre de 2015 (una vez terminada la redacción de esta tesis) Ana Barceló presentó su libro *El tipo en el Carnaval de Cádiz. propuesta para una catalogación*, consistente en un estudio en el que se muestra y explica la evolución de los tipos del Carnaval de Cádiz desde 1821.

<sup>84</sup> Sobre los tipos y estereotipos profundizaremos más adelante, puesto que nacen de la creatividad de los autores.

unas de otras, así como las partes del repertorio de cada una. Según el *Reglamento para el COAC de 2015*:

<b>Nombre</b>	<b>CHIRIGOTA<sup>85</sup></b>
Definición, características	Agrupación en la que el humor y el sarcasmo son la base. Categoría más conocida fuera de Cádiz. Tipos más figurativos, realistas y a la vez caricaturescos.
Número de componentes	De 7 a 12.
Instrumentos	Máximo dos guitarras, bombo con platillos, caja, pito, más alguno que el tipo o letra requiera en la Presentación, Estribillos y Popurrí.
Voces	Tenor (sobre todo), segunda, contralto, tercera, octavilla y bajo.

Tabla 2 Chirigotas COAC. Elaboración propia

<b>Nombre</b>	<b>COMPARSA</b>
Definición, características	Parecida a la chirigota, pero con estilo más "refinado". Letras más serias y comprometidas. Tipos más elegantes, menos figurativos y de carácter más fantástico. (Estilización que hizo Paco Alba en la década de los sesenta del siglo XX de la Chirigota).
Número de componentes	De 10 a 15.
Instrumentos	Máximo tres guitarras, bombo y platillos, caja, pito opcional, más alguno que el tipo o letra requiera solo durante Presentación, Estribillos y Popurrí.
Voces	Mínimo Tenor y Segunda, más Octavilla, contralto.

Tabla 3 Comparsas COAC. Elaboración propia

<sup>85</sup> Las chirigotas serán explicadas ampliamente en un capítulo aparte ya que es la modalidad que sostenemos, tiene mayor potencial comunicativo y matices a estudiar. Además, para una aclaración más pormenorizada de las Agrupaciones y normas del COAC puede consultarse el *Reglamento para el Concurso Oficial de Agrupaciones Carnavalescas*.

<b>Nombre</b>	<b>CORO</b>
Definición, características	<p>Categoría más numerosa de todas. Letras comprometidas y reivindicativas. Categoría que es más habitual ver a mujeres.</p> <p>Normalmente necesitan batea (plataforma escalonada y elevada donde se suben los componentes) para que todos queden formados en el escenario, además de que ayuda a la colocación de las diferentes voces e instrumentos. En los tipos se suele buscar la elegancia y la uniformidad.</p>
Número de componentes	<p>De 18 a 35 cantantes, más de 5 a 10 miembros como rondalla u orquesta.</p> <p>Los miembros de la orquesta no pueden cantar en ningún momento.</p>
Instrumentos	Guitarras españolas, bandurrias y laúdes. La orquesta, al igual que los cantantes, podrán utilizar otros instrumentos, pero únicamente en la ejecución de la Presentación, Estribillos y Popurrí
Voces	Tenor, segunda y bajo.

Tabla 4 Coros COAC. Elaboración propia

<b>Nombre</b>	<b>CUARTETO (Tríos y Quintetos)</b>
Definición, características	<p>Categoría que más se asemeja a una representación teatral. Hay más interpretado o recitado que cantado. El tipo varía mucho de uno a otro componente puesto que son personajes distintos. Letras humorísticas en su mayoría.</p>
Número de componentes	De 3 a 5.
Instrumentos	Los que los componentes consideren oportunos, normalmente: Claves, pitos y guitarra.
Voces	No se establecen

Tabla 5 Cuartetos COAC. Elaboración propia

Otras personas que se pueden ver junto a los miembros de una agrupación carnavalesca durante el concurso son los llamados “figurantes”. En ningún momento se les permite cantar, hablar o tocar instrumento alguno. Su función es, como su nombre indica, figurar, formar parte de la puesta en escena de la agrupación. Por otro lado “No se admitirá la participación de ningún componente que esté sancionado por la Junta Ejecutiva del COAC. Este incumplimiento se considerará como falta Muy Grave.” (Patronato COAC, 2014).

Como apuntamos en los aspectos antropológicos, el uso de máscaras completas es inusual puesto que dificulta el canto.

#### 4. 5. REPERTORIO

Volviendo a Barthes (1986: 72), quien sostiene que los coros tenían *prólogo, parodos, episodios, stasima* y *exodos*, fácilmente podemos equiparlo con las partes del repertorio de las agrupaciones en la actualidad<sup>86</sup>.

Chirigota	Comparsa	Coro	Cuarteto
1º) Presentación	1º) Presentación	1º) Presentación	1º) Parodia
2º) 2 Pasodobles	2º) 2 Pasodobles	2º) 2 Tangos	...
3º) 2 Cuplés + Estribillo	3º) 2 Cuplés + Estribillo	3º) 2 Cuplés + Estribillo	2º) 2 Cuplés + Estribillo
4º) Popurrí	4º) Popurrí	4º) Popurrí	3º) Tema Libre

Tabla 6 Repertorio COAC. Elaboración propia

La duración aproximada de cada actuación o pase de estas categorías oscila entre 20 y 25 minutos (En el *Reglamento* se especifica el tiempo exacto que no deben sobrepasar y las consecuentes sanciones que esto implicaría hacia la agrupación). A continuación describimos las diferencias de cada parte

<sup>86</sup> Esta tesis está realizada entre 2013 y 2015. El reglamento puede cambiar de un año para otro como ha ocurrido durante esta investigación o en momento de su defensa.

del repertorio, las cuales en un principio pueden parecer todas iguales, pero cada una es distinta a las otras.

- La Presentación: común a todas las categorías, excepto al cuarteto, consiste en dar a conocer el tipo y tema de la agrupación. Pueden hablar (cantar) de actualidad pero normalmente se centran en explicar las características del personaje para que el público se haga una idea de lo que va a ver y escuchar a continuación. La música puede ser creada por el autor o tomar fragmentos de canciones conocidas. La misma presentación se cantará en cada pase del Concurso, aunque se le permiten cambios.

- Los Pasodobles comunes a comparsas y chirigotas son la parte en la que el personaje ya “habla” plenamente. En las comparsas es la parte más valorada puesto que son las letras más sentimentales y delicadas, la parte en la que las voces y música están más cuidadas. En las chirigotas, los pasodobles son lo que diferencian a las chirigotas “clásicas” de las “modernas” como dijimos en “Breve historia del Carnaval de Cádiz”. Es decir, las chirigotas “clásicas”, al igual que la comparsa, usarán esta parte del repertorio para hacer reivindicaciones o letras más serias, mientras que las “modernas”, lo usarán como parte también humorística y sarcástica. Esto no quiere decir que no hagan crítica, la hacen, solo que usando siempre el humor.

En los últimos años se está viendo un tipo de pasodoble que podríamos llamar mixto o tragicómico, aunque por el orden de exposición de las letras sería *comitrágico*: Comienzan de manera humorística y terminan de manera “seria”<sup>87</sup>. La música cada año es nueva, original. El comienzo de los pasodobles es muy valorado por el público seguidor de las comparsas, puesto que suele haber un solo o punteado de guitarra de difícil ejecución<sup>88</sup>.

---

<sup>87</sup> “Hoy día puede hablarse de tantos estilos de chirigota como de autores y grupos ya que, uno por uno y todos a la vez, han diseñado un modelo abierto en el que todo puede valer – si tiene calidad, conste –. (Aragón, 2012: 94). Por otro lado, “El disparate y la sensatez, permite contextualizar adecuadamente la comedia. [...] El *straight man* aporta la mirada sensata, civilizada.” (Romero, 2008: 172 y 173). Esto ocurre con la chirigota de Sevilla, Diego Benjumea casi siempre es “la sensatez” y el grupo el disparate, “Los niños cantores de Viena o *manolete*” (2011), “Los *shunténticos* chunguitos” (2014), “Los herederos del Conde de Salvatierra Eduardo III Izquierda” (2012), (autoría de Juan Carlos Vergara León y José Antonio Alvarado Ramírez) por ejemplo.

<sup>88</sup> “Excepto en el caso de las chirigotas, el éxito de los coros y las comparsas míticas ha sido la música” (Aragón, 2012: 70).

- Los Tangos, exclusivos de los coros, cumplen la misma función que los pasodobles en la comparsa o chirigota, pero se le llama de otro modo por la composición musical que tienen. La falseta<sup>89</sup> es la parte más característica de los tangos, la que lo presenta. Es el sonido más reconocido de los coros. Para el oído no acostumbrado puede parecer que todas son iguales pero no es así, cada agrupación, cada año, presenta una distinta.

- La Parodia es exclusiva de los cuartetos. Es la escenificación contada en verso de alguna situación a partir de la cual la actuación del cuarteto se desarrollará. No tiene presentación, es decir a diferencia de comparsas, chirigotas y coros, el cuarteto se nos muestra *in media res*, según las pistas y características que los personajes van mostrando, el espectador ha de crearse una idea sobre cada personaje como ocurre en una obra de teatro. De ahí la dificultad del cuarteto: han de ser muy rápidos y entretenidos para no aburrir al público ya que toda esta parodia carece de música y, en consecuencia, el ritmo parece más lento. “El éxito del cuarteto reside en la gracia natural de sus miembros” (Aragón, 2012: 90).

- Los Cuplés son la parte que sigue a los pasodobles en comparsas y chirigotas, a los tangos del coro y a la parodia de los cuartetos. En todas las modalidades es la parte en la que el humor es el protagonista. Su brevedad hace que el “chiste” tenga que desarrollarse en un tiempo muy reducido. Se cuentan, o cantan historias con introducción, nudo y desenlace en menos de 2 minutos. “Es la parte más cortita del repertorio y se supone que tiene que tener más gracia en menos tiempo. Como un anuncio de la tele” (“El Selu” en Sacaluga, 2009, documental). En los cuartetos a diferencia de todo su repertorio, los cuplés sí son cantados y es en ellos donde usan los instrumentos musicales.

El cuplé es la parte del repertorio que incluye el estribillo. Este estribillo responde a la misma definición que puede responder el estribillo de cualquier composición musical “Verso, que se repite después de cada estrofa en algunas

---

<sup>89</sup> Falseta: “En la música popular de guitarra, frase melódica o floreo que se intercala entre las sucesiones de acordes destinadas a acompañar la copla.” (DRAE) <http://lema.rae.es/drae/?val=falseta> Consultado el 10 de marzo de 2014.

composiciones líricas” (*DRAE*)<sup>90</sup>. El estribillo suele ser la parte más recordada de las agrupaciones, sobre todo en las chirigotas. Es la parte quizá más creativa o más pensada por los autores ya que actuará a modo de estandarte o lema de esa agrupación durante todo un año. (Aunque se da el caso que otra parte del repertorio sea más recordada que el estribillo). Suele ir rimado y parecer en ocasiones un trabalenguas:

Este alborotar, este insultarse o injuriar de una manera *organizada* parece que debe estar en relación con un hábito idiomático del Carnaval, que era el de decir *trabalenguas*. [...] El reír era un objetivo, pero el otro era el de buscar la dificultad en la expresión y superarla. El motivo queda oscuro, de todas formas en el laberinto de hechos que implican alteraciones exageraciones, inversiones en el orden normal (Caro, 2006: 102). [Cursivas del autor]

El estribillo, a pesar de ser un mensaje redundante a los aficionados les gusta volver a escucharlo. “En casi todas las formas altamente desarrolladas de juego los elementos de repetición, el estribillo, el cambio de serie, constituyen algo así como la cadena y sus eslabones diversos.” (Huizinga, 1987: 22). Los estribillos también son los mismos en cada pase del Concurso, rara vez es modificado. La chirigota “Las Pito-risas” (Kike Remolino, 2008) sí cambió el estribillo una vez llegaron a la Final<sup>91</sup>. El estribillo puede llegar a convertirse en *running gag*<sup>92</sup> de la vida cotidiana porque en el fondo es de donde procede (como ya diremos en el apartado Creatividad del siguiente capítulo), la inspiración de los letristas en su mayoría viene dada por la observación de la vida cotidiana.

- El Tema Libre de los cuartetos viene tras los cuplés. Se llama tema libre porque los cuartetos pueden elegir si en la última parte del repertorio hacen otra parodia, cantan otra tanda de cuplés o cantan un popurrí.

---

<sup>90</sup> <http://lema.rae.es/drae/?val=estribillo> Consultado el 10 de marzo de 2014.

<sup>91</sup> El estribillo era: “Yo sé que cuando venga la Teo no va a haber cojones aquí de pedirle el DNI” y fue sustituido por “Estamos en la final, Dios mío qué alegría, bola qué *callaíto* te lo tenías”. De hecho este nuevo estribillo es el que la agrupación canta habitualmente cuando interpretan esta chirigota en sus actuaciones.

<sup>92</sup> *Running gag*: “Chiste recurrente que se basa en frases fetiche cuya repetición en circunstancias diversas produce una comicidad sostenida por el cambio de contexto y, muy a menudo, la nota de ironía autorreferencial que introduce; es frecuente que se señale, en el propio chiste, el carácter ‘fácil’ y anticuado del recurso humorístico que se está empleando.” (Romero, 2008: 225).

- La última parte del repertorio es el Popurrí. Resulta ser la composición más larga. Dura unos 7 minutos y está compuesta por “cuartetos” que no necesariamente tienen que medir cuatro versos, de hecho casi nunca miden eso. Se llama cuarteto a cada parte del Popurrí que parodia a otras composiciones conocidas y que los autores adaptan en letra y música para su agrupación. Las letras y músicas también pueden ser originales. Habitualmente la parte final del Popurrí es la despedida de la agrupación, o del personaje. El popurrí al igual que la presentación se repite en cada pase del Concurso.<sup>93</sup>

A pesar de las evidentes diferencias existentes en el número de componentes, indumentarias, fórmulas musicales y expresiones plásticas, todas tienen en común, aparte de un sentido de la ironía más o menos “fino” según el tipo de agrupación, el hecho de que su inspiración temática es básicamente la misma. Estos temas son tratados bajo la óptica de la cultura del grupo que los genera, que es la cultura de las clases populares (Martín, 1986: 212).

Todas estas partes del repertorio que hemos desglosado, cada año son nuevas en cuanto a letra y música a excepción de la música de la presentación y popurrí, que pueden ser versiones de otras ya existentes. Y recordemos que “[Lo que valora el espectador] no es un tipo, ni una melodía, ni una letra escrita, sino el resultado de la interacción de las tres unidades” (Aragón, 2012: 54).

#### **4. 6. EJEMPLO AGRUPACIONES 2014**

Para cerrar este capítulo hacemos un repaso cuantitativo sobre el número de agrupaciones participantes en el Concurso de 2014 y lo que supone en cuanto a número de composiciones musicales hechas cada año con motivo del COAC<sup>94</sup>:

---

<sup>93</sup> “El humor de los adultos depende todavía del factor sorpresa.” (Davis, 2000: 77). De ahí que Paco Rosado (2007) se haya pronunciado contra de la repetición de la presentación y popurrí durante los diferentes pases del concurso.

<sup>94</sup> <http://www.carnavaldecadiz.com/Carnaval2014/Absoluta/Inscripciones.php> Consultado el 1 de febrero de 2014.

Para el año 2015 se inscribieron 159 agrupaciones. 134 en la modalidad de adultos. <http://www.diariodecadiz.es/article/carnaval/1883291/once/altas/por/correo/elevan/los/inscritos/coac.html> Consultado el 23 de octubre de 2014.

<b>Total agrupaciones COAC 2014</b>	<b>166</b>
Adultos	135
Juveniles	17
Infantiles	14

Tabla 7 Agrupaciones totales COAC 2014. Elaboración propia

<b>Por modalidades</b>					
Adultos		Juveniles		Infantiles	
Coros	18	Coros	2	Coros	0
Chirigotas	47	Chirigotas	6	Chirigotas	4
Comparsas	64	Comparsas	6	Comparsas	5
Cuartetos	6	Cuartetos	3	Cuartetos	5

Tabla 8 Agrupaciones por modalidad COAC 2014. Elaboración propia

Para mostrar la gran producción artística que supone el COAC, hacemos un recuento de las letras originales<sup>95</sup> que pueden escucharse durante el Concurso por cada agrupación, por ejemplo, una chirigota (Modalidad de adultos):

<b>Preliminares</b>	<b>Cuartos de Final</b>	<b>Semifinales</b>	<b>Final</b>	<b>Total</b>
Estrenos: 1 Presentación 2 Pasodobles 2 Cuplés 1 Popurrí	Estrenos: Misma presentación 2 pasodobles 2 cuplés Mismo Popurrí	Estrenos: Misma presentación 2 Pasodobles 2 Cuplés Mismo Popurrí	Estrenos: Misma presentación 2 Pasodobles 2 Cuplés Mismo Popurrí <sup>96</sup>	<b>18</b>

Tabla 9 Recuento de coplas por agrupación COAC 2014. Elaboración propia

<sup>95</sup> Con letras originales nos referimos a composiciones hechas en exclusiva para el Concurso, nunca antes mostradas al público, sí en los ensayos generales, aunque las letras de la Final y Semifinal se suelen reservar incluso del ensayo general. Estas letras serán las que se canten durante toda la semana del carnaval por las calles y demás actuaciones que tengan las agrupaciones.

<sup>96</sup> Hasta 2013 podían repetir 1 pasodoble y 1 cuplé, en 2014 no. En 2015 se pudo volver a repetir repertorio en la Final. Como decíamos el Reglamento no es fijo.

En la Final<sup>97</sup> son 3 agrupaciones por modalidad (hablamos siempre de categoría Adultos). Con lo cual multiplicamos 18 letras de cada agrupación por 3 que pasan a la Final (suponiendo que pasen 3 cuartetos a la final) = 54 letras por modalidad.

Hay 4 modalidades. Multiplicamos 54 por 4 = 216.

Este es el total de letras originales que aportarían en un año las 12 agrupaciones que han llegado a la Final a lo largo del Concurso. Esta cifra aumentaría exponencialmente si se sumaran las letras de las agrupaciones que han sido descalificadas durante Preliminares, Cuartos y Semifinales.

Esta última tabla está directamente relacionada con nuestro posterior apartado de Creatividad. Un letrista de Carnaval al año escribe igual o más que cualquier cantautor “comercial”. Pero, no solo hay creatividad en el Concurso de Agrupaciones. Hasta ahora hemos hablado de las agrupaciones Oficiales. Aunque nuestro trabajo se centre en estas no podemos ignorar a las Agrupaciones Callejeras que son las que ofrecen humor y creatividad en los días de Carnaval por las calles de la ciudad (También lo hacen las que concursan en el teatro).

#### **4. 7. AGRUPACIONES CALLEJERAS**

Las agrupaciones callejeras, también llamadas ilegales (preferimos el término callejeras), son las protagonistas en la semana de Carnaval. “Nosotros creemos que si las ilegales desaparecieran no habría ningún carnaval: sólo gente andando por las calles, bebiendo...” (Manolo Moreno y María López en Mintz, 2008: 296).

Es también en 1979 cuando se comienza a producir – sería mejor decir, recuperar – un interesante fenómeno en las agrupaciones de Carnaval, con la aparición de las que se han venido a denominar, con poca

---

<sup>97</sup> Las fases previas a la Final son: Clasificatorias (o Preliminares), aquí cantan todas las agrupaciones inscritas en el concurso, por ende es la fase más duradera del Concurso; Cuartos de Final, en esta fase participan un máximo de 54 agrupaciones que hayan tenido la puntuación necesaria; Semifinales, donde participan un máximo de 27 agrupaciones. Y la Final, que participan un máximo de 3 agrupaciones por modalidad (Varía según el Reglamento).

fortuna, callejeras, ilegales o charangas familiares. Aunque es difícil establecer una sistematización de algo en lo que su característica fundamental es la espontaneidad, la improvisación y la falta de control y reglamentación, hay quienes opinan que la primera de estas agrupaciones fue la que dirigió Manuel Labio “El Lete”, con la denominación de “El Lete con toas sus castas”. En cualquier caso su auge en las últimas décadas ha sido imparable y constituyen buena parte de la esencia del Carnaval callejero en Cádiz (Ramos, 2002: 235).

Como hemos aclarado al comienzo de esta investigación, nuestro estudio se centra hasta que el Concurso del Carnaval concluye el día de la Final, es decir, se trata del Pre-Carnaval. Durante el Carnaval, el protagonismo pasa a la calle y en consecuencia a las agrupaciones callejeras (Jurado, 1986: 310).

En la calle también encontramos una manifestación carnavalesca muy peculiar de Cádiz que no tiene presencia en el COAC ni en la retransmisión televisiva, que son los romanceros. Los cuales tienen un concurso independiente:

Respeto por la tradición por parte de organizadores y participantes en lo que entendemos debe ser un romance: octosílabos, rimado al menos en asonante en pares dejando o no los impares libres. No entendemos que debamos ser inflexibles, puesto que no queremos hacer un tratado del romance tradicional, pero si un respeto por la estructura y las características propias de la tradición, aunque teniendo en cuenta la innovación y la renovación (Piñero y Piñero, 2010).

Aun así, las agrupaciones callejeras nos avalan en nuestra hipótesis de que la chirigota es la categoría que más potencial comunicativo muestra y las que se convierten en estandarte del Carnaval gaditano.

Prácticamente todas las agrupaciones de la calle, son chirigotas. Y no es algo casual [...] porque el resto de modalidades no se acomoda a las necesidades de las callejeras: los coros son demasiado complicados – y caros –, los cuartetos tienen un número muy reducido de componentes y la comparsa mantiene unas líneas estéticas y efectistas que chocan con la idea de las callejeras (Jurado, 1986: 318).

Resumimos a continuación las diferencias entre las agrupaciones/chirigotas Oficiales y las Callejeras<sup>98</sup> (siguiendo a Jurado, 1986: 318):

OFICIALES	CALLEJERAS
Número de componentes fijado por el reglamento.	Número de componentes aleatorio
En su mayoría son masculinas	Suelen ser mixtas
Tipos cuidados al detalle	Tipos más económicos <sup>99</sup>
Partes del repertorio reglamentada en número de composiciones por pase y duración de las mismas	Repertorio libre de toda reglamentación
Estilo más cuidado	Predomina lo grotesco y explícito
Tras el Carnaval siguen teniendo actuaciones (si han tenido éxito en el Concurso)	Carácter muy efímero, duran lo que dura el Carnaval
Hay un director y responsable legal	No suele haber director
Hay un autor o autores reconocidos	Autoría anónima de cara al público
Al concursar hay motivaciones económicas (entre otras)	No hay motivación económica (en principio)

Tabla 10 Agrupaciones oficiales y callejeras. Elaboración propia

En este trabajo no queremos defender a una por encima de otra, puesto que vemos ambos estilos, oficiales y callejeras, necesarios para que el Carnaval de Cádiz sea genuino. Nos centramos en las oficiales ya que ponen en juego un mayor lenguaje audiovisual, clave en nuestro estudio.

La ausencia de clausura de la escena [sobre el carnaval en la calle] y, a la vez, su extensión e indefinibilidad impide todo punto de vista privilegiado: el que mira, en su desplazamiento constante, sabe que su visión del espectáculo es inevitablemente parcial, fragmentaria y azarosa. [...] en ello reside, paradójicamente, su libertad: en su

<sup>98</sup> Estas características son estándar, no prescriptivas, no se cumplen de manera estricta en todas las agrupaciones, lo mostramos aquí de manera orientativa.

<sup>99</sup> “El disfraz de las callejeras es cutre pero no exento de ingenio” (Javier Osuna en Sacaluga, 2009, documental).

necesidad de elegir el trayecto – una serie sucesiva de puntos de visión – entre los infinitos posibles (González, J., 1992: 68).

Con esto vemos que en el Teatro siempre sabremos desde dónde vamos a ver el espectáculo, en la calle no. Podemos tener previsto un lugar pero siempre será algo no concreto en su totalidad. Desde la televisión, el espectador dependerá de las decisiones del realizador, como veremos más adelante.

Es tal el potencial comunicativo de este Concurso que poco a poco los carnavales de distintas poblaciones van asimilando y adquiriendo estas características. “El carnaval gaditano fue tomando una peculiaridad muy concreta, propia del lugar, tanto que prácticamente ha absorbido al resto de carnavales españoles, incluso andaluces” (Checa, F., 1992: 66). Todo esto ha sido propiciado por la retransmisión televisiva del Concurso. Más adelante sopesaremos si esto “es bueno o es malo” aunque sería un error defender tajantemente una de estas dos afirmaciones, hay muchos matices a tener en cuenta como trataremos de aclarar cuando analicemos las influencias de la televisión en el Concurso.

Otra prueba de la importancia y expansión del Carnaval de Cádiz es que fue parte del contenido de la prueba de acceso a la universidad para toda Andalucía en 2014:

El Carnaval, en un examen de Selectividad para toda Andalucía

El Carnaval de Cádiz fue ayer protagonista de una de las dos preguntas del examen de Diseño en las pruebas de acceso a la universidad (selectividad) para toda Andalucía. Concretamente en la opción B se pedía a los estudiantes diseñar un mural destinado a un muro de 2x5,75 metros ubicado en la entrada de la ciudad. Para el mural se proponía como lema ‘Cádiz es Carnaval’ y en el ejercicio se adjuntaban cuatro fotos a modo de referencia para emplear en el diseño: imágenes de la Catedral, el Balneario de la Palma y las chirigotas ‘Viva la Pepi’ y ‘Los Erasmus pocos y parió la abuela’. Curiosamente, la opción A también estaba ‘gaditanizada’, puesto que se pedía a los alumnos diseñar el

empaquetado de una botella de vinagre de Jerez gran reserva para comercializar en ferias de turismo. (*Diario de Cádiz*, 15 de junio de 2014)<sup>100</sup>.

---

<sup>100</sup><http://www.diariodecadiz.es/article/cadiz/1794626/carnaval/examen/selectividad/para/toda/andalucia.html> (Consultado el 1 de septiembre de 2015).



## **CAPÍTULO III. CHIRIGOTAS**



# 1. INTRODUCCIÓN AL CAPÍTULO

Este capítulo está dedicado a la explicación de la modalidad de chirigotas. Mostramos qué son y cómo son. Comenzamos exponiendo su actual definición, posteriormente en qué consisten, y sus elementos más característicos que, tras nuestra observación sostenemos que, son el humor, la creatividad y la comunicación no verbal.

Todos los elementos de las chirigotas que analizamos a continuación debemos puntualizar que han sido analizados gracias a la retransmisión televisiva de las mismas. Durante el estudio y previo a él se han presenciado actuaciones de chirigotas en directo tanto en el Teatro como en otras actuaciones, pero es la televisión la causa de la que parte esta investigación. El nivel de detalle que ofrece la televisión para el análisis audiovisual es superior, observamos, al que da la actuación presencial. Como desarrollaremos, se trata de experiencias distintas pero complementarias<sup>101</sup>.

## 1.1. DEFINICIÓN DE CHIRIGOTA

Según el *Diccionario de la Real Academia Española* se entiende por chirigota: “Conjunto que en carnaval canta canciones humorísticas.” Y coloquialmente “Cuchufleta”<sup>102</sup>. En el *Diccionario de uso del español* de María Moliner encontramos que esta palabra podría proceder de “jergon”, “giria”, jerga, jergonza, broma, cuchufleta, chanza. “Frase o dicho con que se burla uno alegremente de algo o alguien, sin desprecio ni intención ofensiva”. Como vemos, estas definiciones aunque acertadas, dan solo una visión somera de lo que realmente es una chirigota (gaditana).

Como explicamos en el apartado sobre la historia del Carnaval de Cádiz, las chirigotas provienen de los grupos que se formaban para cantar coplas en época de carnavales.

---

<sup>101</sup> En el Anexo 5 adjuntamos el listado de chirigotas ganadoras desde 1990 a 2015.

<sup>102</sup> (De *chufleta*). Dicho o palabras de zumba o chanza.

## 1. 2. HÁNDICAP DE LAS CHIRIGOTAS

No podemos comenzar un apartado en el que defendemos el potencial comunicativo de las chirigotas sin tener presente que se trata de una forma de expresión que no es entendida por muchas personas<sup>103</sup>. Como ocurre con otras tradiciones, lo que para unos supone arte, para otros es algo de mal gusto.

Aportamos las siguientes explicaciones para aclarar las afirmaciones que se dan como por ejemplo “Es que las chirigotas no las entiendo”. No podemos soslayar que el potencial comunicativo de las chirigotas se ve reducido cuando el espectador u oyente de las mismas no las comprende, y cuando algo no se entiende difícilmente puede llegar a gustar. “La creación artística es, sin duda, un producto de cultura, y como tal vive en la medida en que es susceptible de comprensión” (Ayala, 1944: 31). Consideramos que las chirigotas (y las demás agrupaciones de Carnaval) utilizan un lenguaje artístico y “en la semiótica lotmaniana [...] el lenguaje artístico se concibe ante todo como un *sistema de comunicación*” (Sánchez-Mesa, 2004) [Cursivas del autor], luego consideramos importante que la atribución del sentido sea la correcta para el disfrute de las chirigotas.

La no comprensión de las chirigotas y de cualquier otra agrupación carnavalesca gaditana se puede dar por varios motivos:

Uno de ellos puede ser por no oír claramente lo que cantan o dicen. Como veremos más adelante, los rasgos fónicos del andaluz son fundamentales en las chirigotas. Además, no olvidemos que los que cantan sobre el escenario del Falla en su mayoría no son profesionales de la música y lograr sincronización al cantar es complicado aunque la mayoría consiguen coordinación profesional (aunque no se consideren profesionales de la canción).

---

<sup>103</sup> *DRAE* Hándicap: “(Voz inglesa). En hípica y en algunos otros deportes, competición en la que se imponen desventajas a los mejores participantes para igualar las posibilidades de todos. Circunstancia desfavorable, desventaja.” Esta última definición es con la que usamos esta palabra. En el avance de la vigésima tercera edición del *DRAE* esta definición desaparece y se castellaniza la palabra resultando “hándicap”: “En hípica y en algunos otros deportes, competición en la que se imponen desventajas a los mejores participantes para igualar las posibilidades de todos. En el juego del golf, número de golpes adjudicados antes de empezar a jugar.”

Otro motivo de no entendimiento es no comprender el sentido de las coplas. Como también veremos a continuación, una persona puede captar el significado, pero no atribuirle el sentido adecuado.

Y sin duda otro de los motivos de no comprensión es no tener siempre presente que el humor reviste a la mayoría de las letras de Carnaval. Si no se tiene presente, las interpretaciones serán aberrantes. Una circunstancia habitualmente incómoda para las personas es que en un grupo todos se estén riendo menos uno mismo por no comprender “el chiste” de alguna situación producida.

Todos estos elementos son tenidos en cuenta por las televisiones y los realizadores han de conocer muy bien la idiosincrasia de las agrupaciones, incluso de cada una, para saber qué plano será el idóneo y evitar los hándicaps que puedan llegar a darse para los espectadores.

Como decíamos es fundamental aclarar que las chirigotas son un claro exponente de los rasgos fónicos del andaluz, como pueden ser; la aspiración de las “s” finales; abreviar palabras, “*to*” de “todo”, “*na*” de “nada”, “*vía*” por “vida”, que no hay que confundir con “*viá*” de “voy a”; cambio de la “z” por la “s” y viceversa según convenga a una letra u otra para que rime; la “j” pronunciada de manera menos forzada que la forma castellanoparlante, etc. Y sobre todo la “ch” tan característica de los gaditanos que pasa a ser pronunciada como “*sh*”. Por estos motivos es lógico que el que no sea de Andalucía, o en muchos casos de Cádiz, no entienda algunas de las letras. En alguna ocasión se ha subtitulado el Concurso retransmitido por televisión (Televisión Española) y en algunas televisiones privadas nacionales<sup>104</sup>.

En el programa de televisión de Canal Sur, *La semana más larga* el catedrático en Lengua y Literatura española, José María Pérez Orozco, dijo que el flamenco solo podía cantarse con acento andaluz debido a la rítmica. Es

---

<sup>104</sup> Para un estudio más detallado sobre el habla gaditana y andaluza en las coplas de Carnaval puede consultarse el capítulo de Payán Sotomayor “El habla de Cádiz en las letras de su carnaval” en Alberto González (1983: 65-85).

decir, cantado con pronunciación castellana no cabrían los versos en las medidas del cante. Y “El Beni de Cádiz” también dijo que unos versos en catalán jamás sonarían igual de profundos que en andaluz<sup>105</sup>.

Retomando la idea del catedrático en Lengua, al igual que en el flamenco, en las composiciones de Carnaval si la letra está cantada en español, llamémoslo estándar, y no con acento andaluz, la letra no encajaría con el ritmo o compás de la música, como ocurre en “Los *Sanmolontropos* verdes” (Chirigota, Erasmo Ubera Morón, José Guerrero Roldán “El Yuyu”, 1989), que al cantar su presentación con la música del tanguillo de Cádiz en “soriano” hay veces que tienen que hacer arreglos en la música (y cambiar palabras), y quien esté acostumbrado al tanguillo tradicional le suena extraño. Aunque hemos de decir que en este caso la exageración forma parte el humor pretendido. Veremos el ejemplo más adelante<sup>106</sup>.

Cuando es necesario, porque la idea no cabe en un verso, se fuerza el ritmo o se come el poeta alguna sílaba. A veces se cambia el final de la palabra para que rime. Es una libertad que aumentará el matiz cómico de la canción (Solís, 1966: 11).

Vamos a mostrar algunos ejemplos que clarifican la idea que queremos transmitir. Hay que puntualizar que estas frases o versos extraídos de su contexto pierden la fuerza o el impacto que originan siendo escuchadas durante las actuaciones. Para una mejor explicación del habla andaluza y gaditana se escribirán las palabras como suenan, es decir, de manera fónica (no con los signos fónicos) y las faltas de ortografía o gramaticales se harán adrede así como su apariencia destacada en cursiva. Además entre corchetes se aclararán algunas palabras que puedan resultar no comprensibles.

Analizamos a continuación algunas letras de chirigotas de Cádiz siguiendo el ejemplo de Clifford Geertz (1992) y el guiño.

---

<sup>105</sup> Esto lo afirmaba en tono jocoso.

<sup>106</sup> Esta es una de las versiones de *Aquellos duros antiguos* que anunciábamos en el capítulo anterior.

Vemos oportuno aplicar la teoría de “Descripción densa: Hacia una teoría interpretativa de la cultura” del antropólogo Clifford Geertz acerca de lo que Gilbert Ryle explica sobre los posibles significados que el parpadeo de un ojo puede tener. En él se ejemplifica mediante cómo el guiño de un ojo puede ser interpretado de diversas formas: por molestia en el ojo, como símbolo de complicidad, como imitación de otra persona, etc. Acudimos a este capítulo puesto que Geertz apuesta por un concepto de cultura semiótico. “La cultura ha de ser [...] no una ciencia experimental en busca de leyes, sino una ciencia interpretativa en busca de significaciones” (Geertz, 1992). “Todo el quid de un enfoque semiótico de la cultura es ayudarnos a lograr acceso al mundo conceptual en el cual viven nuestros sujetos, de suerte que podamos, en el sentido amplio del término, conversar con ellos” (Geertz, 1992). Queremos mostrar los elementos necesarios que según hemos podido observar durante esta investigación son necesarios para “conversar” con una chirigota tanto en directo como a través de su retransmisión televisiva.

Estaríamos ante la persona que guiña el ojo dándole significado (chirigota) y los que comparten los significados (público), que serían los que se reirían con lo contado en la copla. Además, el texto de Geertz puede aplicarse también cuando las chirigotas ensayan sus coplas. Es decir, cuando alguien se pone ante una chirigota (o coro, o comparsa, o cuarteto) no puede esperar que haya improvisación. Todo está calculado, qué van a decir y cómo lo van a decir. Hay cabida a la improvisación pero ésta es mínima y menos cuando se está durante el Concurso (cantar en la calle ofrece mayor flexibilidad a las agrupaciones).

El ejemplo que Geertz expone sobre la cámara fotográfica, podríamos trasladarlo a una persona que no sea andaluza o que simplemente desconoce por completo el funcionamiento de las chirigotas. Al igual que ve una persona guiñando el ojo sin saber a qué significado atender, a esta persona le puede faltar contexto. Ve y escucha una chirigota y tampoco sabe a qué atenerse.

La “descripción superficial”, lo que vería una cámara de fotos, podríamos decir que se trata de unas personas cantando al unísono disfrazadas, bien en un escenario, bien por la calle, y que usan acentos y vocablos peculiares. Esto

es lo que vería un grupo de personas que no comparte el imaginario del Carnaval. Se trataría de las personas que dirían “No entiendo las chirigotas”, verían simplemente a alguien abrir y cerrar el ojo sin saber por qué ni para qué.

La “descripción densa” correspondería al porqué de la chirigota, comprendiendo así sus chistes, ironías, gracias... su intención. Nos dejamos seducir por el pacto de ficción y lo que vemos ante nosotros lo tomamos por verdad, entendiendo su idiosincrasia. Hacemos que esas personas que tienen un oficio determinado y una personalidad determinada, desaparezca y vemos a 11 o 12 personas (o cosas, dependiendo de lo que vayan representando) cantando: pájaros, niños, ancianas, princesas, incluso espermatozoides, por ejemplo. Quienes acceden a la cultura chirigotera y la entienden lo ven como algo inteligible, con lo cual lo hacen de forma densa.

La gente que ve o escucha Carnaval en el Teatro o en la calle se mueve dentro de esta descripción profunda y no se escandaliza con lo que puedan decir las agrupaciones. Cosa que sí hacen los que no entienden el sentido de las coplas. Pueden incluso sentirse afrentados al tomarse todo “al pie de la letra” es decir, con las denotaciones y no con las connotaciones, quedándose en muchos casos con lo grosero de la letra, ya que no conocen los códigos de conducta usados por las agrupaciones. Esto también puede ocurrir al ver a las agrupaciones por televisión.

Relacionado con esto, traemos el destacado que al final del apartado III del capítulo de Geertz (1992) hace de Wittgenstein ya que resume esta idea:

Decimos de algunas personas que son transparentes para nosotros. Sin embargo, tocante a esta observación, es importante tener en cuenta que un ser humano puede ser un enigma completo para otro. Nos damos cuenta de esto cuando vamos a un país extranjero de tradiciones completamente extrañas para nosotros; y, lo que es más, aun teniendo dominio de la lengua del país. No comprendemos a la gente. (Y no a causa de no saber lo que esas gentes se dicen unas a otras. No podemos sentirnos cómodos con ellas).

Otro ejemplo quizá más rudimentario puede ser una escena de la película *Malditos Bastardos* (Tarantino, 2009). En la trama, soldados americanos se hacen pasar por soldados nazis en la Francia ocupada de 1942. Se encuentran en un bar bebiendo junto a un soldado nazi que ha creído que realmente son alemanes. Llega el momento de pedir más bebidas y el soldado americano que va de incógnito indica al camarero que quiere tres vasos más. Esto se lo indica levantando los dedos índice, corazón y anular. A partir de ese instante el soldado alemán detecta el engaño. En otra escena se explica que los alemanes, normalmente, el número tres al indicarlo con la mano usan los dedos pulgar, índice y corazón. Este ejemplo ficticio nos sirve para exponer las distintas lecturas que una misma expresión puede tener.

Como dice Geertz quizá se ha tratado aquí el tema de manera microscópica, tomando un tema de los muchos que aparecen en los medios de comunicación. Esto puede ampliarse y aplicarse a otros casos. Al humor del dúo de hermanos sevillanos, “Los Morancos” le ocurre lo mismo, que a veces es poco entendido fuera de las fronteras andaluzas. Hay otro tipo de humor como puede ser el del humorista José Mota que sí es más estándar y comprensible para toda España, aunque puede que no para otros países.

Todo esto no quiere decir que gente que no sea de Cádiz o Andalucía no entienda el Carnaval. El Carnaval de Cádiz se sigue desde todos los puntos de España. Internet ha ayudado mucho a su divulgación y exportación (Sacaluga, 2014) ya que anteriormente solo era posible conocerlo mediante lo poco que se emitía por televisión, la compra por encargo de los *cassettes*, CD's o que fueran las propias agrupaciones las que se desplazasen a diversos puntos de la geografía española actuando y vendiendo sus discos. Esto último lo hacen y mucho, cada vez más. Las agrupaciones de Cádiz son contratadas desde la misma provincia de Cádiz hasta Galicia, por ejemplo. Habiendo casos de actuaciones en América, debido al hermanamiento de Cádiz con los países latinoamericanos.

Aparte de las agrupaciones que acuden a concursar a Cádiz desde todas las provincias de Andalucía, hay una chirigota que concursa desde hace algunos años en el COAC procedente de Santoña (Santander). Y aunque han

comprendido el sentido de las chirigotas gaditanas (incluso son muy queridos y esperados en el Concurso, llegando a pasar las clasificatorias), al escucharla, rápidamente se detecta su procedencia geográfica, por su acento y su ironía, diferente, aunque no mucho, de la gaditana-andaluza.

Volviendo a los vocablos y acentos, un ejemplo de que una simple palabra hace que no se entienda el sentido si no se es de Cádiz es el siguiente: Chirigota “Los que cosen *pa* la calle”, (“El Selu”, 2006) su cuplé “Se me ha estropeado *er movi* [el teléfono móvil]”

Se me ha estropeado *er movi*  
¡Ay Dios mío qué *jartura!* [hartura, hartazgo]  
Estoy tan tranquilo hablando  
Y se va la *compostura* [Cobertura]  
*Musho* rollo por la tele  
De “nokia conecting *pipol*” [people]  
Y *pa* conectá con *arguien*  
Puedo llevarme una hora y pico  
Ayer lo llevé a la tienda por me falla la batería  
Entré y le dije al *gashón* [Gachó]  
Mira, *pisha*, valiente porquería  
Me dijo que ese *poblema*  
Un buen *cargador* lo quita,  
¡Pos mira si te parece le pediré uno a *la Borriquita!*

Todo es comprensible en cuanto al sentido a excepción de la conclusión del cuplé. En este caso el cuplé es muy local, ya que está destinado a la comprensión casi en exclusiva de los gaditanos, ya que allí a los costaleros se les llama cargadores, de ahí que pidan un cargador al paso de la Borriquita<sup>107</sup>. Esta simple aclaración hace accesible la descripción densa.

---

<sup>107</sup> “Paso de la Borriquita”- Vemos necesario hacer una pequeña aclaración ya que puede haber problemas de comprensión. “Paso” entre las más de 100 aclaraciones de posibles usos de esta palabra que figura en el *DRAE* no aparece registrado como aquí se ha usado aunque sí está relacionado. “Paso” se refiere a la construcción en la que se ponen las imágenes de Semana Santa para ser paseadas al paso por las calles de las ciudades y pueblos con esta tradición. Suelen ir adornados con orfebrería barroca de oro y plata así como tallas en madera. Tienen cuatro patas para ser reposados en el suelo en los descansos de los costaleros (personas que cargan el paso). “Borriquita” En muchas partes de Andalucía se refiere a un burro pequeño. Hace referencia en Semana Santa a la entrada de Jesús de Nazaret en Jerusalén aclamado entre palmas. Procesa el Domingo de Ramos.

Otro ejemplo puede ser el pasodoble de “Soltero y sin *comproPiso*” (“El Selu) del año 2005. Hecho casi en exclusiva para los gaditanos.

Mi padre es gaditano nacionalista  
Euskadi sin “Eus” es su nación  
Se ríe con *mu mala leshe*  
Si le hablan del plan Ibarreshe [Ibarretxe]  
Porque el plan que tiene mi *pare pa Cadi es mushísimo peó*  
“¡Cerremos las *Puerta Tierra* con cerrojos y pestillos  
Y el que quiera *entrá* en *Cadi*, que llame al telefonillo!”  
Al cine *del Palillero*,  
Cuando echaron *Mar Adentro*, *del Alejandro Amenábar*  
Mi padre fue con un boli  
Borró lo del “mar adentro” y puso *agua tapada*  
Quien quiere a *Cai*  
No quiere *más na*, y lleva en el alma ese sentimiento  
Nunca jamás lo intentes sacar, de su casco antiguo  
Que pierde el aliento  
A los de *Puerta Tierra*, *les nota hasta el acento*  
Cuando sale *Cadi* en el tiempo y es la máxima de Andalucía  
*Del tirón* coge mi *pare* el coche, y se lleva tocando  
El pito todo el día  
Ahora el pobre está *shunguillo* tiene piedra en el riñón y le cuesta echarlas *pa*  
fuera  
Como es tan gaditano  
¡Su piedra es *ostionera*!<sup>108</sup>

Pero también la chirigota, “Los que cosen *pa* la calle” canta pasodobles exportables a cualquier parte de España como puede ser su pasodoble “La gente es buena” aquí lo importante es el doble sentido y la ironía, tan importantes en estas agrupaciones.

La gente es *güena* porque la gente te da su apoyo  
La gente siempre es la que está ahí *pa* *podé ayudá*  
La gente no quiere la política ni esos rollos  
La gente quiere *tansolamente* tranquilidad  
Pero la gente hay *vese* [veces] que también te la juega

---

<sup>108</sup> Puerta Tierra: son las puertas y murallas que antiguamente daban paso a la ciudad. Hoy día siguen existiendo. Es lo que los gaditanos consideran verdaderamente Cádiz capital. De ahí que más adelante diga que a los que son de fuera de puerta tierra les nota el acento como si fueran extranjeros.

Palillero: es una plaza del casco antiguo gaditano donde había un cine.

Agua tapada: es una expresión que se usa para indicar que es el sitio en el mar donde no “se hace pie” y el agua te cubre.

Ostionera: un ostión es un ostrón; Especie de ostra, mayor y más basta que la común. Piedra ostionera es una roca hecha a base de sedimentos procedentes del ostión y otras conchas de otros crustáceos con lo que están hechas la mayoría de las casas antiguas gaditanas.

Más de una vez he acabo yo de la gente hasta aquí  
Porque la gente primero te *dise* una cosa y luego después te *dise* la otra  
Porque la gente en verdad es así  
La gente es muy hija de puta  
La gente si te ve ahí que te estás *jundiendo* [hundiendo]  
La gente te coge  
Y te *junde* más  
La gente es *mu* veleta  
La gente siempre se va al sol que más calienta  
Lo que es la gente, es muy *interesá*  
La gente ve en la calle ve un *asidente* [accidente]  
Y se pone *asín* de gente *pa* verlo  
Pero si hace falta *ayudá* a el herido  
La gente coge y se quita *der* medio  
La gente se pasa el día llorando  
La gente nunca tiene dinero  
Pero luego cuando llega un lunes  
Tú te vas al *piojito*<sup>109</sup>  
Y está *asín* de gente lleno  
No me *hable* a mí de la gente  
De la gente tengo *pa da* y *regalá*  
La gente es *mu* criticaona y tiene la lengua de serpiente  
La gente *na* más que *hase* hablar de uno *mu* *malamente*  
Y ahí es donde yo no entro  
¡Porque a mí nunca me ha *gustao* *hablá* de la gente!

Aquí la descripción superficial es casi igual que la densa ya que habla de un tema perfectamente exportable a todos sitios y los rasgos fónicos no son muy marcados. El “chiste” está en que el tipo lleva hablando de la gente varios minutos pero concluye diciendo que a él no le gusta hablar de la gente.

Ahora exponemos una letra que estaría entre la descripción superficial y la descripción densa. Pertenece a la chirigota de “El Yuyu”, “Los que no paran de rajar” (2006) el tipo era de cirujanos. Es una cuarteta del popurrí. Versionando la sevillana *Yo soy del sur*.

Me gusta *dormí* en las guardias  
Yo soy del SAS  
Yo soy del SAS, me gusta *dormí* en las guardias

---

<sup>109</sup> Mercadillo que una vez a la semana se monta en Cádiz. Cuando cantan fuera de Cádiz este pasodoble sustituyen la palabra “piojito” por “*mercaillo*”.

Desayunar cuatro horas  
Mi *tostaíta* de molde, con su mantequita Flora,  
Con su mantequita flora leo *El Diario* y *El Marca* para ver qué es lo que pasa  
Y cuando vuelvo al trabajo,  
En media hora en mi casa.  
Yo soy así  
Y tienes que comprender  
Y tienes que comprender  
Que mis costumbres son esas  
Y no las voy a *perdê*

Esta es una letra que en Andalucía se entiende ya que hace referencia al Sistema Andaluz de Salud (SAS). Para alguien ajeno a Andalucía, como iban vestidos de cirujanos, en seguida podría deducirse que se referían a este tipo de funcionarios, ocupación que en España se usa para hacer chistes sobre su lentitud en el trabajo o falta de ganas. Obviamente para el humor en Carnaval es necesario estereotipar, como explicaremos más adelante.

Las coplas de Carnaval están llenas de alusiones a personajes populares gaditanos, a dichos y hechos muy vinculados a los barrios modestos y castizos de la ciudad. [...] pero esto no quita para que, pese a estas alusiones frecuentes, la copla de Carnaval tenga siempre un sentido universal que en otros tiempos hizo sus letras populares en España entera y que en la actualidad atrae a Cádiz en esos días a innumerables visitantes de los más diversos lugares de España (Solís, 1966: 15).

Muchas de las agrupaciones que tienen actuaciones en sitios fuera de Cádiz saben que no todas las letras se pueden entender fuera de allí y optan por cambiar parte de su repertorio para así una mejor comprensión. Hay varios ejemplos, aquí exponemos el de la chirigota de “El Love”, “Los Puretas del Caribe” primer premio de 2012 que en una parte de su presentación cuando animaban al público para que cantara con ellos y jalearan el “¡oy, oy, oy!” a imitación de una canción de moda, al final mentaban al concejal de fiestas de la ciudad de Cádiz por entonces llamado Vicente Sánchez que desde las

agrupaciones se le achaca ser lacio y constantemente es increpado por las agrupaciones además por ser miembro directivo del Patronato del Carnaval<sup>110</sup>:

Que baile el palco las ninfas ¡oy, oy, oy!  
Que baile el patio butacas ¡oy, oy, oy!  
Que lo baile el gallinero ¡oy, oy, oy!  
Que baile *Vicente Sánchez* [bajando aquí mucho el volumen] oy oy oy... oy oy oy...

Como sabían que esto no se iba a entender fuera de Cádiz y teniendo en cuenta que ya no iban a cantar más en el Teatro Falla, hicieron los siguientes cambios:

Que bailen por la derecha, ¡oy, oy, oy!  
Que bailen por la izquierda ¡oy, oy, oy!  
Que lo bailen por el centro ¡oy, oy, oy!  
Que lo baile la *Duquesa* oy oy oy... oy oy oy...

Al decir “Duquesa” alguno de los miembros de la chirigota imitan a la Duquesa de Alba bailando como lo hizo ante las cámaras de televisión el día de su boda, es decir, en cualquier parte de España se entendería ahora el chiste de la última estrofa al introducir una personalidad no tan marchosa como el tipo de la chirigota requería.

En las chirigotas del Carnaval de Cádiz pueden apreciarse claramente los dos tipos de descripciones, tanto la superficial como la densa, dependiendo que quién sea el espectador, las chirigotas saben adaptarse a ellos. Estos dos tipos de descripciones son aplicables igualmente a las retransmisiones televisivas y radiofónicas del COAC. Estas pequeñas aclaraciones que hemos expuesto de los distintos ejemplos de pasodobles o cuplés las hacen los presentadores y locutores de los medios de comunicación para que sus espectadores entiendan el sentido de las letras desde sus casas. El asistente al Teatro no cuenta con ellas.

---

<sup>110</sup> Puede verse la presentación en la Pista 14 del DVD.

## 2. TIPOS DE MUNDOS

La misión del poeta no es escribir fielmente lo que ha ocurrido, sino que puede escribir cosas que puedan acontecer o que deberían suceder (Aristóteles, *La Poética*, cap. 9, 1451a). Para nuestro estudio, el poeta es el autor de las agrupaciones, en este caso, las chirigotas. “La aplicación imaginativa de la modalidad narrativa produce [...] buenos relatos, obras dramáticas interesantes, crónicas históricas creíbles (aunque no necesariamente ‘verdaderas’)” (Bruner, 1994: 25). Algunos de los rasgos que vamos a mostrar a continuación también valdrían para las demás agrupaciones.

De los tres modelos de mundo existentes establecidos por Albaladejo (1998: 58 y 59) en el ámbito de la narración literaria, las chirigotas pertenecerían al Tipo II. Un modelo de mundo es un universo regido por unas leyes y normas concretas. Vemos que este modelo a pesar de ser literario es aplicable al caso estudiado.

El modelo de mundo del Tipo I corresponde al de “lo verdadero”. Las reglas con las que se trabaja son las del mundo “real objetivo”. Se evita la ficción y los elementos fantásticos. Tradicionalmente los textos históricos y periodísticos han entrado en este modelo ya que describen un mundo efectivo, real.

El Tipo III (el Tipo II se explicará a continuación), recibe el nombre de lo “ficcional no verosímil”. Aquí se infringen o transgreden las reglas del mundo del Tipo I. los acontecimientos que ocurren jamás podrían ocurrir en la realidad. Se juega con la ficción y la fantasía. “La credibilidad de un cuento se basa en premisas diferentes de las que rigen la credibilidad de la teoría física” (Bruner, 1994: 26). Esto no quiere decir que estos tipos de relatos no tengan coherencia y cohesión interna, sí la tienen ya que se establece un pacto de ficción entre lector/espectador y modelo de mundo.

El modelo de mundo que más nos interesa para esta investigación es el Tipo II. Corresponde al de “lo ficcional verosímil”. Las reglas de este mundo no

son las del mundo efectivo, pero están construidas en consonancia con ellas. Es decir, trata hechos que aunque no hayan ocurrido pueden suceder. Lo verosímil es “lo que puede suceder de ordinario [y además] cosas que se admite pueden ser de otra manera” (Aristóteles, *La Retórica*, Cap II, 1357b). Además “Los discursos lúdicos son representaciones que tienen sus propias reglas. Una representación, aunque corresponda al mundo de la ficción, ha de ser creíble” (Rodrigo, 2007: 160).

Las chirigotas, en su mayoría, podríamos decir que pertenecen al Tipo II ya que suelen representar a personas reales o que podrían existir, que hablan y se relacionan con hechos reales.<sup>111</sup>

Cuando una chirigota representa a personas con nombres y apellidos, es decir, que lo que hacen es imitar a personas reales, suelen tener éxito porque las imitaciones nos muestran aspectos de famosos que realmente creemos que hacen en la vida privada o, realmente piensan, esto es lo que el imitador o el chirigotero nos muestra. El intérprete según Nietzsche es el que deduce la verdadera realidad (Foucault, 1970, en Gabilondo, 1990: 104).

Los poetas cómicos añaden nombres a su capricho basándose en hechos probables (Aristóteles, *La Poética*, cap. 9, 1451a). “La ‘ilusión del humor’: mediante un proceso creador pone en suspenso las reglas de la lógica, de tiempo y de lugar, de una conducta razonable” (Checa, F., 1992: 58). Los humoristas, incluimos a los chirigoteros, juegan con la realidad según les convengan para provocar risa.

“Los razonamientos que nos hacen reír son aquellos que son falsos, pero podríamos tenerlos por verdaderos si los oyésemos en sueños. Imitan el razonamiento verdadero lo bastante como para engañar a un espíritu

---

<sup>111</sup> Como sostiene Caro: “Cuando actúa el euhemerista todo lo convierte en realidades pasadas, concretas, y, hasta cierto punto pequeñas. Y euhemeristas, sin saberlo, ha habido en muchas sociedades rurales y más aun gentes con el deseo de que en su mundo circundante y no en otro se hayan dado hechos extraordinarios. La necesidad de realidad aparece, en estos casos, como uno de los elementos fundamentales del mito en cuestión, que, por esta vía, se puede convertir en una simple historia (aunque sea supuesta) de personajes de carne y hueso, o aplicada incluso a hombres que tuvieron una existencia real” (Caro, 1974: 25).

adormecido” (Bergson, 1900: 152). Esta visión relacionada con lo onírico podríamos relacionarla también con lo ficcional verosímil.

En las chirigotas también nos encontramos mundos ficcionales no tan verosímiles, como son los casos de tipos basados en frutas, en palomas, animales en general... pero cuyas letras siempre partirán de hechos reales para denunciar, criticar o hacer escarnio. En pocas ocasiones se parte de hechos inventados, aunque sí se dan. Son menos porque requieren un mayor esfuerzo creativo. Contar una historia partiendo desde cero en apenas unos minutos es más complicado, creemos, que escribir sobre algo ya ocurrido o que puede ocurrir. Este tipo de coplas son las que en el Carnaval de Cádiz se llaman “surrealistas”. También son las más sorprendentes, ya que el público no se espera el final.

Charlie Chaplin consiguió éxito internacional y nunca usó lo fantástico para sus películas, como mucho, ensoñaciones. Se centraba sobre todo en la vida cotidiana (Villegas, 1989: 350). Además, “Un aspecto importante de las imágenes rabelesianas: su vínculo con la realidad efectiva directamente próxima al autor” (Bajtín, 1990: 401). De nuevo, aquí se plasma la idea de que escriben más sobre hechos reales, conocidos por los autores, que ficticios. En el teatro siempre veremos una imitación de la realidad (Ubersfeld, 1989: 34).

Aunque también encontramos argumentos como el siguiente:

Lo que el espectador consume no es ni la realidad misma ni una copia de ésta; es podríamos decir, una “surrealidad”, el mundo duplicado gracias a sus signos. Así fue sin duda, el realismo del primer teatro griego, el de Esquilo, quizá todavía el de Sófocles (Barthes, 1986: 90).

También “Si existe un modo, y solo uno, para que el lenguaje se haga obra de arte con toda seguridad, dicho medio es sin duda la ficción.” (Genette, 1993: 18). El pacto de ficción nos trasladaría a A. J. Greimas. Según él, lo que parece ser y no es, nos lleva a la mentira (Greimas y Courtier, 1982: 96 - 99). Pero en el caso de las chirigotas, mediante el pacto de ficción consideramos la mentira como algo positivo y esencial para que el humor funcione en estas circunstancias.

Deja de ser tan solo literatura para trascender el texto y convertirse en espectáculo, mediante el complejo sistema de signos y sensaciones dirigidas a la percepción de los espectadores, que se producen en el espacio escenográfico a través de lo que R. Barthes denominara un entramado de “artificios sensuales”, capaces en su correcto empleo, de recuperar la marca específica de lo dramático, más allá de toda “ilusión de realidad” o de una imagen verosímil de la misma (Montesino, 1996: 88).

Es decir, por unos instantes los espectadores se olvidan de la falsedad o artificio de la representación y se integran en la trama de las coplas por muy breves que estas sean como en el caso de los cuplés.

La argumentación, contrariamente a la demostración científica, interviene en los terrenos que no dependen de la comprobación, sino de la opinión. [...] En este marco se despliega una lógica no formal que obedece a sus propias reglas, y cuyas conclusiones no son nunca vinculantes, en el sentido de que el público no está obligado a adherir y pueden siempre volver a ser cuestionadas [...] lo verosímil es una proposición que “parece verdadera” o, en términos de Aristóteles, “que se basa en la opinión común”. En este contexto el recurso del *topoi* de la retórica clásica adquiere su sentido.” (Amossy y Herscheberg, 2001: 107 y 108). [Cursiva de las autoras]

Un ejemplo es el himno oficioso del Cádiz Club de Fútbol. Nace de la chirigota “La Familia *Pepperoni*” (Manolo Santander, 1998). La letra de ese pasodoble se ha asentado en el imaginario colectivo gaditano. Ha pasado a ser un hecho real. Se canta cada vez que juega el Cádiz C.F. Es decir, algo que parte de la ficción (repertorio de la chirigota), sale del lugar para el que fue creado (Teatro Falla y la calle en Carnaval), ya que el autor posiblemente no se imaginaba la repercusión que su copla tendría en el futuro, y ahora forma parte de aquellos a los que les gusta el fútbol y no necesariamente el Carnaval<sup>112</sup>.

En cuanto a la manera de narrar (tomando como narradoras a las agrupaciones), en el Carnaval de Cádiz nos encontramos que un mismo hecho

---

<sup>112</sup> Proverbio italiano: “*Se non è vero, è ben trovato*”; traducción libre: ‘No estoy de acuerdo, pero está bien dicho’” (Genette, 1993: 25). [Cursivas nuestras].

se nos cuenta de múltiples maneras: como parte de la presentación, en algún pasodoble, algún cuplé o parte del popurrí. Es decir, tendríamos durante el COAC una frecuencia repetitiva<sup>113</sup>. Siempre por agrupaciones distintas, ya que si una misma agrupación se centra mucho en un tema, eso no gusta. O si se da el caso de que un tema sea tratado por muchas agrupaciones, en ocasiones, grupos que en su repertorio tenían el tema ya reiterado lo han cambiado ya que como se suele decir, está “muy quemado” y ya no tendría gracia. El narrador que encontramos en las chirigotas es muy variado al igual que los puntos de vista (focalización), así como el narratario, ya que es algo muy dependiente de la casuística y en una misma actuación puede haber cambios. El análisis de estos elementos excede el objetivo de esta investigación.

En cuanto a las analepsis y prolepsis quedan claras simplemente diciéndolo, sin necesidad de ninguna herramienta, aunque en ocasiones se cambia el decorado e incluso el maquillaje. Podríamos comparar este juego narrativo con el usado por los ilusionistas o magos<sup>114</sup>.

Toda esta ficción verosímil es conseguida por las letras, los decorados, la comunicación no verbal y el tipo o personaje (o cliché) del cual van disfrazados los componentes de las distintas agrupaciones:

Retomando el ejemplo de Balzac en la categoría del “discurso realista”, en Eugenie Grandet, los clichés se utilizan para construir un mundo de lugares y de personajes verosímiles. Pero sirven también para desmitificar los valores de una sociedad. Este análisis muestra hasta qué punto el cliché se encuentra en el corazón de la estética realista: el

---

<sup>113</sup> En Narrativa se divide la frecuencia temporal de los relatos en 4 formas distintas:  
- Frecuencia singulativa: el hecho ocurre una vez en la historia y una vez en el discurso  
- Frecuencia repetitiva: el hecho sucede una vez en la historia y se cuenta de diversas formas en el discurso  
- Frecuencia iterativa: tienen lugar varios hechos en la historia y en el discurso se muestra solo una vez  
- Frecuencia múltiple: algo ocurre varias veces en la historia y se cuenta varias veces en el discurso.

<sup>114</sup> “El ilusionista oficiaría de catalizador de unos poderes ([Tamariz] enumera fantasía, ilusión e imaginación) comunes a todos, en una ceremonia colectiva de lo fabuloso. Como los participantes del carnaval se abandonan, en circunstancias localizadas y concretas, al desorden ordenado y a un mundo al revés que, justamente por lo circunscrito de sus términos, refuerza el mundo al derecho, los espectadores, el mago se abandonan, siempre que se cumple el ideal, a la sinrazón lúdica que teóricamente debiera contribuir a afianzar la razón científica y el orden natural” (Romero, 2008: 141).

novelista utiliza la trivialidad y sus virtualidades representativas en un sistema sociocultural supuestamente compartido por el lector (Amossy y Herscheberg, 2001: 72).

Sustituimos para nuestro caso la palabra “cliché” por “tipo” y la palabra “lector” por “espectador”.

Resumidamente, podemos decir que las chirigotas se encuentran en el mundo ficcional verosímil, ya que aunque sus tipos sean surrealistas, en la mayoría de ocasiones tratan temas realistas ayudando así al pacto de ficción entre “actores” y espectadores.

### 3. TIPOS

A pesar de que los Carnavales más famosos por la vestimenta y los disfraces son los de Venecia y también los de Río de Janeiro por la mezcla de luz y color, en Cádiz también ha de hacerse mención especial a los disfraces o tipos de las agrupaciones. Se debe prestar más atención al contenido y al motivo del disfraz que a su apariencia (que también es importante).

#### 3. 1. DEFINICIONES

Como hemos expuesto con anterioridad, en Cádiz normalmente al disfraz se le llama tipo. “Tipo” deriva de “estereotipo”. Según el *Diccionario de la RAE*:

Estereotipo: Imagen o idea aceptada comúnmente por un grupo o sociedad con carácter inmutable. Plancha utilizada en estereotipia.

Estereotipar: Fundir en una plancha, por medio del vaciado, la composición de un molde formado con caracteres movibles. Imprimir con esas planchas. Fijar mediante su repetición frecuente un gesto, una frase, una fórmula artística, etc.

Cliché: (Clisé). Tira de película fotográfica revelada, con imágenes negativas. Lugar común, idea o expresión demasiado repetida o formularia.

Clisé: (Cliché). Lugar común. Plancha clisada, y especialmente la que representa algún grabado.

Y sobre “Tipo” encontramos estas definiciones:

- Modelo, ejemplar.
- Símbolo representativo de algo figurado.
- Clase, índole, naturaleza de las cosas.
- Ejemplo característico de una especie, de un género, etc.
- Pieza de la imprenta y de la máquina de escribir en que está de realce una letra u otro signo.
- Cada una de las clases de esta letra.

- Figura o talle de una persona. *Fulano tiene buen tipo.*
- Persona extraña y singular.
- Individuo, hombre. *Aquel tipo ni me miró. Andrés es un gran tipo.*
- Personaje de una obra de ficción.
- *Bot. y Zool.* Cada uno de los grandes grupos taxonómicos en que se dividen los reinos animal y vegetal, y que, a su vez, se subdividen en clases.
- *Der.* En la legislación penal o sancionatoria, definición por la ley de una conducta a efectos de la imposición de la pena o sanción correspondiente.
- *Numism.* Figura principal de una moneda o medalla.
- *Ec.* poleo (ll planta).

Observamos que a excepción de las definiciones de Ecología, Numismática, Impresión (escrita), Derecho, Botánica y Zoología, las demás definiciones pueden servir para describir el tipo de Carnaval de Cádiz.

Estos tipos protagonizan las actuaciones de las agrupaciones. En Cádiz no necesariamente hay que aparecer en una agrupación para poder disfrazarse. Como la máscara y el disfraz forman parte del Carnaval en general, cualquier persona puede disfrazarse durante esta fiesta recorriendo sus calles.

El disfraz constituye uno de los elementos más característicos del Carnaval y también del teatro. En efecto, el primer requisito para que pueda darse éste consiste en la actuación de un actor, es decir, una persona, que momentáneamente abandona su personalidad para sumir otra, para representar a alguien distinto de quien realmente es, ante un público. [...] Máscaras, pelucas, vestuario, impostación de la voz, actitudes y gestos, idelecto o forma de hablar características del personaje en razón de su extracción social y geográfica, idiosincrasia, etc. (Cuesta, 2010: 43 y 44).

Algunos apuntes históricos que nos ofrece, Ruth Amossy y Anne Herschberg, (2001), sobre los significados y funciones de los estereotipos son los siguientes:

El cambio de perspectiva, por otro lado, se evidencia en la evolución semántica y léxica. En el siglo XIX, toda una serie de expresiones como *lugares comunes* o *frases hechas* se tornan francamente peyorativas. Al mismo tiempo, términos técnicos tomados de las artes gráficas o de la

impresión van adquiriendo un sentido figurado que designa peyorativamente el desgaste de la expresión verbal. Es el caso de *poncif*, el cliché y, en el siglo XX, el estereotipo (Amossy y Herscheberg, 2001: 15). [Cursivas de las autoras].

A diferencia del cliché y del *poncif*, el lugar común es una noción muy antigua, que no tuvo un uso peyorativo en su origen [...] Los lugares comunes, o *topoi koinoi* (en singular: *topos*) remiten a la Antigüedad griega, a la dialéctica y la retórica aristotélicas (Amossy y Herscheberg, 2001: 20 y 20). [Cursivas de las autoras]

Deducimos entonces que cada autor de chirigotas crea su propio *poncif*<sup>115</sup>, o modo de escribir particular, su estilo.

Estas autoras explican que lugar común es una manera de razonamiento en la exposición del discurso. Los lugares comunes corresponderían a frases hechas en el siglo XIX (Amossy y Herscheberg, 2001: 23).

Los lugares comunes a comienzos del siglo XXI [...] se transforman en objeto de sospecha, precisamente porque cuentan con la aprobación de la gran mayoría: no remiten a fuentes comunes del razonamiento, sino a ideas que se han vuelto demasiado comunes, y son rechazadas como tales. En el transcurso del siglo XX, la opinión se invierte. Los lugares comunes vuelven a adquirir valor para los sociólogos, interesados en la opinión de las mayorías, y para los lingüistas, que trabajan sobre las formas de la argumentación. (Amossy y Herscheberg, 2001: 24).

En la sociedad actual los estereotipos en general se usan de manera peyorativa o el uso de los mismos se hace para desprestigiar al colectivo al que representan. “Hay que luchar contra los estereotipos” se suele oír. Evidentemente, los estereotipos que denigran a las personas hay que

---

<sup>115</sup> Poncif. “Papel que se pica o recorta un dibujo de tal modo que se lo pueda reproducir colocándolo sobre una tela o sobre una hoja de papel, y pasando por encima un polvo o colorante” (*Laorusse del siglo XIX*, en Amossy y Herscheberg, 2001: 18).

erradicarlos. Los más comunes son los estereotipos de género, de raza y religión<sup>116</sup>. Realmente se trata de prejuicios y no de estereotipos.

Pero, a efectos prácticos, la sociedad usa estereotipos de manera constante y sin ser consciente de ello. “El proceso de categorización y de esquematización, que no excluye en absoluto la facultad de individualizar, es indispensable para la cognición” (Amossy y Herscheberg, 2001: 53 y 54). En el simple hecho de no pasar a altas horas de la noche por un callejón oscuro y desconocido se está poniendo en marcha un sistema de representación mental que nos dice que hay muchas posibilidades de que no sea seguro. A pesar de no haber pasado nunca por un trance en el que se ponga en peligro nuestra seguridad sabemos que no es seguro pasar por esos sitios a esas horas. En esta ocasión se ha usado un estereotipo de lugar, un cliché.

La representación social puede ser definida como “una forma de conocimiento, socialmente elaborada y compartida, que tiene una finalidad práctica y apunta a la construcción de una realidad común en el conjunto social” (Jodelet, *Las representaciones sociales*, 1989: 36, en Amossy y Herscheberg, 2001: 54 y 55).

Las representaciones sociales se diferencian del estereotipo en que este es algo más negativo o grosero. Por otro lado, los estereotipos son muy prácticos puesto que nos ahorran tiempo y ejercicios mentales. Trayéndolos más al tema que nos incumbe, un chiste sería imposible contarlos si no usáramos estereotipos.

Importancia que tienen los procesos del conocimiento para poder apreciar el humor: apreciar un chiste significa que somos capaces de comprender sus propiedades simbólicas, con sus múltiples referencias figurativas y alegóricas. El juego con la combinación de conceptos – “juegos de palabras” –, la confusión de significados, las frases de doble sentido, en las que hay que saber ver ambos significados. [...] no

---

<sup>116</sup> “La mayoría de los psicólogos sociales tienden, sin embargo, a disociar la dimensión clasificadora y la tendencia emocional. Así el estereotipo aparece como una creencia, una opinión, una representación relativa a un grupo y a sus miembros: mientras que el prejuicio designa la actitud adoptada hacia los miembros del grupo en cuestión” (Amossy y Herscheberg, 2001: 39).

necesita explicación [...] el pensamiento reflexivo sobre el chiste destruye el humor (Checa, F., 1992: 57).

Un cuplé o pasodoble no se explica por la agrupación, o casi nunca, a no ser que vayan enlazados, de eso se encargan los locutores o presentadores entre copla y copla como antes hemos dicho. Si a cada chiste tuviéramos que detenernos a describir y detallar la situación, ya no sería un chiste ya que éstos se caracterizan, entre otras cosas, por su brevedad. Lo mismo ocurre con los cuplés y algunos pasodobles en los que al ser tan breves y el golpe de humor ser en un determinado momento que no está previsto, tan solo por los componentes de la agrupación, el realizador de televisión tiene que estar al tanto del estereotipo que van representando para estar pendiente de dónde estará el golpe de humor ya que si la gracia se pierde en la realización televisiva, aunque se oiga, los telespectadores no sabrán de qué se ríe la gente asistente al teatro. El conocimiento del estereotipo por parte del realizador ayudará al mejor manejo de la realización.

Se trata de representaciones cristalizadas, esquemas culturales preexistentes, a través de los cuales cada uno filtra la realidad del entorno. Según Lippmann, estas imágenes son indispensables para la vida en sociedad. Sin ellas el individuo estaría sumido en el flujo y el reflujo de la sensación pura; le sería imposible comprender lo real, categorizarlo o actuar sobre ello. [...] El estereotipo esquematiza y categoriza, pero esos procedimientos son indispensables para la cognición, aun cuando conduzcan a una simplificación y una generalización a veces excesivas. Necesitamos relacionar aquello que vemos a modelos preexistentes para poder comprender el mundo, realizar previsiones y regular nuestras conductas (Amossy y Herscheberg, 2001: 32-34).

De esta misma forma las agrupaciones caricaturizan estereotipos sociales para crear su agrupación cada año<sup>117</sup>. Muchos tipos de carnaval se basan en imitaciones de personas reales que son parodiadas.

---

<sup>117</sup> *El tipo en el Carnaval de Cádiz. Propuesta para una catalogación*. Tesis doctoral de Ana Barceló Calatayud (2014).

La caricatura puede ser injusta, errónea, facilona o incluso de mala calidad, pero en el peor de los casos induce a reconsiderar lo caricaturizado, a observarlo siquiera durante unos instantes bajo esa nueva luz humorística y a comparar el original con su reconstrucción cómica para valorar la fidelidad del retrato (Romero, 2008: 160).

Un ejemplo reciente de esta caricatura de personas reales como tipo es “Esto sí que es una chirigota” (Vera Luque, 2014) en la que cada miembro de la chirigota representaba a un ministro, y otro (el autor) al presidente del Gobierno.

En la sociedad contemporánea, las construcciones imaginarias cuya adecuación a lo real es dudosa, si no inexistente, se ven favorecidas por los medios de comunicación, la prensa y la literatura masiva. Con frecuencia, el público se forja a través de la televisión y la publicidad una idea de un grupo nacional con el que no hay ningún contacto. [...] El impacto de estas representaciones resulta poderoso no solo en el caso de los grupos de los que no se tiene un conocimiento efectivo, sino también de aquellos con los que se tiene contacto cotidiano o los grupos a los que uno pertenece. [...] No por eso se puede concluir que los contenidos de los estereotipos sean totalmente arbitrarios y erróneos. Pueden tener un anclaje en la realidad y fundarse en una base factual observable (Amossy y Herscheberg, 2001: 41 y 42).

De esta cita deducimos dos ideas fundamentales. Una, que los estereotipos muchas veces vienen dados por los medios de comunicación, formándose en el espectador una idea en la que su experiencia no ha contribuido. Y dos, que todos los estereotipos no son erróneos. Centrándonos en las chirigotas, el éxito de ellas dependerá en gran medida del tipo que lleven ese año. Si el tipo “está conseguido” la chirigota formará automáticamente parte del imaginario colectivo y el público no tendrá que hacer muchos esfuerzos mentales para comprenderlos puesto que como hemos citado antes, el estereotipo ayuda a adelantar acontecimientos, a realizar previsiones.

“El disfraz carnavalesco no tiene una finalidad práctica, sino artística” (Cuesta, 2010: 46)<sup>118</sup>. Aunque el disfraz como tipo, sirve para caracterizar a la agrupación y al repertorio, todos son prácticos. Y, después, más o menos artísticos. Si el tipo es igual para todos los componentes de una agrupación y están bien caracterizados, costará trabajo identificarlos a cada uno. “El estereotipo comparte con el cliché su origen tipográfico” (Amossy y Herscheberg, 2001: 30). Aquí sí parece ser que la definición de tipo de imprenta, los cuales son todos iguales, sí comparte esta característica con una chirigota en la que todos sus miembros van vestidos y caracterizados de la misma forma.

Precediendo o siguiendo a los carros viene lo que nuestros textos, crónicas o poemas llaman las mascaradas; son grupos de personajes disfrazados, con máscaras, que forman equipo e ilustran juntos el mismo tema, la misma anécdota gracias a sus vestiduras, sus atributos, los gestos imitativos, los gritos o invocaciones y los cantos compuestos especialmente para su designio (Heers, 1988: 241).

Algunos autores de chirigotas para crear un tipo basado en un estereotipo social se desplazan a los lugares en los que normalmente las personas reales que posteriormente serán estereotipadas hacen su vida diaria. Tras su “estudio antropológico” escribirán unas letras que dependiendo de si su captación de rasgos diferenciadores o característicos de su estereotipo son acertados, la chirigota tendrá éxito o no (refiriéndonos también al contenido de las letras, no solo a la apariencia física). Este tema lo retomaremos en el apartado de “Creatividad”, aunque quisiéramos destacar aquí lo siguiente:

En cuanto a mi búsqueda de personajes, es lo más complicado cada año porque cada año van quedando menos con “coral” como digo yo. Personajes que tengan contenido, que te puedan dar para escribir un repertorio entero. Me suelo fijar en los personajes cotidianos de la “fauna” callejera, pero tampoco desdeño ningún otro tipo de personaje con los cuales puedes arriesgar, personajes que sean mundiales, estereotipos del mundo que se puedan arrimar un poquito a Cádiz. Pero

---

<sup>118</sup> Véase en el Anexo A. 9. 6. la respuesta matizada de Ana Barceló sobre este tema en el cuestionario realizado para esta investigación. Preguntas 3 y 4.

la verdad que lo que se me da mejor y me gusta hacer más es lo más cercano a mí y además lo más cercano a los que nos escuchan porque la gente se siente muy identificada con los personajes. Cuanto más identificadas se sientan, más éxito suelen tener (“El Selu”, Comunicación personal, 27 de mayo de 2010).

Podemos ver de esta manera resumida, el sistema de captación de personajes. Esta idea enlaza con:

Al lector medio le gustan los personajes estereotipados y los lugares comunes en los que se encuentra en un terreno que les es familiar. A diferencia de los textos de vanguardia, que tienden a la innovación generando ruptura a veces radicales con las normas establecidas, la literatura de amplia difusión atrae al público ofreciéndole las formas más conocidas, que le resultará fácil reconocer y asimilar (Amossy y Herscheberg, 2001: 84).

Coincidimos con estas autoras pero, al tratarse de un tema regido por el gusto no podemos generalizar. Ocurre como con los géneros cinematográficos: hay a quien le gusta el cine de autor o el cine comercial o una mezcla de ambos.

“La ‘hipótesis del contacto’ se basa en la idea de que el estereotipo denigrante es principalmente fruto de la ignorancia, y derivaría de una información insuficiente o errónea” (Amossy y Herscheberg, 2001: 46). En las letras de Carnaval, los autores son rotundos, no dejan ver que dudan en lo que dicen, a no ser que quieran dejar en el aire una afirmación y usar el doble sentido o el sarcasmo.

Los psicólogos sociales terminan por reconocer el carácter inevitable, e incluso indispensable, del estereotipo, que no solo es fuente de errores y de prejuicios, sino un factor de cohesión social, un elemento construido en la relación del ser humano consigo mismo y con el otro (Amossy y Herscheberg, 2001: 47).

Baste pensar en las comunidades minoritarias que defienden su identidad contra toda amenaza de asimilación, y por lo tanto de

desaparición, mediante la reafirmación de sus estereotipos de origen. [...] El estereotipo aparece ante todo como un instrumento de categorización que permite distinguir cómodamente un “nosotros” de un “ellos”. En este proceso, el grupo adquiere una fisonomía específica que lo diferencia de los demás. Esta uniformidad se obtiene enfatizando, e incluso exagerando, las similitudes entre los miembros del mismo grupo. (Amossy y Herscheberg, 2001: 47-49).

Ejemplos de esta cohesión son las letras podríamos llamar, patrióticas, en las que desde Cádiz se da el fenómeno que una agrupación puede cantar sintiéndose español frente a por ejemplo algún país de la Unión Europea, pero también cantando como andaluz frente a Cataluña, por ejemplo, e incluso como gaditano frente a Sevilla. Estas rivalidades están muy presentes en las coplas. Habitualmente son tratadas en tono jocoso y lo importante es que ya sea cantando como español, andaluz o gaditano, gracias a los estereotipos se crea una cohesión y conexión muy fuerte en la que los espectadores se sienten identificados, teniendo así las letras gran potencial comunicativo, de transmisión de sentimientos e ideas. Además de poder ir representando a diversos colectivos de toda índole. De ahí que el humor sea tan efectivo, porque retratan y representan a gente y temas que identifican a todo el mundo. Podemos pensar en cualquier profesión u oficio, que sin duda habrá sido representado como tipo en las tablas del Falla (sin contar a las callejeras).

### **3. 2. APARIENCIA, IMAGEN**

Como nuestro campo de estudio es la comunicación audiovisual, la imagen de los tipos de Cádiz es fundamental para el Carnaval y en concreto para nuestra investigación. Como espectadores de las retransmisiones televisivas del Concurso, nos es muy gratificante ver a los componentes interpretar las letras. Aunque hay partidarios de seguir el Concurso por radio o por otro medio de comunicación. Se le atribuye a la televisión el alto nivel de detalle del decorado y la sofisticación de los maquillajes de las agrupaciones. Esto es admitido siempre y cuando el contenido de las letras no quede en un segundo plano.

Ojo, que no tiene nada que ver que si tú quieres que la imagen visual de tu agrupación: comparsa, chirigota, coro... sea más acorde a la televisión, no tiene porqué abandonar el contenido. Lo que se critica es que la gente abandone el contenido por eso (Serrano, 2015, entrevista)<sup>119</sup>.

A diferencia de otros Carnavales, los disfraces o tipos de las chirigotas en Cádiz no son tan vistosos ni ostentosos (aunque sí pueden llegar a serlo). Y no lo son por la razón que venimos diciendo: la ostentividad para representar estereotipos de la vida cotidiana no es necesaria. Hemos concretado aquí el caso de la chirigota puesto que en otras agrupaciones como el coro y sobre todo la comparsa los tipos sí son muy vistosos. En las chirigotas los tipos suelen ser tachados de groseros y grotescos, no faltos de razón. “La exageración (hiperbolización) es efectivamente uno de los signos característicos de lo grotesco [...] pero no es, sin embargo, el signo más importante” (Bajtín, 1990: 276). Además, “la mezcla de rasgos humanos y animales es una de las formas grotescas más antiguas” (Bajtín, 1990: 284) es decir, que nos encontraríamos con casos de “teriomorfismo” (Durand, 2006: 73). Multitud de tipos de chirigotas se basan en estas dos características, la exageración y la mutación con animales o cosas. Son estereotipos llevados a lo caricaturesco por medio de lo grotesco.

Hemos encontrado la evolución de lo grotesco y hemos realizado una tabla para encontrar paralelismos con nuestro tema estudiado.

---

<sup>119</sup> Esta idea será recurrente a lo largo de esta investigación ya que es uno de los aspectos que con mayor evidencia se aprecia en la evolución y cambio de las agrupaciones. Como acercamiento puede consultarse la respuesta a la pregunta número 17 de Antonio Pedro Serrano (Anexo A. 9. 1.) y la 8 de Ana Barceló (Anexo A. 9. 6.) (esta idea será retomada con posterioridad).

GROTESCO (Bajtín, 1990: 35-47)			
Anterior al siglo XVIII	Siglo XVIII	Siglo XX	Paralelismo
Grotesco Carnavalesco: Luz, alegría. Máscaras alegres.		Grotesco Realista	Chirigota
	Grotesco Romántico: Noche, temor. Máscaras tónico lúgubre.	Grotesco Modernista	Comparsa

Tabla 11 Evolución y comparación de lo grotesco. Elaboración propia

“El *cuerpo grotesco* es un *cuerpo en movimiento*. No está nunca *listo ni acabado: está siempre en estado de construcción, de creación y él mismo construye otro cuerpo*” (Bajtín, 1990: 285 [Cursivas del autor]). Lo extraño en cuanto a tipos de chirigotas es encontrar alguno normal, sin ningún elemento caricaturesco. Se da el caso de que en partes del repertorio algunas chirigotas tratan temas muy serios o que afectan la sensibilidad de los espectadores, en este caso se olvidan de cómo van vestidos y se da una situación peculiar: personajes humorísticos cantando temas serios. Y esto el público habitualmente lo acepta sin ninguna oposición.

Otro elemento a tener en consideración es que cada agrupación tiene un nombre para cada año, como ya mencionamos con anterioridad, así adquieren personalidad. “La formación de nombres propios en base al *tipo de las groserías constituye el procedimiento más usual*, tanto en la obra de Rabelais como en general, en la *comicidad popular*” (Bajtín, 1990: 416 [Cursivas del autor]). Los nombres pueden ser de todo tipo: El nombre “de pila” del tipo que llevan, la profesión a la que representan, el título de un libro o de una película (tergiversado o no), alguna frase hecha, algún refrán, algún sitio típico de Cádiz, etc. “El hombre siempre ha aprovechado su vestimenta y apariencia para manifestar quién es” (Davis, 2000: 231). El nombre de la agrupación da pistas sobre lo que los componentes irán representando.

Otros de los elementos fundamentales de los tipos chirigoteros son las letras de las coplas y la comunicación no verbal. Estos elementos debido a su

importancia los trataremos en apartados independientes, “5. Creatividad” y “6. Comunicación no Verbal” en el presente capítulo.

## 4. HUMOR

Aunque ya hemos hablado sobre la risa en el ámbito carnavalesco, queremos profundizar en el concepto de humor y sus matices, puesto que es uno de los elementos fundamentales de las chirigotas. Además, es la característica más genuina que suelen destacar los medios de comunicación.

Para articular este apartado, entre otros autores, vamos a seguir a Francisco Checa (1992) puesto que aporta una visión del humor general pero además lo específico del humor andaluz tan presente en los Carnavales de Cádiz. También la figura de José Luis León (2001) que aporta la visión del humor desde otra perspectiva (la publicidad) y los autores Bergson y Bajtin<sup>120</sup>. Además de Alejandro Romero (2005 y 2008) quien escribe desde un punto de vista más sociológico.

Como decíamos, hemos decidido escribir el apartado de “humor” dentro de este trabajo ya que es un elemento fundamental del Carnaval en general y de las chirigotas en particular. “[Teóricos] Nos quieren convencer, en definitiva, de que el humor es algo bueno y elevado” (Romero, 2008: 125), esta cita viene a colación de lo politizado y convenido de las investigaciones. En ningún momento vamos a teorizar sobre el humor ni aportar ninguna definición nueva sobre el mismo, sino que vamos a tomar teorías sobre el humor y aplicarlas a las chirigotas.

Lo que ocurre en el Carnaval de Cádiz es que se hace humor sin tener en cuenta normas, historias, métodos, ni nada previo. Simplemente escriben letras e interpretan de manera humorística. Pero sí es cierto que consciente, o inconscientemente, siguen patrones que a lo largo de la historia se han repetido y muchos han estudiado meticulosamente. “La gente cree o está entendiendo que es más fácil hacer una comparsa que una chirigota. Que yo no digo sea más fácil hacerla, lo que sí es más fácil es hacer letras serias que de humor. Eso está claro” (Guerrero, 2015, entrevista). Aquí vamos a comentar

---

<sup>120</sup> Para un amplio estudio del humor histórico y teórico se puede consultar la tesis doctoral de María Rosa Pinto (1992), *La influencia del humor en el proceso de comunicación*.

los rasgos humorísticos del Carnaval de Cádiz que quizá pasen desapercibidos.

“Pocos fenómenos de la conducta humana presentan tantos contrastes paradójicos como el humor” (Checa, F., 1992: 55). Dependiendo de la personalidad de cada uno, lo que provoca risa a una persona a otra no, luego hacer reír a un gran número de personas a la vez, comprende gran dificultad.

Para intentar analizar de una manera ordenada este concepto<sup>121</sup> vamos a dividirlo en varios subapartados como son: la definición, la tipología, humor andaluz, humor en el Carnaval, y humor y televisión.

#### 4. 1. DEFINICIÓN

Al analizar el humor ¿Pierde la gracia?<sup>122</sup>

El humor es un patrimonio demasiado amplio y está ligado a demasiados autores como para que uno o varios de entre ellos puedan reclamar una posición seminal. [...] Probablemente haya que tomar por significativo que lo más común en las definiciones de humor sea su ausencia, incluso en obras enciclopédicas, ya sea orientación general, o especializadas en literatura o ciencias sociales. Se prescinde de ellas y se pasa inmediatamente a hacer sumario de teorías y corrientes de interpretación (Romero, 2005: 92 y 121).

Con lo cual para establecer unos cimientos de la manera más objetiva posible, lo que el *DRAE* nos dice es lo siguiente:

Concepto “humor”

1. Genio, índole, condición, especialmente cuando se manifiesta exteriormente.
2. Jovialidad, agudeza. *Hombre de humor.*
3. Disposición en que alguien se halla para hacer algo.
4. Buena disposición para hacer algo. *¡Qué humor tiene!*
5. Humorismo (modo de presentar la realidad).
6. Antiguamente, cada uno de los líquidos de un organismo vivo.

---

<sup>121</sup> “Tal vez, como decía A. G. Lestrangle, ‘todos los más profundos filósofos han declarado que una definición del humor era cosa humanamente imposible’” (Checa, F., 1992: 56).

<sup>122</sup> “[Algunos humoristas] desean activamente que el humor no pueda ser definido ni diseccionado, por temor a que pierda su ‘potencia’” (Romero, 2008: 121).

7. *Psicol.* Estado afectivo que se mantiene por algún tiempo.

Y además:

buen ~.

1. Propensión más o menos duradera a mostrarse alegre y complaciente.

~ áqueo, o ~ acuoso.

1. m. *Anat.* Líquido que en el globo del ojo de los vertebrados y cefalópodos se halla delante del cristalino.

~ de mil diablos, o ~ de todos los diablos.

1. m. Mal humor muy acentuado.

~ de perros.

1. m. humor de mil diablos.

~ negro.

1. m. Humorismo que se ejerce a propósito de cosas que suscitarían, contempladas desde otra perspectiva, piedad, terror, lástima o emociones parecidas.

~ pecante.

1. m. humor que se suponía que predominaba en cada enfermedad.

~ vítreo.

1. m. *Anat.* Masa de aspecto gelatinoso que en el globo del ojo de los vertebrados y cefalópodos se encuentra detrás del cristalino.

mal ~.

1. m. Actitud o disposición negativa e irritada.

desgastar los ~es.

1. loc. verb. Atenuarlos, adelgazarlos.

llevarle a alguien el ~.

1. loc. verb. Seguirle el humor.

rebalsarse los ~es.

1. loc. verb. Recogerse o detenerse en una parte del cuerpo.

remover ~es.

1. loc. verb. Inquietar los ánimos, perturbar la paz.

remover los ~es.

1. loc. verb. Alterarlos.

2. loc. verb. remover humores.

seguirle a alguien el ~.

1. loc. verb. Aparentar conformidad con sus ideas o inclinaciones, para divertirse con él o para no exasperarle.

Aunque etimológicamente (Checa, F., 1992: 55) “humor” tenga su origen en una acepción puramente fisiológica: procedente del latín *humorem*, cuyo significado es “la humedad”, y que luego pasó a designar los fluidos de los cuerpos de los animales –humor acuoso, humor vítreo, etc. – actualmente esta acepción aparece como la sexta y en los primeros lugares el humor es entendido como aquí lo estamos tratando, “Disposición de ánimo, habitual o

pasajera, para descubrir y/o manifestar lo cómico, lo gracioso, lo ridículo, lo satírico, la realidad más cruda, lo cotidiano, lo reprimido, etc.” (Checa, F., 1992: 55). Romero (2008: 122-124) también nos evidencia la dificultad de su definición ¿Dónde está el humor, en la intención o en el efecto? Como explica, hay humor no intencionado y también humor sin efecto (sin risas) con lo cual habría que analizar cada caso concreto.

“El humor por su propia naturaleza, por su apariencia trivial, en contrapunto al mundo de la razón resiste el análisis” (León, 2001: 132). Deducimos por esta razón que estaría de acuerdo con “[que se ha] impedido una atención seria, como merece, por parte de los científicos del comportamiento” (Checa, F., 1992: 55). Aunque sí es cierto que siempre se le ha tenido en consideración dependiendo de la época histórica:

Históricamente, y también según los países, el humor ha jugado roles diferentes: mientras en el clasicismo, el humor de los rituales dionisiacos constituía una respuesta a la angustia vinculada a la precariedad de la vida, y la sátira servía para atacar los vicios de la sociedad del tiempo, el largo Medievo cristiano constituyó un interregno de escasa apreciación por la comicidad de carácter reformador, caracterizada como propia de actitudes escépticas y disolventes, por lo cual – impotente el cristianismo para reprimirla del todo – era confinada a momentos especiales como las ferias y carnavales; en la era isabelina inglesa, el humor disfruta de un estatus positivo y se concibe más como una actitud personal de distanciamiento y de claridad de visión, frente a los convencionalismos que conducen a la inercia, al imperio de la fuerza de la costumbre y en definitiva al absurdo. El Renacimiento y las eras posteriores en todos los países conocen un ascenso de los diversos tipos de humor, tanto el refinadamente irónico como el corrosivo en los grandes autores (Erasmo, Cervantes, Lope, Quevedo). El humor como actitud personal es también un valor instaurado en la filosofía por el romanticismo, y es inseparable del malestar frente al mundo, que ha de combatirse justamente mediante la ironía (León, 2001: 135).

“El humor desempeña una multiplicidad de papeles y de funciones, tanto en el individuo como entendido colectivamente. [...] Contiene una enorme fuerza para provocar un cambio de actitudes, en uno mismo y en los demás”

(Checa, F., 1992: 60 y 61). El cambio de actitud más perceptible es el de hacer reír. Una vez producida la risa o mejor dicho, la risa es el resultado de articulaciones mentales que provocan la liberación de endorfinas y proporcionan sensación de bienestar<sup>123</sup>.

“El humor está culturalmente determinado y la sociedad puede incluso caracterizarse por poseer un humor popular, donde se registran las aspiraciones, vivencias, el sentir y la historia del pueblo” (Checa, F., 1992: 79). De ahí que más adelante hablemos del humor andaluz como rasgo fundamental de las chirigotas gaditanas y del Carnaval de Cádiz en general. “El humor parece basarse en lo que *damos por supuesto*, es decir, no solo por sabido sino además por común a un colectivo suficientemente amplio de receptores de la manifestación humorística en cuestión” (Romero, 2008: 157 [Cursivas del autor]). De este mismo “dar por supuesto” es de donde parten los problemas de entendimiento y el hándicap que hablábamos al comienzo, no siempre se entiende el humor. Por eso el uso de estereotipos ayuda en el entendimiento de las coplas.

Los componentes que aquí destacamos del humor son la gracia, la risa y la sonrisa:

*Gracia* [...] concepto ampliamente polisémico: significa concesión, favor, merced o don gratuitos; [...] también se entiende por gracia el ángel, donaire, encanto, garbo, salero... que tiene una persona, con la cual puede divertir y hacer reír a los demás: persona graciosa, chistosa, de buen humor. Esta es la acepción que interesa retener para entender el concepto de humor (Checa, F., 1992: 59).<sup>124</sup> [Cursivas del autor].

Un chiste puede contarse y un cuplé puede cantarse, pero si la persona no tiene gracia no producirá risa, o el centro o motivo de la risa pasa al narrador en lugar de a lo narrado.

---

<sup>123</sup> “La risa surge cuando cierta magnitud de energía psíquica, dedicada anteriormente al revestimiento de determinados caminos psíquicos, llega a hacerse inutilizables y puede, por tanto, experimentar una libre descarga” (Freud, 1979: 130 *El chiste y su relación con lo inconsciente* en Checa, 1992: 59).

<sup>124</sup> Sobre el “aje” en las agrupaciones puede consultarse la respuesta de “El Selu” en su entrevista a la pregunta número 8. En Anexo A. 9. 3.

[El] Fenómeno risa presenta varios rasgos: la “sonrisa” como un deslumbramiento de la risa [...] la “risa moderada”, algo más fuerte que la sonrisa, acompañada de algún sonido respiratorio; la “risa fuerte” o carcajada, una risa provocada, sonora, sorprendente, incontrolada muchas veces; la “risa inmoderada”, controlada por su violencia y su manera de ser convulsiva (Checa, F., 1992: 59 y 60).

La carcajada y la risa inmoderada es la que se busca en el Carnaval. Cuanto más sonora sea la carcajada mejor, puesto que se entiende que mejor ha sido la letra cantada<sup>125</sup>. De nuevo volvemos a “La risa popular, que estructura las formas del realismo grotesco, estuvo siempre ligada a lo material y corporal. La risa degrada y materializa” (Bajtín, 1990: 25). Como apuntábamos en el apartado de “Aspectos Antropológicos”, el Carnaval para hacer reír se nutre sobre todo del realismo grotesco que es el “tipo específico de imágenes de la cultura cómica popular en todas sus manifestaciones” (Bajtín, 1990: 34).

También la *broma* tiene una dimensión humorística y/o cómica. [...] son transgresiones de la realidad que producen sorpresa – “shock” – en la víctima. [...] La broma es como un juego – simulado – pues en él, al principio la víctima entiende de manera equivocada el mensaje, por ello su acción defensiva, de rechazo y malestar, pero al final, todos, cómplices y víctima, reconocen y restauran la realidad, volviendo a la normalidad del entorno (Checa, F., 1992: 58). [Cursivas del autor]

No todas las teorías de la risa la tienen como algo positivo, Baudelaire (1989: 18 y 24), afirma que la risa es muestra de ignorancia, locura y debilidad, puesto que los que más se ríen son las personas con problemas psiquiátricos y los que tienen discapacidad intelectual. Y argumenta que en la mayoría de ocasiones la risa está causada por la debilidad de los otros, lo grotesco o las desgracias de los semejantes (Pinto, 1992: 127). Lo que argumenta Baudelaire creemos que es aceptable, pero no que sea lo único que hace reír, ya que no

---

<sup>125</sup> “La sonrisa se considera una forma suave y discreta de la risa. La risa se basa en la interrupción repetida de la respiración: intervienen el rostro, los músculos abdominales, hacemos movimientos hacia delante y hacia atrás con el tronco y a veces intervienen los brazos. La sonrisa en cambio, se reduce al rostro. Además las utilizamos de forma muy distinta” (Baró, 2012: 97).

deja cabida al humor como lo estamos tratando nosotros. De hecho, Bergson (1990: 16) es contrario a esto ya que sostiene que lo cómico se dirige a la inteligencia pura.

Es un punto de vista particular y universal sobre el mundo, que percibe a éste en forma diferente, pero no menos importante (tal vez más) que el punto de vista *serio*: sólo la risa, en efecto, puede captar ciertos aspectos excepcionales del mundo (Bajtín, 1990: 65) [Cursivas del autor].

Este es uno de los aspectos más importantes que queremos destacar.

La cultura de la risa y del cinismo cómico no puede – y menos que ninguna otra – ser calificada de ingenua, y no por qué tratarla con condescendencia. Por el contrario, exige de nuestra parte cierto estudio y comprensión atentas (Bajtín, 1990: 138).

Cuando algo está envuelto en el humor se tiende a no tomárselo en serio y a restarle importancia. Pero desde aquí defendemos que las creaciones humorísticas son iguales o incluso más elaboradas que las creaciones “serias”. Lo que hace reír a las personas es más genuino de cada sociedad o cada persona que lo que hace sufrir. “El lenguaje de la risa no es nunca empleado por la violencia ni la autoridad” (Bajtín, 1990: 86). El arlequín, por medio de la risa, era capaz de deshacer las tradiciones establecidas de la cultura, sustituyendo el “ser” por el “deber ser” (Díaz, 2012: 180).

Sabemos que las letras que se cantan en Carnaval aunque están rodeadas de humor pueden tratar temas muy importantes para la sociedad. Como destacamos antes, en la letra de “Las verdades del Banquero” (Chirigota, “El Selu”, 2013), los propios autores saben que sus letras no tendrán efectos prácticos a largo plazo. Pero hacen gozar de la “gloria súbita” y en poco espacio de tiempo son capaces de plasmar preocupaciones de la sociedad que, por otros medios, no tienen ese altavoz que es el Teatro y el Concurso de Agrupaciones retransmitido por los medios de comunicación, en especial la potente difusión que le da la televisión.

El término “gloria súbita”, mentado en apartados anteriores, proviene de la obra *Leviatán* escrita por Hobbes en 1651 (Llera, 2003). Consiste en que por

un período de tiempo, por muy reducido que este sea, el ciudadano medio goza de superioridad frente a los poderosos o los que reprimen su bienestar ya sea de manera económica o social. Esta “gloria” es efímera y en el caso del Carnaval dura lo que dura las risas tras cantar un cuplé o pasodoble. Pero gracias al potencial comunicativo, al repetirse a menudo las letras, independientemente de la época del año, y por los medios de comunicación la “gloria súbita” de los que siguen el Carnaval, podríamos decir que no es tan “súbita” y sí más prolongada. Se trataría de una “gloria prorrogada”<sup>126</sup> y más en los casos en los que las agrupaciones tienen actuaciones durante todo el año, prácticamente hasta antes de comenzar el siguiente Carnaval.

Según Darwin, como venimos de un antepasado común, es lógico pensar que personas de diferentes poblaciones y culturas, tengan en común la risa y los motivos de la misma. Posteriormente a esta afirmación Ekman averiguó que realmente lo común y universal en los seres humanos son los gestos de la risa, las expresiones faciales, pero no el motivo de la misma, puesto que esto es particular en cada cultura (Álvarez, 2003: 2-4), de ahí la dificultad para provocarla.

En una de las afirmaciones que hemos encontrado sobre qué hace reír, vendría a colación de nuestra explicación de los mundos ficcionales verosímiles. Se trata de “lo que es absurdo se nos presenta como razonable” (Casares, 2002: 176).

En el ilusionismo encontramos un ejemplo privilegiado de cómo sobrevive la fantasía en un mundo de desencanto e incertidumbres, valiéndose del impulso de ese mismo desencanto para neutralizarlo temporalmente, pero justamente por ello sin llegar jamás a la convicción total del engaño. Y en tan paradójico mecanismo interviene, por supuesto, el humor (Romero, 2008: 150).

---

<sup>126</sup> “A menudo, el humor no se emplea para llamar la atención sobre el carácter convencional de las instituciones [...] sino precisamente para naturalizarlas condenando al ridículo, a la condición de bufones involuntarios, a los que se apartan del comportamiento sancionado por estas. En otras palabras, se les destierra al espacio de lo frívolo, se les niega la dignidad esencial asociada a lo que se tiene por serio” (Romero, 2008: 131). En Carnavales, como antes hemos apuntado, ahora ocurre al revés, los marginados toman la palabra y ridiculizan a las instituciones, aunque sea por un corto periodo de tiempo.

Como en los trucos de magia, por un momento el pacto de ficción sirve para dejar fluir el número y que los espectadores se entreguen a la magia, o en este caso al Carnaval.

Resumiendo, el humor tiene componentes, entre otros, al chiste, la broma, lo gracioso, la risa, pero ninguno por separado logran formar la completitud semántica y vivencial del humor; tal vez el humor, a veces no se comprenda sin ellos, pero en sí es mucho más: no se entendería el chiste sin humor, pero sí el humor sin chiste (y sin gracia y sin risa). Pues, [...] tanto el chiste como la broma son una licencia para expresar una reversión social y de la realidad imperante, ahora bien, de manera efímera, momentánea: sin embargo, el humor – personal y socialmente entendido – es mucho más duradero: es consustancial al individuo, no abarca solo a la carcajada o la sonrisa, pues es una manera de ser, una forma propia de entender la vida y las relaciones humanas, de sentirse a uno mismo cada mañana (Checa, F., 1992: 60).

Esa “manera de ser” la tratamos en un próximo apartado intentándonos alejar de los estereotipos pero siendo conscientes de una realidad la cual estudiosos han escrito sobre ella, el humor en Andalucía.

#### **4. 2. TIPOLOGÍA (Y FUNCIONES)**

Para hacer una tipología del humor volvemos a recurrir una vez más a Francisco Checa (1992: 62 y 63) para mostrarlo esquemáticamente:

- El *humor de la palabra* o *humor blanco* [...] selección de palabras [...] juegos lingüísticos y literarios [...] dobles sentidos, la comparación, la metáfora. [...] Es el tratamiento humorístico de un tema. [...]
- *Humor negro* es el que se caracteriza por el tratamiento cómico de situaciones trágicas. [...] El *humor del engaño-desengaño* es el que reconoce las bromas. [...]
- Por el *humor disparatado* entiendo aquel que se presenta en sí mismo como absurdo, exagerado, sinsentido; aunque en el trasfondo se encuentra con frecuencia un humor sutil y una crítica aguda, a veces amarga.

- El *humor gráfico* es el medio de expresión en el que mediante dibujos y con o sin la ayuda de palabras se juega con ideas, casi siempre con fines humorísticos e intención satírica o irónica.

Todos estos tipos de humor están presentes en el Carnaval de Cádiz y sobre todo en los repertorios de las chirigotas. Incluso el humor gráfico podemos encontrarlo en el atrezo, decorados y los forillos<sup>127</sup> de las agrupaciones.

Otra esquemática tipología del humor que encontramos en el Carnaval de Cádiz es la que resume Javier Cansado (humorista) quien opina que existe el humor primario, el que se rige por estímulo-respuesta; el humor popular, algo más elaborado; y el humor surrealista, absurdo (en Sacaluga, 2009, documental).

Otras fuentes afirman que entendemos por humor puro el que se limita intencionalmente a hacer reír, sería el escapista. Y el humor práctico consistente en un tipo de discurso como cualquier otro, es decir, con la misma fuerza (Romero, 2008: 181 y 182). En los Carnavales el humor puro y el práctico están muy igualados. Algunos de los rasgos más comunes que se le aplican al humor según Romero (2008: 206-208) son: inteligencia, arte, elegante, rebelde y crítico, escéptico y autocrítico.

Tanto bajo la forma de la ironía, la parodia o la sátira, el efecto de comicidad va unido siempre a una transgresión de las convenciones, que opera invirtiendo los términos aceptados de arriba-abajo, bueno-malo, grandeza-bajeza. [...] Tenemos por consiguiente dos modos de comicidad inversora, que pueden ser calificados de frivolización de lo serio (burlesca superior) y de heroicización de lo ridículo (burlesca inferior) (León, 2001: 141 y 142).

Pese a que León habla sobre la publicidad, sus ideas son equiparables al “mundo al revés” del que ya hemos hablado sobre la idiosincrasia del Carnaval. Esta inversión da lugar, aparte de sus connotaciones éticas y

---

<sup>127</sup> En el teatro, telón pequeño que se pone detrás de un decorado practicable.

sociales sobre el poder, a la risa. (Estas serían las derivaciones del humor práctico de Romero que antes mencionábamos).

Las funciones “serias” del humor:

- 1) Persuasión
- 2) Locura festiva (liberación de la responsabilidad)
- 3) Liberación de la angustia
- 4) Desenmascaramiento del absurdo social
- 5) Intencionalidad constructiva
- 6) Valor revolucionario (las inversiones de jerarquías) (León, 2001: 144-148).

Es decir, que el humor tiene otras muchas funciones que la “simple” carcajada. Estas funciones son muy estudiadas por ejemplo en publicidad y en la venta al público. La primera de este listado es la “persuasión”.

#### **4. 3. EL HUMOR EN ANDALUCÍA**

El humor es un concepto amplio y polisémico, que atañe al carácter de la persona y que incluso puede extenderse al conjunto de la colectividad, por razones ecológicas o medioambientales, sociales, económicas, históricas; tanto que en algunos casos llega a ser un signo de su identidad. Este es el caso de Andalucía (Checa, F., 1992: 56).

Como el propio autor desarrolla a lo largo de su artículo, está en contra de los tópicos que minusvaloran las culturas y son usados de manera peyorativa. Hemos querido tener este apartado en nuestro estudio ya que tras los documentos consultados podemos afirmar que realmente existen rasgos comunes que pudieran dar lugar a un tipo de humor, el humor andaluz. En nuestro caso, no debemos huir de los tópicos, ya que tengamos en cuenta que la primera acepción de la palabra tópico es “perteneciente o relativo a determinado lugar”, es un adjetivo, el humor es un tópico andaluz. El humor es tópico, no un tópico. O podemos decir también que es un tópico típico.

Para alguien que no sea andaluz y simpatice con Andalucía, dirá que “los andaluces son graciosos (todos por igual)” pero hay distintas actitudes y humores en Andalucía. No solo entre la Andalucía oriental y occidental, sino distinción entre cada provincia.

Es bien constatable que no tiene el mismo sentido del humor el granadino y el onubense que el sevillano, el jiennense que el cordobés, el malagueño o almeriense que el granadino. [...] el sentido del humor de los andaluces puede ser considerado como un rasgo más de su identidad cultural (Checa, F., 1992: 64 y 65).

Esto ocurre porque el humor está culturalmente determinado (Checa, F., 1992: 64). Y aunque en general en Andalucía se comparta una cultura, hay muchos matices.

Sin caer en un determinismo ecológico-social, parece ser cierto que la benignidad de nuestro clima, la proximidad del mar, la montaña, la amplitud de horizontes y nuestra historia – la socorrida idea del “crisol de culturas” y la opresión social – nos han hecho y nos hacen personas acogedoras, alegres, abiertas, amantes de la luz y la policromía de las cosas, intuitivas; al mismo tiempo que nuestros siglos de opresión tal vez nos hayan fomentado el ingenio, la chispa cómica para decir las cosas sin insultos y “no reventar”, por la necesidad de ganarse el beneplácito de quien manda, aunque no paga; y hemos llegado a ser capaces de “sacarle punta a todo”, hasta de nosotros mismos. He oído con mucha frecuencia de amigos de otros lugares de España alabarnos esta perspicacia y habilidad para “sacarle chiste a cualquier cosa” o la poca seriedad con la que vivimos los momentos trágicos (Checa, F., 1992: 64).

Podríamos decir (generalizando) que el andaluz es una persona ante todo comunicativa. Las cadenas de televisión cuando quieren grabar opiniones populares, de gente que pasea por la calle movilizan a sus cámaras y periodistas que se encuentran en Andalucía, siempre y cuando sea algo de interés general y no concreto de alguna zona. ¿Por qué? Pues porque habitualmente hace buen tiempo, luego hay más gente en la calle y así hay más posibilidades que alguno de los transeúntes quiera hacer declaraciones.

También está la idea de que los andaluces son más simpáticos y expresivos, algo fundamental para la televisión. “El carácter andaluz [...] humor [...] signo de su identidad – aunque, tal vez, más para quienes nos ven desde fuera que para nosotros mismos” (Checa, F., 1992: 64). “El humor en los andaluces ejerce una fuerza liberadora de sí mismos y es una manifestación más de su cultura. [...] El tema, claro está, sigue abierto” (Checa, F., 1992: 79). La clave estaría en “más para quienes nos ven desde fuera que para nosotros mismos.” Puesto que los andaluces sabemos que no todos los andaluces rebosan gracia y simpatía, pero es inevitable que a nivel nacional, los andaluces que han llegado a ser más famosos sí tengan gracia y simpatía y con esto, para bien o para mal, refuerzan el estereotipo andaluz.

#### Concretando más en Cádiz:

La ironía parece cobrar más importancia históricamente en las sociedades más desarrolladas: sólo en ellas, una vez superado el límite de supervivencia, puede alimentarse la producción expresiva, en literatura, teatro y hoy en cine y televisión, imprescindible para el ejercicio de la ironía, que siempre es un método expresivo que no puede vivir si no es con los otros géneros, y con la misma existencia (León, 2001: 133).

Lo que razona León es cierto, pero en Cádiz, como dice Manolo Casal (2014, entrevista), es un lugar que a pesar de las duras condiciones en la que se encuentran muchos habitantes, actualmente con la crisis o, históricamente como zona en la que el paro es un lastre, el humor y la ironía afloran precisamente porque quizá, aunque no tengan todas las necesidades cubiertas, lo usan como herramienta para salir a flote. Evidentemente es una generalización lo que acabamos de hacer. Y no podemos decir que a la gente con pocos recursos, por ser simpáticos, irónicos, o tener buen humor vayan a dejar de ser de pobres, pero este carácter es algo característico de Cádiz.

Si su carnaval es diferente es porque los gaditanos también son diferentes. [...] Las agrupaciones [y] las coplas [...] como un rasgo distintivo, diferenciador, de identidad de todo el pueblo. [...] ¿Y qué cantan los gaditanos? A través de sus coplas queda perfectamente reflejado su sentido del humor, su chispa, sátira, sorna, gracia, su risa,

su forma de ser y de entender el mundo, las relaciones sociales y sexuales, el poder, la moral. [...] Poeta de lo cotidiano [...] El gaditano hace del humor su composición vivencial más permanente (Checa, F., 1992: 65-70).

Los temas parodiados están siempre muy peculiarmente afincados en la historia reciente y son poco comprensibles para quienes no la han vivido. Ironía y parodia son propias de tiempos de crisis de autoridad y valores, también porque en ellos cabe una mayor tolerancia crítica, y si además la crisis se vuelve permanente, entonces el humor pasa a ser un elemento estable en la expresión pública, y no solamente un género para los entreactos, como lo fuera el entremés. El humor será apto entonces para afrontar las cosas más serias de la vida, y aun será el único medio para esa tarea (León, 2001: 135).

Esto describe lo que decíamos acerca de la perpetua predisposición de los andaluces y gaditanos en concreto, de tener el humor presente siempre en la vida y no como una excepción. Por eso también hay festivales de agrupaciones carnavalescas a lo largo de todo el año.

El “humor satírico e ingenioso del gaditano”, capaz de destapar lo cotidiano en una crítica aguda y mordaz, pero de la manera más elegante y limpia, sin insultos, graciosa, humorística – cuyo exponente máximo se encuentra en las letrillas del carnaval (Checa, F., 1992: 56).

Al humor también podemos y debemos usarlo o entenderlo como un entretenimiento escapista y crítico, al igual que las películas de Luis García Berlanga (Romero, 2008: 180). Los personajes de las películas de Berlanga podrían ser tipos de una chirigota, eso sí, más orientados en temas de envergadura nacional, menos centrados en Cádiz y Andalucía.

“La omnipresencia de lo humorístico hace que lo gracioso no tenga ya tanta gracia” (Romero, 2008: 220). Por ejemplo, el humorista Carlos Latre, sostiene que en Cádiz es muy complicado hacer reír cuando se trata de algún espectáculo humorístico (siendo de fuera y no), puesto que es una zona en la que, como hemos dicho, el humor está muy presente. También en el Concurso hay que tener en cuenta que son cinco horas diarias en las cuales el humor

está muy presente y para destacar se ha de ser muy bueno, cualquier cosa no hace gracia.

Por todo esto, y entre otras cosas como explicaremos más adelante, consideramos que la televisión encargada de la retransmisión del COAC ha de ser andaluza (ya sea regional o local) ya que entiende mejor la idiosincrasia que aquí hemos expuesto. Destacamos las palabras de Manolo Santander (2015, entrevista) “No somos humoristas somos chirigoteros” En referencia al (mal) trato que la televisión, entendemos que a nivel nacional, fuera del Concurso, le ha dado a las chirigotas a lo largo de la historia, como si fueran solo algo chabacano y de tercera fila.

#### **4. 4. CARNAVAL**

Continuando con la idea destacada anteriormente, “Lo absurdo, la obscenidad, la agresividad, la exageración, palabras mal sonantes, tacos y blasfemias están permitidos por un momento: la ilusión cómica y humorística liberan de las exigencias opresoras de la realidad” (Checa, F., 1992: 58). El humor en el Carnaval se encarga de liberar esas exigencias opresoras, es lo que lo distingue fundamentalmente del Carnaval de Venecia, por ejemplo.

Con mi guitarra, mi pito y mi alegría  
La caja el bombo, mi voz y mi disfraz  
Hoy soy cigarra que gozo de la vida,  
desecho lo que amarga,  
derrocho simpatía,  
cantándole a mi gente que estamos en Carnaval  
Lo cotidiano asusta y desespera  
una bomba, un secuestro, un robo, una epidemia, un asalto al Congreso o  
cualquier invasión  
Pero yo lo disfrazo con esa ironía que es propia de la fiesta de la tierra mía  
Cantaré sus pesares se hace una canción  
No quiero cantarte mi lamento ni herir tu sentimiento querido paisano  
Prefiero acudir a mi cita con mi mejor sonrisa y el alma en la mano  
Y estoy contigo como un amigo  
Que te divierta y te haga disfrutar  
Y te haga reír que en Carnavales no hay que llorar (Chirigota, José Manuel  
Gómez, Emilio Rosado Rodríguez, Francisco Rosado Rodríguez y Juan  
Romero, “Los Cruzados Mágicos”, 1982).

Con esta letra se rechazan las penas durante el Carnaval y se quiere hacer al paisano partícipe de la fiesta. “Esta constante metamorfosis/fusión de roles (actor/espectador), al ritmo de un sonido evanescente, constituye una de las características más destacables de nuestro Carnaval” (Amar, 1996: 62). De esta manera el público también se siente protagonista. Como dijimos, el Carnaval de Cádiz necesita de la participación del público. Las propias agrupaciones son público de otras que estén actuando antes que ellos (ya no en el Teatro). Así, “la copla de carnaval es una terapia colectiva para alcanzar bienestar” (Checa, F., 1992: 68). Evidentemente, la copla de Carnaval puede disfrutarse de manera aislada, desde un reproductor de música o televisión cualquiera, pero tiene mayor efecto liberador si se escucha en colectividad como una obra de teatro, una película o un concierto, incluso en las agrupaciones de Carnaval es más importante si cabe, esa colectividad. Al oír la risa de la gente el momento de recibir las letras es más reconfortante, de ahí el uso de risas enlatadas usadas en series de televisión, por ejemplo.

“El clímax de la ironía se da no cuando esta es percibida por el receptor, sino cuando la ironía juega con él” (León, 2001: 137). Y para que la ironía juegue con él, el espectador tiene que estar presente.

Esta es una de las diferencias esenciales que separan la risa festiva popular de la risa puramente satírica de la época moderna. El autor satírico que sólo emplea el humor negativo, se coloca fuera del objeto aludido y se le opone, lo cual destruye la integridad del aspecto cómico del mundo; por lo que la risa negativa se convierte en un fenómeno particular. Por el contrario, la risa popular ambivalente expresa una opinión sobre un mundo en plena evolución en el que están incluidos los que ríen (Bajtín, 1990: 17).

Una letra que ilustra, creemos que muy bien, esta idea sobre inclusión dentro de la sátira por parte del autor es la siguiente de la chirigota “Los *Puretas* del Caribe” sobre el accidente del crucero Costa Concordia (“El Love”, 2012).

Vamos a brindar por los capitanes de los cruceros:  
Arriba, abajo y en el centro... sin aparcamiento.

Aquí les habla el Capitán,  
tranquilos que el Concordia está salvado.  
El agua que están viendo entrar,  
seguro que es de un grifo mal cerrado.  
Y eso que ven flotando ahí, no crean que es basura ni despojo,  
eso serán los garbanzos que el cocinero ha puesto en remojo.  
Yo estoy en tierra ya ¡Ay qué casualidad!  
Desde el barco me caí dentro de una lancha.  
Y sola se arrancó ¡Ay qué casualidad!  
Le di sin querer a un botón y se puso en marcha.  
También me está acompañando una chavalita muy apañada,  
que estaba en mi camarote porque en el suyo se mareaba.  
Así fueron los sucesos y ya si eso hablamos mañana,  
lo dejo todo en sus manos.  
¡El hijo puta es de Italia pero parece que es gaditano!

[Estribillo]

Que me gusta una discoteca  
Las *puretas* y un bailoteo  
Pero si te veo la cara...  
Contigo no bailoTeo, no bailoTeo, no bailoTeo.

Como podemos observar este es un ejemplo, de los muchos que se pueden encontrar en las coplas de Carnaval, donde se usa como pretexto algo o a alguien para al final hacer la broma sobre los propios gaditanos<sup>128</sup>. Por otro lado, este ejemplo también es adecuado para explicar algo sobre el humor gaditano en el Carnaval. Tengamos en cuenta que esta letra humorística toma como base un hecho que fue una desgracia, puesto que hubo gente que falleció en el accidentado crucero. Sobre este tema, cantar sobre una desgracia, le preguntaron en una conferencia sobre Carnaval a José Guerrero “El Yuyu” y este contestó citando a Woody Allen, con la ecuación “Tragedia más tiempo es igual a comedia”. Aunque aclaró que no siempre esto es posible. Los autores de Carnaval saben medir hasta qué punto pueden llegar con sus letras. En este cuplé que acabamos de exponer en ningún momento se hace alusión a lo desgraciado del accidente, sino que se centran en la forma de actuar del capitán, atacándolo constantemente con el doble sentido y

---

<sup>128</sup> Además de la referencia en el estribillo a la alcaldesa por entonces “Teo” [Teófila Martínez].

concluyendo con la comparación entre los gaditanos. Esto hace que sí sea humorística la letra y sea bien recibido por el público.<sup>129</sup>

“La verdadera imagen cómica no pierde su fuerza ni su importancia aun después que las alusiones han caído en el olvido y han sido reemplazadas por otras” (Bajtin, 1990: 106). Podemos seguir con nuestro ejemplo del crucero. Actualmente la agrupación sigue cantando este cuplé y tiene el mismo efecto irrisorio (que mueve a risa o burla) más incluso, puesto que ya ha pasado más tiempo, y en la memoria de la gente se va olvidando el número de fallecidos, quedando en la memoria sólo la desastrosa manera de actuar del capitán.

Encontramos multitud de ejemplos en las letras de Carnaval en las que aluden directamente al espectador, ya sea en comparsas, cuartetos, coros y chirigotas. Estas últimas como son más humorísticas es más recurrente. “Forma de dirigirse que busca inmediatamente el tono familiar y popular en la conversación con los lectores (o más bien auditores, ya que se trata de una forma típicamente hablada [Los prólogos de Rabelais]” (Bajtin: 1990: 151 y 152). Un ejemplo puede ser el comienzo de la chirigota “¡Viva la Pepi!” (“El Selu”, 2012) que comienza directamente: “¿Qué? ¿No tenéis *na* que hacer?”, interpelando directamente a los espectadores. O también la chirigota “Los últimos en enterarse” (Chirigota, “El Yuyu”, 1995), en una parte de un cuplé cantan: “*shhh shhh*, no mires *pa´tras* que te estoy hablando”.

Vemos oportuno destacar los elementos que José Jurado Morales (1996) hace sobre los procedimientos, matices y funciones del humor en las letras del Carnaval.

Los mostramos de manera esquemática:

1. Procedimientos. [Muy relacionados con la creatividad]

- Genialidad lingüística:

Palabra

Juegos de palabra

Comparación

---

<sup>129</sup> “El repertorio de temas ganados para la frivolidad es interminable: la muerte, la miseria, el abuso sexual, el incesto, las enfermedades venéreas, el asesinato, los accidentes de tráfico, el nazismo, la guerra... No es un humor aceptable para todos, pero hay mayor nivel de tolerancia en la medida en que la ficción establece una distancia con respecto al objeto” (Romero, 2008: 129).

Exageración  
Doble sentido  
Uso eufemístico

- Realidad:

Personajes conocidos  
Comparar con objetos  
Aspectos más escatológicos

## 2. Matices

Humor absurdo, surrealista  
Gracia  
Matiz irónico, tono burlesco (sorna y guasa)  
Ridiculización  
Mofa, escarnio  
Humor negro, sarcástico, grotesco, despiadado

## 3. Funciones

Lúdica  
Humillante  
Reflexiva  
Crítica  
Concienciadora

Ubicar a una chirigota dentro de un solo procedimiento, un matiz y una función sería imposible a la vez que carente de lógica y funcionalidad, ya que las chirigotas van cambiando constantemente de estilo. Sí es cierto que en general podríamos catalogar el estilo de una chirigota determinada como ya hemos expuesto en clásica o moderna. Pero no debemos centrarnos en eso y tener presente que constantemente la manera de escribir cambia, además de forma necesaria para no hacerlo repetitivo.

De los roles específicos de los humoristas: bufón<sup>130</sup>, payaso, bromista y comediante profesional que apunta Romero (2008: 135), ¿Dónde se encontrarían los componentes de las agrupaciones? Pues tendrían parte de cada uno (en ningún momento usamos estas descripciones de manera peyorativa). Se podría optar también por la opción que sostiene Manolo Santander (2015, entrevista) y no encajar a los chirigoteros en ninguno de estos roles como antes citamos: “No somos humoristas somos chirigoteros”.

---

<sup>130</sup> “El privilegio de los bufones, decir verdades que todos callan” (Atribuido a Napoleón Bonaparte).

#### 4. 5. HUMOR Y TELEVISIÓN

Desde los orígenes de la televisión, el humor ha estado presente al igual que en los comienzos del cine. Recordemos que una de las primeras filmaciones cinematográficas con argumento es *El regador regado* (Lumière: 1895), a la cual ahora podríamos llamarla *Sketch* (Sandro y Salgado, 2008: 58). “El desarrollo de la prensa, de la radio, de la televisión y de internet han transformado el contenido de la comedia y ampliado sus posibilidades en los últimos dos siglos” (Jáuregui, 2008: 59). El humor en una sociedad cambia conforme cambia esa sociedad. Un programa de humor de los años ochenta es muy distinto a cualquiera de la actualidad.

Los medios de comunicación desde su aparición forman parte de la vida de las personas. La televisión históricamente ha sido la de mayor impacto. En los últimos años gracias a la velocidad que proporciona internet este está tomando fuerza como opción de información y ocio ya que puede elegirse dónde y cuándo ver un contenido específico.

El humor en televisión suele tener éxito de audiencia. La televisión sigue sirviendo para entretener al público que pueda desconectar y así introducirse en mundos distintos. Cumple con esa función que el Carnaval hace en el mes de febrero solo que esta liberación televisiva está presente a lo largo de todo el año y su efecto es más sutil. Si a este efecto liberador de la televisión le añadimos Carnaval, el resultado es la sensación de gloria súbita que antes dijimos que daba el Carnaval, pero multiplicado su efecto gracias a la difusión que la televisión puede dar de las coplas de Carnaval. Esta difusión se da gracias a la retransmisión del Concurso Oficial de Agrupaciones Carnavalescas, ya que rara vez es retransmitida la actuación de una chirigota callejera.

Tras la retransmisión en directo del Concurso, Canal Sur y Onda Cádiz, los días sucesivos, es decir, cuando realmente el Carnaval está en la Calle, emiten resúmenes de las sesiones clasificatorias y de las actuaciones de la Final. A continuación mostramos lo declarado por Manolo Casal (2014, entrevista) sobre la manera en la que se hacen estos resúmenes televisivos:

En ese sentido, emitir chirigotas siempre ha sido un elemento fundamental para mantener la atención de la gente. Empezar con un coro o una comparsa era poner en riesgo el arranque del programa. Podrían servir para abrir un programa, pero lo lógico para captar la atención de toda Andalucía era apostar por la modalidad más esperada por la audiencia de los no iniciados. Esto en Cádiz no se entiende pero nuestra obligación es atender a todos los públicos. Y sobre todo partiendo de la base de que todo no es Cádiz y nadie entiende de Carnaval como se entiende en Cádiz. Pero las cifras nos dan la razón. Frente a la audiencia potencial de Cádiz, cerca de un millón y medio de personas (800.000 habitantes en la Bahía), están los casi 9.000.000 de andaluces. Ese público obliga a hacer algo muy genérico, con criterios muy generales y utilizando todos los recursos televisivos para que no cambien de cadena con el mando a distancia (Casal, 2014, entrevista).

Lo que aquí nos dice Casal es la justificación de por qué en los resúmenes de las actuaciones de todo el Concurso, las chirigotas están en una proporción mayor que las demás modalidades. Recordemos que en la tabla mostrada en el apartado “Agrupaciones”, aparece el número de chirigotas y comparsas presentadas en el COAC 2014. Siendo el número de chirigotas de 47 y el de comparsas de 64. Pero a la televisión le interesa más, y por ende a su audiencia, el humor, y debido a todo lo que hemos expuesto, la modalidad de mayor potencial comunicativo y de congregación de audiencia (fuera de Cádiz) es la chirigota.

## 5. CREATIVIDAD

Vamos a mostrar la importancia que consideramos que tiene la creatividad para las agrupaciones de Carnaval. La creatividad es algo polisistémico por la multitud de abordajes que ofrece, con lo cual trataremos de discernir los ámbitos en los que la creatividad se pone de manifiesto en los diversos aspectos del Carnaval gaditano, aunque realmente los impregna a todos. Estudiamos la creatividad pues, desde los autores y letristas, la creación de los personajes (tipos), el diverso mundo de las letras de carnaval, la música y un apunte sobre la creatividad en la televisión. Todos los puntos anteriormente desarrollados en este capítulo también nacen de la creatividad de los autores.

### 5. 1. AUTORES, LETRISTAS, CREATIVOS

“Los misterios de la creación son ciertamente impenetrables, y al artista no le es necesario un soporte teórico para dotar a sus obras de genialidad” (Kowzan, 1997: 265). Queremos partir de esta idea puesto que vemos que plasma muy bien lo que ocurre en el Carnaval de Cádiz. Hay una creatividad sin teoría. Los creativos<sup>131</sup> del Carnaval, los letristas, no siguen un canon establecido, casi ninguno se basa en unas teorías establecidas. Y la mayoría de los letristas no provienen del ámbito de la creatividad como carrera de estudio, ni como profesión. Los letristas de Carnaval se dedican a cualquier oficio y además a escribir letras. Sí es cierto que algunos sí están más familiarizados con el mundo de las letras y la música como profesión, pero son una minoría. “La propia naturaleza fluida del humor hace casi imposible definir exhaustivamente los recursos al alcance de los constructores de la comicidad” (León, 2001: 138) de ahí que no haya un patrón en los oficios de los autores de Carnaval.

---

<sup>131</sup> Hablamos de “creativos” y “autores” en masculino puesto que la presencia de las mujeres en la escritura de letras aun es muy inferior a la de los hombres, no así en otros ámbitos del Carnaval en la que sí tienen mayor presencia. Sobre este tema está escribiendo Marta Ginesta Gamaza una tesis doctoral.

La creatividad en el Carnaval además requiere un esfuerzo añadido: la escritura en verso y el acompañamiento musical, además de intentar mantener la atención del público durante toda la actuación. Los letristas de Carnaval al igual que los cantantes actualmente, son los poetas contemporáneos. Las canciones son ciertamente poesía cantada y recordemos:

*Poiesis* es un término griego que significa ‘creación’ o ‘producción’, derivado de ποιέω, ‘hacer’ o ‘crear’. Platón define en *El banquete* el término *poiesis* como “la causa que convierte cualquier cosa que consideremos de no-ser a ser”. Se entiende por *poiesis* todo proceso creativo. Es una forma de conocimiento y también una forma lúdica: la expresión no excluye el juego.<sup>132</sup>

No sería aberrante catalogar de poetas a los letristas. Lo que ocurre es que en general se relaciona a la poesía con un contenido que está alejado del contenido carnavalesco, aunque como veremos, los temas cantados en Carnaval son muy diversos.

El creador de un signo no siempre es su emisor. Difícilmente lo es. [...] caso también, parcial, de una obra de teatro cuyo autor sea al mismo tiempo director de escena e intérprete (Kowzan, 1997: 153).

En muchas de las agrupaciones carnavalesca sí se dan estas coincidencias. En otras no y el director o autor opta por no ser intérprete de su creación.

Mostramos a continuación unas declaraciones de José Guerrero “El Yuyu”, letrista de Carnaval de Cádiz y ista de programas de radio humorísticos. En un programa de televisión (*A por todas*, 8 tv) el presentador le pregunta si el ingenio no se paga lo suficiente, esta fue su respuesta:

La creatividad no está pagada. Pero no está pagada porque la gente no sabe lo que cuesta realmente pensar algo. La gente se cree que como tú haces 15 minutos de radio, pues a ti te pagan por 15 minutos. Efectivamente, te pagan por 15 minutos de antena, pero hay mucho curro [trabajo]. Hay mucho curro, de inventar cosas, ese síndrome del

---

<sup>132</sup> Definición encontrada en *Wikipedia* que creemos que resume bien el término tratado. <http://es.wikipedia.org/wiki/Poiesis> Consultado el 26 de agosto de 2014.

folio en blanco, y la creatividad no está pagada. Ese ejemplo que tú me decías, tú le dices a un tío por ejemplo, “Alicátame un cuarto de baño”. Me ha cobrado 2000 euros, hombre, pero ha venido el hombre a las 8 de la mañana, ha estado aquí picando, apenas ha comido, le he tenido que dar una tapita... En fin, me ha cobrado 2000 euros pero ha estado el tío... [Trabajando] Y sin embargo, tú eres creativo y ya sea haciendo humor o publicitario, tú le dices a un tío: “Mire usted, quiero que me haga una frase para la Coca Cola”, y tú dices, “La chispa de la vida” ¿Cuánto vale esto? Esto vale... 3 millones de pesetas, 15.000 euros, 20.000 euros... ¿20.000 euros por “La chispa e la vida”? Pues mire usted lo que es y en lo que se ha transformado... invéntelo usted. Y eso está mal pagado. Eso tiene mucho curro y si no lo tiene, nada más que la habilidad de alguien para hacer eso en ese momento, lo vale. (*A por todas*, 8 tv Andalucía, 30 de octubre de 2013).

Con estas declaraciones mostramos que el trabajo que hay detrás de los trabajos creativos en la mayoría de ocasiones no se conocen, los trabajos “mentales” son difíciles de cuantificar, y la creatividad: “Facultad de crear, capacidad de creación” (*DRAE*) es la base sobre la que se cimentan las coplas carnalescas. Además debemos tener en cuenta que por cada creativo existe una manera de crear, pero esta afirmación es muy banal y debemos pormenorizar todo lo relacionado con creación de nuestro objeto de estudio (sin extralimitarnos).

La creatividad en nuestro caso estudiado está estrechamente relacionada con el humor. Volvemos a sostener que el humor es uno de los aspectos más complicados de manejar en su correcta forma, para cumplir con el objetivo fijado, hacer reír.

¿Alguien conoce al creador de los chistes? Los chistes son algo que “están ahí” pero realmente casi nunca puede decirse “este chiste lo ha creado tal o cual persona”, sí se recuerda qué humorista lo contaba con mayor frecuencia, o mejor. En el caso de las chirigotas, y de las demás letras del carnaval en general, sí podemos asignar un autor-creador de por ejemplo, un determinado cuplé. Responde a un nombre y apellido (o mote).

Según Sergio Toledo (2012: 13) la repercusión de un acto creativo puede llegar a alcanzar tres niveles: Básico: repercusión de ámbito familiar; Medio: nivel profesional; y Superior: creaciones que perduran en el tiempo. Ciertos autores de Carnaval, no todos, alcanzan estos tres niveles. También Toledo (2012: 14) sostiene que la creatividad más que algo natural es algo adquirido. Estamos de acuerdo con esa afirmación pero, en el ámbito del humor creemos que si realmente no deviene de una actitud natural, incluso biológica de la persona, si no se tiene “*aje*” por mucho que se practique o entrene, no se llega a la creatividad humorística.

Aun así, debemos tener presente que la creación tanto carnavalesca como creación en general nunca parte de cero. La persona creativa tiene que ser observadora y paciente<sup>133</sup>.

Para [Howard] Gardner la creatividad es superior cuando se realiza por placer y no por obligación. Sostiene que el ser creativo lo es en algo específico y no en todos los campos. También formula que la persona creativa lo es regularmente, bien en la elaboración de productos, en formular nuevas preguntas o en la solución de problemas (Toledo, 2012: 16).

De este fragmento podemos destacar varias cosas. En el caso del Concurso de Agrupaciones se da la combinación de escribir por gusto y por obligación. Debemos matizar esta afirmación. Evidentemente se concursa libremente, a nadie se le obliga a inscribirse en el Concurso. Pero cuando nos referimos a “obligación” es una auto-obligación de tener que escribir unas letras apropiadas para el Concurso, con unas normas y unos parámetros que dicta el *Reglamento*. Por otro lado, resaltamos que alguien es creativo en un solo campo. Esto quiere decir que la persona a la que se le da bien escribir, no tiene por qué ser creativa en otros aspectos como puede ser cocinar, dibujar, o vestirse, por ejemplo. La regularidad en la creatividad es algo con lo que estamos de acuerdo. No es solo un hábito, además es una manera de ser.

---

<sup>133</sup> Por ejemplo el autor Juan Carlos Aragón se desplazó a Venecia para tomar referencias para su comparsa “*La Serenissima*” (2012).

Aplicando las etapas de la creación de Mauro Rodríguez Estrada en su *Manual de creatividad. Los procesos psíquicos y el desarrollo*, que encontramos resumidas en Toledo (2012: 20), vemos que pueden aplicarse igualmente al proceso de creación de una chirigota o cualquier agrupación carnavalesca:

1) Cuestionamiento: Idea de crear una agrupación o una chirigota para el próximo Carnaval.

2) Acumular datos: Tanto en el proceso de inscripción en el Concurso Oficial como en la idea sobre la que se registrará la chirigota.

3) Incubación e 4) Iluminación (parto): Ordenar todas las ideas. Definición de la idiosincrasia del personaje que se pondrá en escena.

5) Elaboración: La escritura tanto de la letra como de la música.

6) Comunicación: Cantar en público. En este caso lo tomaremos como el estreno en el Teatro Falla<sup>134</sup>. Pero no olvidemos que previamente al estreno en el Falla, las agrupaciones hacen un ensayo general con asistencia de amigos y familiares para ver las reacciones de un público “objetivo” que no haya escuchado nada de la agrupación ese año. Esto sucede porque los miembros de las agrupaciones quizá tengan trilladas algunas partes de su repertorio, y quizá lo que a ellos les haga gracia o creen que tendrá como reacción la risa, no la tenga. Pudiéndose dar el caso inverso: partes que se creían con menos fuerza resulten ser las de más éxito.

Un aspecto importante a la hora de escribir las letras de una chirigota es tener empatía. Hay autores que como en Carnaval se suele decir “se meten más en el tipo” que otros. Con esto nos referimos a que al igual que un actor de teatro, que por un periodo de tiempo más o menos largo, lo que dure la representación, no es él, sino su personaje, en las chirigotas ocurre lo mismo. Y esto no ocurre sólo en el momento de representar la chirigota en la actuación. Esta empatía aparece sobre todo en el momento de escribir la letra (y música). Un autor cuando escribe es él, pero a la vez es un niño, un indio, una momia, un perro, un borracho, un árbitro, un bebé, una vidente, un fraile,

---

<sup>134</sup> Esquema ofrecido también en Fernández, E (2015: 71).

un cocinero, un mosquito, etc. Y tendrá que adaptar su escritura a lo que diría el personaje representado. Esto no es en ningún momento obligatorio. Un autor es libre de escribir como quiera. Hay autores que siguen más esta técnica de ceñirse más al personaje y otros que prefieren escribir más como ellos mismos, puesto que priorizan un tema más que otro. Ambas tendencias son bien recibidas por el público.

Una de las paradojas de la creatividad de las chirigotas es que, fuera del mundo que se dedica a ello, se cree que una persona creativa es la que es capaz de escribir cosas desde cero, craso error.

Retomando la idea de que la persona creativa tiene que ser observadora y paciente, recurrimos al término “*Mindfulness*” que consiste en la atención y conciencia plena. “La creatividad se ejerce siempre dentro de un ámbito, disciplina o arte, que debe transformar y en el que deja huellas” (Vázquez M, 2014: 12-16).

*Creatividad. El fluir y la psicología del descubrimiento y la invención:* “La creatividad es el resultado de la interacción de un sistema compuesto por tres elementos: la cultura que contiene reglas simbólicas, una persona que aporta novedad al campo simbólico y un ámbito de expertos que reconocen y validan la innovación (...). La creatividad es el equivalente cultural del proceso de cambios genéticos que dan como resultado la evolución biológica.” Aunque de inmediato añade: “en la evolución cultural no hay mecanismos equivalentes a los genes y cromosomas (...). Lo que sí es análogo a los genes es la evolución de la cultura son los *memes*, o unidades de información que debemos aprender si se quiere que la cultura continúe.” (Csikszentmihalyi, 1998: 21-22, en Vázquez M, 2014: 16. [Cursivas del autor]).

Con lo cual el autor tiene que estar inmerso en la cultura desde la que escribe. En el humor en general, y más en las chirigotas, el elemento fundamental es la observación, la vigilancia del entorno, estar pendiente de lo que sucede en la sociedad en general, en el país, la región, la provincia, la ciudad, el barrio o el patio de vecinos. Cualquier cosa o anécdota es recogida por los autores de Carnaval para plasmarlo en sus letras. Son filtros de la sociedad andaluza o gaditana. Por eso decimos que no parten de cero, aunque

“el folio en blanco” es real, el autor está lleno de *inputs* que si los capta pueden facilitarle la escritura, lo que suele llamarse “las musas”.

Hablando sobre la influencia que el autor recibe de las personas que ve por la calle José Luís García Cossío “El Selu” comentó lo siguiente:

Yo hago un Frankenstein, voy cogiendo datos, y por ejemplo en el personaje de “Las Pepis” [Chirigota, “Viva la Pepi”, 2012], yo estaba con mi padre en Vargas Ponce [Centro de salud] un día, nos metimos en el ascensor y había una señora y tal, y nos empezó a contar que “Yo no me pongo una faja, porque me ha *madao* [el médico], a mí, me incomoda muchísimo, ¡Y yo no me pongo la faja! Porque...” y mi padre y yo así [callados mirándola asombrados] y cuando bajamos le digo a mi padre: “Ya la tengo, este es el espíritu de la Pepi”. (*Carnaval y punto TV*, Ondaluz, 28 de noviembre de 2013).

Con la expresión “ya la tengo” “El Selu” se refiere a que ya tiene el patrón a seguir para su chirigota. “Las diferentes modalidades de meditación son el instrumento fundamental para que, a través del ejercicio de la atención voluntaria, podamos llegar al mayor número posible de atención sin esfuerzo. (Vázquez M, 2014: 24). Por eso mantenemos que un autor carnavalesco en el proceso de creación no debe aislarse del entorno – que sí es apropiado en muchos casos para relajarse y concentrarse – pero primero tiene que nutrirse, documentarse sobre el tema que va a escribir, como cualquier otro escritor<sup>135</sup>. “Rabelais estaba perfectamente informado de todos los problemas de la alta política de su tiempo” (Bajtín, 1990: 404). Esto hace que para las personas que comparten esos códigos tanto sociales como comunicativos tengan un gran potencial.

Por fisonomía intelectual podríamos entender aquel perfil que adopta el personaje, por el cual el lector consigue comprenderlo en todas sus motivaciones, coparticipar sentimentalmente en sus movimientos e identificarse con él intelectualmente, como si, en vez de una narración, tuviésemos entre manos un complejo tratado bio-psico-socio-histórico sobre dicho personaje. Salvo que, a través de la narración,

---

<sup>135</sup> “El ser humano es un gran imitador, maravillosamente sensible a las señales corporales de sus semejantes” (Davis, 2000: 54).

comprendemos a aquel individuo (anagráficamente inexistente) mejor que si lo hubiésemos conocido personalmente, y mejor también de lo que hubiera permitido cualquier clase de análisis científico (Eco, 1987: 228).

Ubicando esta cita en nuestro estudio nos lleva a que el éxito de una chirigota de personajes es que el público vea sobre el escenario a alguien que conozca, que encaje con ese estereotipo o que sepa y reconozca lo que es. Los autores también construyen ideas originales ya que hay chirigotas, o agrupaciones en general, que parten de una idea ajena a estereotipos sociales. Es decir de tipos creados en exclusiva para la chirigota que no son personas. Suelen ser cosas con aspecto humanoide: fruta, coches, lápices, juguetes, personajes de dibujos animados o de películas, mosquitos, o cualquier otro animal. Son las que podríamos llamar “de fantasía”, aunque este nombre es más usado para comparsas.

A la hora de escribir, hay agrupaciones que la escritura de toda la letra recae sobre una sola persona, el letrista, y también hay agrupaciones que componen entre todos, una vez establecidas las músicas de cuplé y pasodoble, van escribiendo cada componente alguna parte del repertorio. También se da el caso de encargar la música de los pasodobles y los cuplés a una persona y la letra a otra.

Para [Alejandro G.] Vigo la persona verdaderamente creativa, es aquella que dentro de un determinado ámbito de actuación que está regido por normas, es capaz de producir bajo la base del profundo conocimiento de los procedimientos reglados (Toledo, 2012: 33).

Recogemos este fragmento puesto que es pertinente en relación a las normas del Concurso de Agrupaciones. Cuantas más normas se le impongan a la creatividad mayor será el grado de dificultad.

Podemos recopilar los elementos fundamentales en el proceso creativo siguiendo los propuestos por Alan J.<sup>136</sup> (En Toledo, 2012: 35). Además de tener pasión y motivación intervienen los siguientes aspectos:

1. La percepción: Es la manera en que procesamos e interpretamos la información recibida. La inteligencia creativa utiliza modelos mentales y recuerdos para asimilar de forma selectiva. No todos percibimos de la misma manera, por eso ante el mismo hecho dos personas lo perciben de distinta forma; un libro, una película, un problema...
2. El conocimiento: Nos permite poder cambiar las ideas con la experiencia, y así generar ideas más complejas.
3. La imaginación: Es la capacidad que nos permite visualizar diferentes posibilidades de un mismo hecho.

La percepción la encontramos cuando un mismo hecho se cuenta de manera distinta en el Carnaval. El conocimiento se plasma cuando una letra de Carnaval nos descubre algo desconocido, nos aclara, nos desmiente o ratifica alguna idea. Y la imaginación se da sobre todo en los tipos de Carnaval.

En Cádiz, ser creativo es una forma de vivir y de comportarse. Nadie necesita ir a una escuela de arte para aprender algo que es intrínseco a sus ciudadanos por nacer aquí, donde el arte brota de una manera natural, en la forma que quien tiene ganas de expresarse, lo hace conforme a su propia manera. Esta, para mí, es la verdadera creatividad y lo más maravilloso del Carnaval de Cádiz y sus gentes. (Marko Simic, 2013)<sup>137</sup>.

En cuanto a la personalidad de los autores, “Es sabido que muchos desenfrenados autores de parodias de textos sagrados y del culto religioso eran personas que aceptaban sinceramente ese culto y lo cumplían con no menos sinceridad” (Bajtin, 1990: 89). De ahí que por lo que canten las

---

<sup>136</sup> Artículo “*Rowe Creative Intelligence: Discovering the innovative potencial in ourselves and others.*”

<sup>137</sup> Declaraciones del director del documental *Cádiz, la ciudad que canta* Marko Simic en <http://elclubexpress.com/cadiz/2013/10/04/marko-simic-la-idiosincrasia-gaditana-ante-el-objetivo/> Consultado el 26 de marzo de 2014.

agrupaciones no se pueda afirmar (rotundamente) de qué ideología política es un determinado autor.

El hombre medieval era perfectamente capaz de conciliar su presencia piadosa en la misa oficial con la parodia de ese mismo culto oficial en las plazas públicas. La confianza que merecía la concepción burlesca, la “del mundo al revés”, era compatible con la sincera lealtad. [...] El hombre medieval participaba al mismo tiempo de dos existencias separadas: la vida oficial y la del carnaval; dos formas de concebir el mundo: una de ellas piadosa y seria y la otra cómica (Bajtín, 1990: 90).

Por esto a los autores de Carnaval no se les recrimina o reprocha lo que digan desde su agrupación, hablando sobre todo de temas de la sociedad en general. Sí es más habitual que en temas más locales, que afecten a los propios gaditanos, sí den que hablar en la sociedad gaditana las letras de determinada agrupación. Esto suele ocurrir sobre todo cuando una agrupación canta a otra agrupación de Cádiz, tanto para alabarla como para criticarla, el “metacarnaval” que comenta Antonio Pedro Serrano “El Canijo de Carmona” en su cuestionario (pregunta 24).

“Todo juego es, antes que nada, una actividad libre. El juego por mandato no es juego, todo lo más una réplica, por encargo, de un juego.” (Huizinga, 1987: 19). Es complicado escribir una letra humorística si anímicamente no se está feliz o relajado. De ahí la dificultad de los letristas cuando teniendo problemas personales, tienen que hacer humor. También ocurre lo contrario, para letras serias, si se está muy enfadado se dejaría llevar por la irritación.

Como último apunte de este apartado destacaremos que, además de tener estos factores en cuenta, los autores también piensan en el público y en sus posibles reacciones, ya que “es el espectador, más que el director, quien fabrica el espectáculo” (Ubersfeld, 1989: 32). Los autores buscan la participación del público en el Teatro aunque esta es muy inferior a la participación en la calle. Un ejemplo de coplas “interactivas”, como un presentador de televisión bautizó a este hecho, son los cuplés de la chirigota “Ricas y Maduras” de “El Canijo de Carmona” (Primer premio de 2011) donde

el público mediante un creativo término de los versos de la copla era quien terminaba de cantarlos<sup>138</sup>.

Que sí señor, que sí señor, vamos a cantar el cuplé entre *tos* [todos]  
Que sí señor, que sí señor, vamos a cantar el cuplé entre *tos* [todos]  
El Rey siempre está ocupado con asuntos muy distintos... tinto, tinto  
Se preocupa de que a España la crisis no la derribe... Rives, Rives  
Está hasta la coronilla de temas protocolarios... Larios, Larios,  
Nadie puede imaginarse lo que en su cajón archiva... Chivas, Chivas  
Y por eso en Nochebuena en su discurso me di cuenta desde luego  
Estaba *to colorao* y habló con un gran sosiego... siego, siego, [ciego]  
[Estríbillo]: Naranja, pera, manzana, fresa, la piña, la chirimoya, qué manera de  
hacer el gilipollas, qué manera de hacer el gilipollas.

Que sí señor, que sí señor, vamos a cantar el cuplé entre *tos* [todos]  
Que sí señor, que sí señor, vamos a cantar el cuplé entre *tos* [todos]  
Zapatero ha comentado que la economía controla... trola, trola  
Yo creo que se merece que entre todos lo aclamemos... meno, meno  
Y tiene tan buena imagen como líder europeo... peo, peo  
Que *to* los países de Europa quisieran darle un rescate... cate, cate  
Qué bien recorta los sueldos y las pensiones de los viejos y de las viejas  
*Po* a ver cuándo hace el recorte que *to* el mundo le aconseja, seja, seja [ceja]  
[Estríbillo]: Naranja, pera, manzana, fresa, la piña, la chirimoya, qué manera de  
hacer el gilipollas, qué manera de hacer el gilipollas.

## 5.2. PROCESO DE CREACIÓN

Hemos querido aportar en esta investigación el paralelismo entre el proceso de creación de tres chirigotas en un mismo año. Como apuntábamos en el capítulo “Introducción” para saber cómo evoluciona la creación de una chirigota nos pusimos en contacto con miembros de tres chirigotas distintas que concursaban en el COAC 2015:

- Una ha sido La Chirigota del Selu, cuyo informante ha sido un miembro de la misma, Manuel Sánchez “El Largo”. Letra, música y dirección: José Luis García Cossío.
- Otra ha sido La Chirigota del Love, cuyo informante ha sido José Armario “Formi” también componente de la chirigota. Letra y Música:

---

<sup>138</sup> Pueden verse varios de estos cuplés en la Pista 2 del DVD.

Juan Carlos Vergara León y José Antonio Alvarado Rodríguez;  
Dirección: José Manuel Cornejo Benítez.

- La tercera chirigota a la que le hemos hecho el seguimiento ha sido La Chirigota del Canijo quien ha sido él mismo, Antonio Pedro Serrano, “El Canijo de Carmona”, el informante. Letra: Antonio Pedro Serrano; Música: Constantito Tovar Verdejo; Dirección: Rubén Navarro Márquez.

La tabla recoge, como decíamos, los avances que poco a poco se van produciendo en el repertorio, tipo y atrezo de estas chirigotas. Se tomaron como ejemplo estas chirigotas ya que como se observa son tres ejemplos distintos en la autoría de las diversas partes de la composición de las coplas.

La tabla se divide en tres columnas, una por cada chirigota y los datos recogidos en la misma son las respuestas a los avances que cada lunes los informadores nos indicaban. Hemos sombreado en gris las novedades de cada semana para que su lectura resulte más esclarecedora.

Chirigota del SELU “Ahora es cuando se está bien aquí” Nombre anunciado: 27 de septiembre de 2014	Chirigota del LOVE “El que entra no sale” Nombre anunciado: 10 de septiembre de 2014	Chirigota del CANIJO “Los clásicos del teatro” Nombre anunciado: 15 de octubre de 2014
Fecha: 13 de octubre de 2014 Presentación: <b>Completa</b> Pasodobles: <b>3, falta final</b> Cuplés: --- Popurrí: <b>3 cuartetos</b> Tipo: <b>Medidas tomadas a cada componente</b> Atrezo: ---	(Sin datos <sup>139</sup> )	Fecha: 13 de octubre de 2014 Presentación: <b>Completa</b> Pasodobles: <b>Algunos escritos, falta música</b> Cuplés: <b>Algunos escritos, falta música</b> Popurrí: <b>dos minutos y medio escritos y con música</b> Tipo: <b>creación del primer prototipo</b> Atrezo: <b>dependiente aun del tipo</b>
Fecha: 20 de octubre de 2014 Presentación: <b>Completa</b> Pasodobles: <b>3 falta final</b> Cuplés: --- Popurrí: <b>3 cuartetos más, (6)</b> Tipo: <b>Medidas tomadas a cada componente</b> Atrezo: ---	Fecha: 20 de octubre de 2014 Presentación: --- Pasodobles: <b>3</b> Cuplés: --- Popurrí: --- Tipo: <b>Barajando varias posibilidades</b> Atrezo: ---	Fecha: 20 de octubre de 2014 Presentación: <b>Completa</b> Pasodobles: <b>3 con la música</b> Cuplés: --- Popurrí: <b>dos minutos y medio escritos y con música</b> Tipo: <b>Realizando el primer prototipo</b> Atrezo: ---
Fecha: 27 de octubre de 2014 Presentación: <b>Completa</b> Pasodobles: <b>3 falta final</b> Cuplés: --- Popurrí: <b>1 cuarteta más y 3 esbozadas, (10)</b> Tipo: <b>Medidas tomadas a cada componente</b> Atrezo: ---	Fecha: 27 de octubre de 2014 Presentación: --- Pasodobles: <b>3</b> Cuplés: --- Popurrí: <b>Alguna cuarteta</b> Tipo: --- Atrezo: ---	Fecha: 27 de octubre de 2014 Presentación: <b>Completa</b> Pasodobles: <b>Segunda voz metida</b> Cuplés: --- Popurrí: <b>dos minutos y medio escritos y con música</b> Tipo: <b>Realizando el primer prototipo</b> Atrezo: ---
(Sin datos)	Fecha: 3 de noviembre de	Fecha: 3 de noviembre de

<sup>139</sup> Cuando escribimos “(Sin datos)” es bien porque no nos dio lugar a preguntar o bien al informador a responder.

	<p>2014  Presentación: ---  Pasodobles: 3  Cuplés: ---  Popurrí: Una cuarteta más  Tipo: ---  Atrezo: ---</p>	<p>2014  Presentación: Completa  Pasodobles: 7  Cuplés: ---  Popurrí: Una cuarteta más  Tipo: Realización del mismo haciendo varias pruebas  Atrezo: Forillo y atrezo fijado  (Va martes y viernes a Cádiz)</p>
<p>Fecha: 10 de noviembre de 2014  Presentación: Completa  Pasodobles: 4  Cuplés: ---  Popurrí: Casi completo  Tipo: Medidas tomadas a cada componente  Atrezo: ---</p>	<p>Fecha: 10 de noviembre de 2014  Presentación: ---  Pasodobles: 3 pasodobles  Cuplés: 1 sin estribillo  Popurrí: 1 cuarteta más  Tipo: ---  Atrezo: ---</p>	<p>Fecha: 10 de noviembre de 2014  Presentación: Renovación, cambio algunos puntos + una cuarteta  Pasodobles: 1 más (8)  Cuplés: ---  Popurrí: dos minutos y medio escritos y con música + 1 cuarteta  Tipo: Cada tipo es distinto (más trabajo)  Atrezo: Forillo diseñado al detalle y atrezo ya con muchos elementos</p>
<p>Fecha: 17 de noviembre de 2014  Presentación: Completa  Pasodobles: 5  Cuplés: ---  Popurrí: Completo  Tipo: Al 75% aproximadamente  Atrezo: ---</p>	<p>(Sin datos)</p>	<p>Fecha: 17 de noviembre de 2014  Presentación: Completa  Pasodobles: 8  Cuplés: ---  Popurrí: 2 cuartetos más  Tipo: Primera prueba terminada  Atrezo: Forillo diseñado al detalle y atrezo ya con muchos elementos</p>
<p>Fecha: 24 de noviembre de 2014  Presentación: Completa  Pasodobles: 5  Cuplés: Primer esbozo  Popurrí: Completo</p>	<p>Fecha: 24 de noviembre de 2014  Presentación: ---  Pasodobles: 4  Cuplés: 2  Popurrí: 4.30 minutos</p>	<p>Fecha: 24 de noviembre de 2014  Presentación: Completa  Pasodobles: 8  Cuplés: ---  Popurrí: 2 minutos y 5</p>

Tipo: Al 75% aproximadamente Atrezo: ---	Tipo: --- Atrezo: ---	cuartetas Tipo: sesión de fotos para maquillaje y tipo Atrezo: Forillo diseñado al detalle y atrezo ya con muchos elementos
Fecha: 1 de diciembre de 2014 Presentación: Completa Pasodobles: 5 Cuplés: 1 Popurrí: Completo Tipo: Al 75% aproximadamente Atrezo: ---	Fecha: 1 de diciembre de 2014 Presentación: --- Pasodobles: 4 Cuplés: 2 Popurrí: Completo Tipo: Definido Atrezo: ---	Fecha: 1 de diciembre de 2014 Presentación: Renovada Pasodobles: 1 pasodoble más (8) Cuplés: --- Popurrí: 1 cuarteta más (6) Tipo: primeros completos Atrezo: Forillo diseñado al detalle y atrezo ya con muchos elementos
Fecha: 8 de diciembre de 2014 Presentación: Completa Pasodobles: 6 Cuplés: 2 Popurrí: Completo Tipo: Al 75% aproximadamente Atrezo: ---	Fecha: 8 de diciembre de 2014 Presentación: --- Pasodobles: 4 Cuplés: 1 más (3) Popurrí: Falta una cuarteta Tipo: --- Atrezo: ---	Fecha: 8 de diciembre de 2014 Presentación: Completa Pasodobles: 1 pasodoble más (9) Cuplés: --- Popurrí: 1 cuarteta más (7) Tipo: Completo con complementos Atrezo: (Conseguido patrocinador)
Fecha: 15 de diciembre de 2014 Presentación: Completa Pasodobles: 6 Cuplés: 6, 4 seguros Popurrí: Completo Tipo: Al 75% aproximadamente Atrezo: ---	Fecha: 15 de diciembre de 2014 Presentación: Completa Pasodobles: 1 más (5) Cuplés: 3 Popurrí: Completo Tipo: Realizándose Atrezo: ---	Fecha: 15 de diciembre de 2014 Presentación: Completa Pasodobles: 8 Cuplés: 4 Popurrí: 7 cuartetas Tipo: Completo con complementos Atrezo: Forillo diseñado al detalle y atrezo ya con muchos elementos
(Sin datos)	Fecha: 22 de diciembre de 2014 Presentación: Completa Pasodobles: 7	Fecha: 22 de diciembre de 2014 Presentación: Completa Pasodobles: 8

	Cuplés: 3 Popurrí: Completo Tipo: Realizándose Atrezo: ---	Cuplés: 4 Popurrí: 2 cuartetos más (9) Tipo: Completo Atrezo: Forillo diseñado al detalle y atrezo ya con muchos elementos
Fecha: 12 de enero de 2015 Presentación: Completa Pasodobles: 6 Cuplés: 6, 4 seguros Popurrí: Completo Tipo: Completo a Falta de recibir algunos elementos Atrezo: Completo	Fecha: 12 de enero de 2015 Presentación: Completa Pasodobles: 7 pasodobles Cuplés: 3 más por meter (6) Popurrí: Completo Tipo: Completo Atrezo:	Fecha: 12 de enero de 2015 Presentación: Completa Pasodobles: 2 más (10) Cuplés: Estribillo completo y 2 más (6) Popurrí: 2 cuartetos más, 8 min. Tipo: Completos y pruebas de maquillaje Atrezo: Completo

Tabla 12 Evolución del proceso creativo de tres chirigotas 2015. Elaboración propia

A partir de enero los ensayos eran diarios. En Concurso comenzaba el 16 de enero de 2015.

Estos datos no son extrapolables a otros años ni a otras agrupaciones ya que cada año varía el ritmo de escritura y composición incluso de un mismo autor. Las fechas en las que comienzan a escribir también varían. Pero sí nos sirve para comprobar que los tiempos son parecidos. Tenemos que decir que la idea de la chirigota, el tipo, el personaje y la temática comienza a gestarse a finales de verano. Normalmente los autores comienzan a escribir en septiembre. Una vez se tienen escritas algunas letras y compuestas sus músicas correspondientes se empieza a ensayar. Cuando la fecha del Concurso se aproxima los ensayos son diarios. Queremos poner de manifiesto también, el esfuerzo que supone escribir estas letras ya que pueden no ser la versión definitiva (Fernández, E. 2015). En ocasiones, son modificadas desde que se creen terminadas hasta su estreno en el Teatro.

Un resumen de lo que podemos extraer de esta tabla es que el proceso de creación de una chirigota de manera orientativa es el siguiente:

- 1º Idea del tipo
- 2º Composición de la presentación
- 3º Primeros borradores del pasodoble y composición de algunas cuartetos del popurrí
- 4º Comienzo de la elaboración del tipo
- 5º Primeros pasodobles completos
- 6º Comienzo de la elaboración del atrezo
- 7º Composición del popurrí avanzada
- 8º Comienzo de la escritura de los cuplés
- 9º Popurrís completos
- 10º Tipo y atrezo completos
- 11º Quedan fijados algunos cuplés, no todos los del repertorio

Que los cuplés no estén completos al finalizar nuestro seguimiento del proceso de creación de estas tres chirigotas sucede por algo que explicaremos más adelante pero que aquí adelantamos: los cuplés son la parte del repertorio que tienen que estar más sujetos a la actualidad. De nada les sirve escribir cuplés en octubre si en febrero van a estar obsoletos. Esto lo retomaremos en el apartado “5. 4. 3. Actualidad”. Por eso además, los cuplés son la parte que quizá entrañe más problemas en la realización, ya que son los que pueden variar más la temática y son más rápidos.

### **5. 3. PERSONAJES**

Destacamos un pequeño apartado para los personajes creados por las agrupaciones aunque están muy relacionados con los tipos y estereotipos que antes hemos mostrado. Este apartado está muy vinculado con la televisión ya que es uno de los aspectos más comentados en la influencia de este medio en el COAC. Como sostienen Antonio Pedro, “El Canijo de Carmona”, y Ana Barceló (Cuestionarios de ambos, 2015) parece ser que ahora el COAC se está convirtiendo en un concurso de primeras impresiones en el que la gente para juzgar no espera a escuchar la letra sino a ver el tipo, difuminando lo verdaderamente importante que son las letras.

La actitud corporal, junto con su aspecto físico y su indumentaria, es lo primero que percibimos en una persona. Nos envía un mensaje referente a su “postura” ante la vida, el momento concreto o la relación personal. Es uno de los ingredientes más poderosos de la primera impresión y marca, contamina, todos los demás gestos que se hacen en esta actitud (Baró, 2012: 62).

Y la primera impresión que da una chirigota es muy importante, aunque puede darse el caso que un tipo al principio guste e impacte mucho y conforme transcurre el Concurso aburra. Dejando apartado un poco la apariencia de los personajes y volviendo al contenido:

Creo que casi ningún novelista (si no son los históricos) suele hacer retratos completos de un personaje real y que incluso los que basan sus caracteres en la observación microscópica de la realidad, no pintan en un personaje a un ser solo observado, sino a varios. [...] No seré yo el que niegue, por otra parte, que el personaje novelesco, o el arquetipo, influye luego en personajes reales, arrastrados por la fuerza de la narración literaria. [...] “es un personaje barojiano”, o “galdosiano”, o es tipo “valleinclanesco”, o un carácter “unamunesco” (Caro, 1991: 63).

Pues bien, lo mismo podemos decir de los personajes creados por los autores de Carnaval. Puede escucharse por ejemplo, “este personaje o pasodoble es muy de “El Yuyu”. Aunque cada autor elija el personaje que quiera, no es fortuito. Cada uno opta por el que mejor cree que va a quedar o elije al personaje que le dará más opciones de escritura y consecuentemente, ganar el Concurso.

Como mencionamos antes, cada autor elige escribir de una forma, mostrando más su personalidad o ciñéndose más al personaje. Escribir temática acorde con el tipo no es sinónimo de garantía ni de éxito, ni tampoco escribir de cualquier tema distinto del ámbito del tipo supone algo contradictorio. Para ilustrar esta idea tomamos el ejemplo de la chirigota “La familia *Pepperoni*” (Manolo Santander, 1998) consistía en una familia de mafiosos. La música del comienzo de los pasodobles tenía los acordes de *O sole mio* para darle un matiz italiano y además dentro del pasodoble usaban la onomatopeya de las “metralletas” que portaban, pero el tema de la letra del

pasodoble trata sobre el equipo de fútbol del Cádiz Club de Fútbol. A pesar de no tener relación directa, esta copla consiguió un gran éxito y perdura en la memoria de aficionados al Carnaval y lo más destacable, de los aficionados al fútbol. Ha cruzado la frontera del tiempo y del Carnaval y se ha convertido en algo emblemático.

Otro de los elementos de los que se nutren los autores de Carnaval para crear a sus personajes es el siguiente:

En determinados casos, el personaje se sirve de una “lengua” aparte, en la capa textual, de la que él es sujeto, nos encontramos con particularidades lingüísticas que el teatro pone de relieve; en todos estos casos particulares, el lenguaje contribuye a darle al personaje un estatuto de “extranjero”. [...] De todos modos no creemos que, en el ámbito de la dramaturgia castellana se pueda sacar una conclusión única [...] en todos estos casos [pobres hablando como ricos, por ejemplo] el idelecto del personaje sirve para despertar en el espectador una risa de superioridad sobre quién no sabe servirse correctamente de este instrumento lingüístico comunitario. La diferencia lingüística no ha sido considerada jamás en teatro como una diferencia específica; su función ha consistido en señalar a alguien que está fuera del grupo, en posición de inferioridad (Ubersfeld, 1989: 191).

El Carnaval de Cádiz se ríe incluso de los que hablan “mejor” que los andaluces, o creen hablar mejor. Desde el Carnaval de Cádiz siempre se defiende el acento andaluz como seña de identidad. Ejemplo de ello es el pasodoble “Zoy la baja Andalucía” de la comparsa “Los Trasnochadores” (Jesús Bienvenido, 2009). Con lo cual, la creación del personaje no solo ha de tener en cuenta el aspecto físico, lo que rodea al mismo (atrezo), el contenido de las letras, o sea, el qué dice, sino que además ha de pensarse cómo lo dice. Trabajan con idiolectos distintos (“Conjunto de rasgos propios de la forma de expresarse de un individuo”. *DRAE*) dependiendo de qué personaje vayan representando. Esto, sostenemos, aumenta su potencial comunicativo ya que el mensaje se codifica de una manera más específica ayudando a transmitir el sentido de las letras.

## 5. 4. TEMAS, LETRAS

Aunque como advertimos en el primer capítulo no vamos a realizar análisis de contenido de las letras (solo a modo de ejemplos puntuales), consideramos oportuno mostrar qué contienen las letras de Carnaval ya que como todos los entrevistados defienden, son la base fundamental del Carnaval de Cádiz y donde observamos que reside lo más creativo. Por otro lado, las personas encargadas de la retransmisión de los Carnavales han de estar atentos precisamente, no solo a los movimientos de los componentes, sino al contenido de las letras para saber cómo actuar y hacer que el mensaje a través de la realización llegue de la mejor forma a los telespectadores.

### 5. 4. 1. CONTENIDOS GENERALES

¿Qué diferencia a las letras de Carnaval del resto de composiciones líricas? En este apartado vamos a mostrar las características que tienen las letras de Carnaval. Para ello vamos a intentar ordenar sus contenidos y extraer sus rasgos más genuinos.

Cada fiesta podría tener no uno, sino varios significados superpuestos, situados en diferentes niveles objetivos de la realidad y, por ello, la interpretación se podría realizar a distintos niveles: por ejemplo, uno manifiesto, otro latente y un tercero profundo. Cada nivel se relacionaría con acciones y referencias cotidianas: económicas, políticas, parentales, religiosas, etc., generalmente de carácter utilitario (Roiz, 1982: 115).

En el caso del Carnaval de Cádiz, la fiesta se basa sobre todo en el contenido de las letras. Es donde mejor se muestran los aspectos antropológicos que comentamos con anterioridad. Y Según lo que aporta Rodrigo Alsina (2007: 124 y 125), sobre los contextos en la comunicación, la temática de las letras las podríamos dividir también en dos grandes apartados: contexto macrosocial y contexto microsocioal.

Como hemos reiterado, las letras de Carnaval no aparecen de la nada y a menudo se recurre a temas que se repiten año tras año, eso sí, actualizados

o versionados. “El poeta popular busca los temas en aquellas cosas que le tocan de manera directa” (Solís, 1966: 49). Y en “Las costumbres gaditanas en donde mejor se muestra la fina ironía del pueblo.” (Solís, 1966: 88). Las letras pueden hacer alusión tanto a temas macrosociales o microsociales.

En *Coros y Chirigotas* (Solís, 1966) vemos un listado de temas que son extrapolables a los que hoy se siguen cantando en Carnaval, tanto en el Concurso como en la calle. En varias ocasiones se le ha atribuido a la televisión la temática y este listado demuestra que no. Tengamos en cuenta que esta enumeración fue hecha treinta años antes de la aparición de la televisión en las coplas de Carnaval<sup>140</sup>.

Temas:

- Trabalenguas
- Pura comicidad
- Raigambre popular y local
- Saludos [y piropos] a Cádiz<sup>141</sup>
- Novedades en la técnica<sup>142</sup>
  - Radio, cine y televisión
  - Descubrimientos
  - Cirugía estética
  - Transportes
- La moda
- Crítica de las costumbres

---

<sup>140</sup> Otro libro que trata la temática de las coplas es *La temática de las coplas de carnaval* de Jorge Antonio Paz, escrito con posterioridad al de Solís (1987) pero usamos el listado de Solís ya que es más esquemático y práctico para el tema que estamos estudiando.

<sup>141</sup> “Cuanto más antiguos son los libretos de las coplas, más sabor localista tienen” (Paz, 1987: 25).

<sup>142</sup> “El poeta popular acoge con alegría los avances de la ciencia, pero hace siempre un alarde de estar de vuelta de todo; o bien le busca defectos, o lo toma en broma, como si deseara quitarle importancia” (Solís, 1966: 29). Por ejemplo, el un cuplé de la chirigota “*Tampax* goyescas, comparsa fina y segura” (“El Yuyu”, 1996): Me han regalado un móvil por Navidad que es una maravilla / Tiene tantas funciones que el manual son las *Páginas Amarillas* / No hay que darle a las teclas para llamar / Funciona con voz humana / Solamente tengo que acercarme y decirle “Mari Carmen”, y el móvil llama a mi hermana / Cuando voy a charlar sobre Carnaval le digo “Jualeno” / y al decir “Juan Luis” pues me marca el número de mi abuelo / Un día estando en el fútbol y dijo “¡cabrón!” el que estaba al *lao* / Y al rato llama mi jefe diciendo “*Quillo* ¿Tú me has *llamao*? También encontramos una letra más moderna en “Los *Puretas* del Caribe” (Chirigota, “El Love”, 2012) en la que atacan el lenguaje abreviado de los móviles, alabando las cartas de amor.

- Los novios [Relaciones de parejas]
- La mujer en la copla de carnaval
- Temas sociales
  - El paro
  - El Astillero de Cádiz
  - Los impuestos
  - Quejas diversas
  - Emigrantes
- Crítica ciudadana y municipal
- La política
  - Partidos políticos
  - Críticas al Gobierno
  - Crítica del separatismo
  - Promesas incumplidas
  - Gibraltar
  - Guerras
- Héroes populares
- Sevilla
- El fútbol
- Tabaco
- Sucesos

Podemos apreciar que aunque este libro esté escrito en 1966 los temas abordados siguen vigentes en la actualidad (2015) ¿Por qué? Pues porque son temas que tienen un potencial de crítica inacabable que al público le gusta escuchar. Algunas son cuestiones de las que habitualmente se habla en las casas y que rara vez aparecen plasmadas en los medios de comunicación. En el carnaval de la calle estos temas también son tratados, pero a través del COAC y debido a su retransmisión tanto de radio como de televisión tienen una gran difusión y el Carnaval de Cádiz vuelve a actuar de agenda *setting*, como ya destacamos al hablar de la importancia de las agrupaciones: “El espectáculo puede dejar de hablar de algo durante tres días y es como si ese algo no existiese. Habla de cualquier otra cosa y es esa otra la que existe a partir de entonces” (Debord, 1990: 32).

“El cliché no existe en sí mismo, necesita que un lector lo reconozca relacionándolo con algo que ya ha sido dicho con anterioridad [...] solo resultan ser clichés si el receptor reconoce allí figuras lexicalizadas y remanidas.” (Amossy y Herscheberg, 2001: 77). Volvemos aquí a los estereotipos y a los temas consabidos por el público. Si la temática de las coplas de Carnaval se repite es porque a la gente le gusta escucharlo y a los letristas escribirlos. Este listado aquí expuesto son temas, podríamos decir, inagotables, que siempre están de actualidad por algún motivo.

Nos permitimos añadir al listado de Solís:

- Aspectos sexuales
- El clima
- Los famosos (a nivel nacional e incluso local)
- Andalucía

Por otro lado, hay agrupaciones que se alejan de estas temáticas. Las chirigotas que llaman surrealistas (o modernas) se centran sobre todo en el humor teniendo como base cualquier tema, como puede ser una lata de *Chopped pork* de la chirigota “Los bordes del área” (“El Yuyu”, 1996).

La ambición de un creador original va con frecuencia al encuentro de esta tendencia: alejarse lo más posible de una finalidad mimética. [...] he aquí el conflicto entre el mimetismo y el rechazo del mimetismo, conflicto característico de toda expresión artística, y particularmente el arte teatral, nacido del principio de imitación, de la mimesis (Kowzan, 1997: 96).

La dificultad en la innovación en el Carnaval: no repetirse pero ser fiel a un estilo propio y tradición.

Concretando aun más un aspecto de una de las temáticas de letras carnales podemos centrarnos en “La definición de la forma de ser del gaditano a través de las coplas de su carnaval” artículo de José María Rodríguez Díaz (1996), en el que hace una división entre caracteres positivos y negativos de lo que se entiende por ser gaditano.

A) Caracteres positivos:

- Alegría, simpatía y gracia
- Finura
- Buen trabajador
- Amante de su folklore
- Nobleza
- Cosmopolismo
- Alegría ante las adversidades
- Dignidad y lucha

B) Caracteres negativos:

- Pasividad
- Individualismo
- Egocentrismo
- Victimismo
- Falta de sinceridad<sup>143</sup>

En nuestro estudio hemos seleccionado siete chirigotas ganadoras. La selección de estas y no otras ha sido para que en nuestro capítulo “Realización” el análisis sea más claro en cuanto a desarrollo del lenguaje audiovisual. Ahora vamos a usar cuatro como ejemplo. Mostramos las temáticas de “Los Cruzados Mágicos” (1982) chirigota clave para el posterior desarrollo del humor en las chirigotas gaditanas. Diez años más tarde, en 1992 Canal Sur se hizo con los derechos de emisión de la Final del Concurso. También analizaremos la ganadora del 2002 y seguidamente la del año 2012 que supuso una revolución en la puesta en escena.

Esta evolución audiovisual la trataremos más adelante. Ahora analizaremos esquemáticamente el contenido de las letras de estas chirigotas ganadoras. Hemos decidido exponer la temática y no el título de cada pasodoble o cuplé, ya que normalmente los nombres de las composiciones son la primera frase de las mismas que se dicen antes de comenzar a cantar para orientar a los componentes de las agrupaciones. Esto ocurre porque como

---

<sup>143</sup> En el artículo se muestran ejemplos de letras de cada uno de los caracteres enumerados.

hemos dicho, la música que encabeza los pasodobles y los cuplés siempre (en general) es la misma y para evitar empezar a cantar un pasodoble o un cuplé que no es, se dice la primera frase para orientar a los componentes. Pero aquí nos interesa más el contenido de las letras y su comienzo no tiene porqué tener el mismo sentido que el “remate” de la copla.

<b>Los Cruzados mágicos, 1982</b>	
PASODOBLES	CUPLÉS
A Cádiz	Restos de Fenicios
Golpe de Estado	Elecciones municipales
Falsa fiesta popular	Tropas Napoleón, vivir del recuerdo
Ludopatía	Reloj, tecnología
Corsa	Pronunciación andaluces
Carnavales	Cinturón castidad
Ladrones	Intoxicaciones
	Boda Ladi Di
	Cateto que es padre
	Energía solar
	Concurso Rock
	Cosas increíbles
	Componentes

Tabla 13 Temática del repertorio de "Los Cruzados Mágicos". Elaboración propia

<b>El que la lleva la entiende, 1992</b>	
PASODOBLES	CUPLÉS
Economía sumergida (presidente de la comunidad)	Los Astilleros
La policía sin orden judicial	Carlos Díaz y Hotel Playa
La edad	Su alcoholismo
El doble sentido	Obras del Muelle
Les llaman payasos	La policía

Tabla 14 Temática del repertorio de "El que la lleva la entiende". Elaboración propia

<b>Ojú ya saltó el Levante, 2002</b>	
PASODOBLES	CUPLÉS
Su día a día	La Petróleo
Últimos 25 años de Carnaval	Torres gemelas y los gaditanos
Amas de casa	Sala de espera del psicólogo (gay)
Ellos con Jesús Quintero	Reciclaje
Hipocresía de quien lo llama loco	El día de los locos
Lío de pasodoble	Amigo loco
El Corteinglés	Muchacha alpinista
La Reina y Marichalar	Su novia muy delgada
La casa donde él vive	Amigo hipocondríaco
A los gobernantes y el paro	Aznar y las tropas
	Cuplés a varias cosas y terminan con Teófila <sup>144</sup>

Tabla 15 Temática del repertorio de “Ojú ya saltó el Levante”. Elaboración propia

<b>Los Piretas del Caribe, 2012</b>	
PASODOBLES	CUPLÉS
Los indignados	Las series de televisión
Nervios de cantar en el Falla	Juan Carlos Aragón (Carnaval)
Importaciones extranjeras	El Capitán del Costa Concordia
Cantan con sus hijos	<i>Whatsapp</i> nuevas tecnologías
Lenguaje de los mensajes de móvil	Al autor de la chirigota (Sevilla)
Bicentenario y miseria de Cádiz	Bailan con el público (Famosos)
	Programa de televisión “Acorralados”

Tabla 16 Temática del repertorio de “Los Piretas del Caribe”. Elaboración propia

Apreciamos que los temas destacados por Solís (1966) siguen apareciendo cincuenta años después de hacer la catalogación. Por eso decimos que la repetición de la temática no resta potencial comunicativo a las agrupaciones. Ya que los autores buscan la manera de que parezcan temas nuevos. Como anunciamos en una nota al pie de página en el apartado de “Breve historia del Carnaval de Cádiz” del capítulo “Carnaval” vamos a hacer a continuación una pequeña comparativa sobre las diferentes versiones que ha tenido el tango que en 1905 escribiera Antonio Rodríguez Martínez “El Tío de la Tiza” para su coro “Los Anticuarios”.

Nos centraremos en varias versiones hechas por las chirigotas de Cádiz. Hay más versiones, pero destacamos estas por ser las más famosas. Todas

<sup>144</sup> Letra mostrada en el capítulo “Carnaval” donde exponíamos la Inversión carnavalesca.

las versiones que aquí se van a ver aunque cambien la letra, permanece la música base del tango de Carnaval.

A continuación exponemos la letra original<sup>145</sup>

— 17 —

Aquellos duros antiguos  
que tanto en Cádiz dieron que hablar  
que se encontraba la gente  
á la orillita del mar,  
fué la cosa más graciosa  
que en mi vida he visto yo.  
Allí fué medio Cádiz,  
con espiocha;  
hasta fué un día mi suegra,  
y eso que estaba ya medio chocha;  
con las uñas muchos  
vi yo escarvar,  
cuatro días seguidos  
sin descansar.  
Estaba la playa  
igual que una feria:  
¡Válgame San Cleto  
lo que es la miseria!...  
Algunos, pescaron  
más de ochenta duros  
pero más de cuatro,  
no vieron ni uno.  
Mi suegra, como ya dije,  
estuvo allí una semana  
escarvando por la tarde,  
de noche y por la mañana.  
Perdió las uñas y el pelo  
aunque bien poco tenía,  
y en vez de encontrar los duros  
lo que encontró fué... una pulmonía.  
En el patio de las malvas  
está escarvando desde aquel día.

**La Vinicola Riojana,**  
San José y San Pedro  
— Se sirven privelos —

---

**FRANCISCO BLANCO**  **BRAGUEROS MECÁNICOS**

Articulados con llaves reguladoras, última invención. Premiados con *Medalla de Oro* Para la curación de todas las hernias por antiguas y dilatadas que sean. Francisco Blanco, establecimiento San Francisco 6, frente á lo que fué depósito de vinos de los Sres. Martínez del Cerro y Compañía.

Imagen 1 Página del libreto de "Los Anticuarios"

Ahora mostramos la versión realizada por la chirigota "Los Sanmolontropos Verdes" del año 1989 (Erasmus Ubera, "El Yuyu" y "El Selu"). En la cual, en su presentación decían que eran una chirigota soriana, de ahí que la copla fuera bautizada por ellos como "Aquellas monedas arcaicas".

Como quisieron cantar la letra usando palabras "cultas" la tetra era más extensa y tuvieron que hacerle arreglos a la música puesto que no llegaban a

<sup>145</sup> [http://www.youtube.com/watch?v=2QV9o4\\_5qZM](http://www.youtube.com/watch?v=2QV9o4_5qZM) Consultado el 28 de agosto de 2014.

tiempo con la original. Como ya dijimos con la cita de Solís (1966: 11), para aumentar el efecto cómico se hacen pequeños arreglos en la música.

Aquellas monedas arcaicas que tanto en Gades se comentaba  
se aglomeraba el populacho, en la ribera del océano  
ha sido el acontecimiento más simpático que en mi existencia yo observé  
hacia allá marchó el cincuenta por ciento de Gades con azadones  
y la infeliz de mi madre política que estaba en un estado de moribunda  
con los anexos epidérmicos de los dedos y los cabellos  
la presencié haciendo agujeros en la arena  
noventa y seis horas continuadas sin un respiro  
Estaba la ribera del océano ídem a una verbena  
ampárame Sanmolontropo lo que es la pobreza  
hubo personas que obtuvieron más de mil seiscientos reales  
en cambio hubo otras personas que no obtuvieron ni uno solo  
La madre de mi señora como ya expuse  
permaneció allí media quincena  
haciendo agujeros al atardecer  
junto a la luna y a la salida del Sol  
se despojó de los anexos epidérmicos y de los cabellos  
no obstante no le figuraban muchos  
y al contrario de capturar las monedas  
lo que capturo fue una bronconeumonía aguda del tórax  
Y en el parque de las *malvulilalum*  
esta haciendo agujeros desde aquella jornada, y tal  
Y en el parque de las *malvulilalum*  
esta haciendo agujeros desde aquella jornada, y tal.<sup>146</sup>

Otra versión, de las más afamadas, es la de la Chirigota “El que la lleva la entiende” popularmente conocida como “Los Borrachos” en 1992 (Erasmus Ubera, “El Yuyu” y “El Selu”). Cantaron el tanguillo con la misma letra y la misma música solo que al revés, es decir, comenzando por el final y terminando por el principio de la letra original. Se plasma aquí un ejemplo a la perfección del “todo al revés”. Curiosamente la letra para el que no conociera de antes el tanguillo, aunque con dificultades, puede llegar a entenderse al menos el argumento general. También las rimas en este caso permanecen intactas.

---

<sup>146</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=K5dmsccFfKw> . Consultado el 28 de agosto de 2014.

Gracias y olé.  
Y en el patio de las malvas  
está escarbando desde aquel día  
y en vez de coger dos duros  
lo que cogió fue una pulmonía  
aunque bien poco tenía  
perdió las uñas y el pelo  
de día y por la mañana  
escarbando por la noche  
estuvo allí una semana  
mi suegra como ya dije  
pero en cambio otros no vieron ninguno.  
Algunos cogieron más de ochenta duros  
válgame San Cleto lo que es la miseria  
estaba la playa igual que una feria sin descansar  
siete días seguio la vi escarbar  
con la uña y el pelo  
y la pobre mi suegra y eso que estaba  
ya medio chocha con espiocha  
allí fue medio Cai en mi vida he visto yo  
es la cosa más graciosa  
en la orillita del mar  
que se encontraba la gente  
que tanto en Cádiz dieron que hablar  
aquellos duros antiguos.<sup>147</sup>

Este es el ejemplo más claro en el que la creatividad se nutre de algo ya creado y asentado en el imaginario colectivo y se vale de la herramienta de cantar la copla exactamente igual, solo que al revés. En las grabaciones de la actuación en el Concurso, se ve cómo la letra es muy bien recibida por el público. Incluso hoy sigue aplaudiéndose como el primer día.

Estas dos versiones son las más reconocidas en el Carnaval de Cádiz pero podríamos seguir ejemplificando con otras agrupaciones. Como por ejemplo la de 2007, de la chirigota "*Lestaulante* Chino 'Casa *Lafaé*'" ("El Selu") como se observa en el título, se trata de la representación estereotipada de un restaurante chino, en cuyo repertorio siempre sustituyen la "r" por la "l". Además en la letra se incluyen expresiones más gamberras, así como modificaciones en la música usando instrumentos orientales. En 2014 una

---

<sup>147</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=luklk0OS6yY> Consultado el 28 de agosto de 2014.

cuarteta del popurrí de “Los Georgie Dann de Santa María del Mar” (Kike Remolino) incluyeron también los acordes de este tango y la letra estaba relacionada con la suegra del personaje.

Con estos ejemplos queríamos mostrar, además de lo anterior expuesto sobre Geertz – descripción densa y descripción superficial –, lo “dúctil y maleable” que es una canción popular, que no importa las veces que haya sido cantada y versionada. Además queda patente que los autores en muchas de ocasiones no parten desde cero, adaptan letras ya existentes. Se trataría de hipertextos que según Genette, es la relación macrodiscursiva, un texto “B” se reescribe sobre un texto “A”, es lo que se conoce como palimpsesto<sup>148</sup>. No hay plagio, puesto que la creación deliberadamente quiere darse a conocer como versión de la originaria. La transtextualidad se da cuando el oyente de la nueva copla conoce la original, pero para alguien que no haya escuchado “Aquellos duros antiguos” será una copla nueva. Podríamos decir que esta copla en sucesivos carnavales volverá a ser usada como base para la creación.

Otra copla de Carnaval nacida dentro de él y versionada en multitud de ocasiones es “El Vaporcito del Puerto” escrita por Paco Alba para su comparsa “Hombres del Mar” de 1965.

#### 5. 4. 2. BURLA, CRÍTICA, INJURIAS, ALABANZAS

Hemos apuntado con anterioridad que en el Carnaval está permitido decir y hacer cosas que el resto del año no. Como las costumbres cambian, ahora comer en exceso, beber en exceso y hacer todo tipo de acciones no protocolarias no es algo exclusivo de los carnavales. Lo que sí sigue siendo exclusivo de ellos es cantar a la sociedad desde la sociedad misma. No es que haya un derecho al insulto pero sí es un periodo de permisibilidad en el que los cargos públicos reciben críticas directas (e insultos) desde el pueblo<sup>149</sup>.

---

<sup>148</sup> Manuscrito antiguo que conserva huellas de una escritura anterior borrada artificialmente. Tablilla antigua en que se podía borrar lo escrito para volver a escribir.

<sup>149</sup> “Es el único sitio donde te dejan hablar, en el Falla en Carnaval [...] de las críticas y de todo, porque tú no vas a ir al Ayuntamiento a decir... porque si no vas a la cárcel” (Juan Luis Cascana, en Benillouche, 2007, Película documental).

Como expone Bajtin, “Debemos señalar especialmente el carácter utópico y de cosmovisión de esta risa festiva, dirigida contra toda concepción de superioridad. [...] la burla ritual de la divinidad.” (1990: 17).

La injuria es el reverso del elogio. El vocabulario de la plaza pública de fiesta, injuria elogiando y elogia injuriando. Es un Jano de doble rostro. [...] uno está siempre listo para transformarse en la otra. El elogio contiene implícita a la injuria, está preñado de injurias e, inversamente, la injuria está preñada de elogios. [...] La alabanza y la injuria están mezcladas no solamente en las palabras del autor, sino también, y muy a menudo, en la de sus personajes. El elogio – injuria se relaciona tanto con todo como con cada fenómeno, por insignificante que éste sea, pues ninguno de ellos es tomado aisladamente del todo. La fusión del elogio – injuria pertenece a la esencia misma de la palabra rabelesiana [Para nosotros chirigotera] (Bajtin, 1990: 375).

En multitud de ocasiones aparecen letras en las que al final no sabemos si piropean o critican a una persona, o que lo que comienza siendo un elogio concluye siendo una injuria, desprecio o burla.

La expresión de la destreza artística sigue siendo fundamental. El propósito es decir lo que pretendes de un modo que pueda hacer reír a tus amigos y frustrar a tus enemigos. Muy a menudo, la sensibilidad y la habilidad del escritor de coplas son reveladas en su capacidad de expresar un comentario mordaz y de evitar una réplica explosiva. Como la mayoría de los asuntos de Andalucía, el arte del carnaval está basado en la desviación (Mintz, 2008: 367).

Varias agrupaciones deciden cantar a alguien elogiándolo y a continuación criticándolo. Curiosamente ambas letras son aplaudidas por el mismo público<sup>150</sup>.

---

<sup>150</sup> Un ejemplo de ello pueden ser los pasodobles cantados por la chirigota “Banda de música de Cagarrutas del Monte” (“El Selu”, 1997) la cual en un pase del Concurso cantaron un pasodoble que elogiaba a José María Aznar que fue aplaudido por el público y a continuación otro pasodoble completamente en contra del primero. El primero comenzaba “Yo admiro a don José *Manué* Aznar” y el segundo “Yo no trago a don José *Manué* Aznar” El segundo fue incluso más aplaudido que el primero puesto que seguía el mismo esquema y contradecía al primero en todo. Terminaban diciendo “Soy hombre de una opinión”. Juan Carlos Aragón argumenta que el público aplaude debido a su falta de criterio “La genialidad del autor de algún modo empañó su propósito. El público rió tanto el tándem de pasodobles que dejó en un segundo

Sin embargo, pese a que la copla de Carnaval suele llevar casi siempre un buen cargamento de crítica, no es por eso necesario tenga intención de censurar o de elogiar. La más de las veces, la copla de Carnaval solo busca el hacer reír (Solís, 1966: 13).

“Lo que tiene relevancia social merece ser ridiculizado, mientras lo que no tiene esa relevancia, lo marginal y los seres marginales, deben ser dignificados en cuanto a auténticos portadores de la verdad” (León, 2001: 137). A menudo las agrupaciones dignifican a personas que según ellos deberían tener más importancia de la que la sociedad en general le ha dado. Un ejemplo puede ser el pasodoble de “Los Georgie Dann de Santa María” (Kike Remolino, 2014) a “Mágico González” jugador del Cádiz C. F. para que le cambiaran el nombre al Estadio “Ramón de Carranza” por el suyo.

En el campo de la anécdota burlesca la adjudicación es libérrima, y en cada tierra y en cada época hay un hombre sobre el que se carga lo que no dijo, tampoco lo que dijo. Al final, se puede llegar a no reconocerle (Caro, 1991: 53).

En todo caso lo histórico particular queda supeditado a lo legendario general. En varios ejemplos se superpone algo que corre con independencia de los personajes reales (Caro, 1991: 169).

Hemos querido destacar estas citas puesto que las letras de Carnaval tratan hechos que realmente han sucedido, pero también hacen escarnio sobre rumores o suposiciones populares que pueden ser verdad o no. Como exponíamos antes no tiene que cantarse obligatoriamente a temas factuales.

#### 5. 4. 3. ACTUALIDAD

Otra característica fundamental de las letras del Carnaval de Cádiz es la sensibilidad a los acontecimientos que ocurren en la actualidad.

---

plano la trascendencia de lo que se estaba denunciando, que no era más que la falta de criterio propio que muestra el público del Teatro durante el Concurso, caracterizado por ovacionar una cosa para inmediatamente después justo la contraria, poniendo de manifiesto un problema con el que los autores nos enfrentamos todos los años y del que, en ocasiones, también sacamos suculentas tajadas. Vamos, que la sofística griega monta una escuela en Cádiz y se pone las botas” (Aragón, 2012: 147).

Lo más importante de estas coplas es su gran capacidad de absorción de cuanto nuevo sucede. Ahí la gran virtud de Cádiz a lo largo de su historia, la de estar abierta y dispuesta a cuantas novedades le lleguen de fuera, y al mismo tiempo dar siempre una nota de su personalidad a todo. Como pueblo viejo, Cádiz, sabe aceptar las novedades sin asustarse ni entregarse por entero. Hay siempre un matiz de ironía, de broma, propio de quién está de vuelta de todo (Solís, 1966: 11).

La idea que queremos transmitir con esto es la capacidad de revisión y modificación de las letras de Carnaval dependiendo de los cambios de la actualidad. En la tabla que mostramos del proceso de creación de una chirigota podemos observar cómo los cuplés son lo último que escriben los autores ya que es la parte del repertorio que más trata la actualidad. También los pasodobles pero en especial los cuplés.

Las letras del carnaval de Cádiz son pertinentes al momento en el que son cantadas. Además el humorista es tolerante con todos los hechos que suceden. A la hora de hacer reír le da igual la procedencia (Richter, 1804, en Llera, 2003: 618).

Esta afirmación concuerda con lo aportado por Francisco Checa y Concha Fernández (2012: 2), cuando señalan que las parodias teatrales buscan la cercanía ante todo, “los mitos del día”, que serán replicados cuanto antes mejor, cuando aun se mantenga el calor del éxito de los originales “tiene que aparecer la parodia casi como una continuación”. Aunque Checa y Fernández hablan del teatro de la Restauración en España, creemos que dicha réplica es común a nuestro caso estudiado.

El 14 de agosto de 2015 Antonio Pedro Serrano (“El Canijo de Carmona”) en una red social publicó “Esta noche vamos al Carnaval de Verano unos cuantos a lo que salga. Me voy a poner a hacer cuplés. Dadme temas de cuplés a ver qué sale...” (Fernández, E, 2015).

A un autor el público le permite “clichés” en un año, muletillas, pero esa gracia o chiste no la podrá repetir en años sucesivos puesto que sería acusado de repetidor y mucho menos si ese cliché o muletilla es de otra agrupación. Otra cosa será si se usa puntualmente para hacer una broma.

#### 5. 4. 4. FIGURAS RETÓRICAS

La buena articulación y transmisión de las letras no sería posible sin el uso de las figuras retóricas. Este es otro de los aspectos que queremos resaltar de las agrupaciones del Carnaval de Cádiz. Tanto en coros, comparsas, chirigotas, cuartetos y romanceros el buen uso del lenguaje es primordial. Las chirigotas, y en general las agrupaciones de Carnaval, al estar contextualizadas en un ambiente chabacano, de fiesta y desmadre, creemos que la gente no involucrada en esta fiesta – o fenómeno – soslaya el uso acertado de múltiples figuras retóricas que se pueden encontrar en las letras del Carnaval de Cádiz. Queremos reportar la definición que Juan Carlos Aragón hace sobre la poesía popular, la cual la consideramos muy acertada:

El concepto de poesía popular presenta un matiz de inferioridad respecto de la poesía culta, matiz que yo no admito. Poesía popular no es aquella que resulta asequible a las clases populares, a veces con menos formación cultural que el resto. En modo alguno. La poesía popular es aquella en la que el poeta usa la palabra de modo sencillo e importante, haciendo que ésta brille en virtud de su propio peso, y así es capaz de transmitir a cualquier tipo de lector las emociones más simples, profundas y universales a la vez, sin necesidad de recursos gramaticales complejos, y huyendo de cualquier tipo de hermetismo que dificulte la comprensión del mensaje y su emoción ante él. Es precisamente la universalidad la que distingue a la poesía popular (Aragón, 2012: 178).

El aspecto vulgar, que ya hemos comentado, que desprenden las letras de Carnaval, sobre todo de las chirigotas por contener mayor carga humorística (groserías, palabras malsonantes, etc.) es contrarrestado, con un cuidado y a la vez espontáneo uso de figuras retóricas<sup>151</sup>. Este uso por parte de los autores puede ser inconsciente, simplemente hacen rimar unas letras y las acompañan de música. Pero no por eso se le debe restar importancia, y debe ser

---

<sup>151</sup> Un estudio sobre los recursos lingüísticos del Carnaval lo encontramos en el capítulo “Recursos lingüísticos en las coplas del Carnaval de Cádiz” de Adolfo González Martínez y Jorge A. Paz Pasamar (en González, A, 1983: 87-111) donde afirman que los recursos más usados en el Carnaval de Cádiz (no los únicos) son: trabalenguas con y sin sentido; barbarismos; utilización de palabras esdrújulas; eufemismos (tabú del miedo, tabú de la delicadeza, tabú de la decencia; hipérbolos; y comparaciones.

reconocida su labor creativa. “La representación arquetípica puede ser desde caricaturesca a laudatoria, obtenida por la metáfora y otras técnicas retóricas o persuasivas” (Caro, 1991: 26). Otra cosa es que el contenido sea grosero o picaresco, es decir, el registro del lenguaje que los autores usan para sus agrupaciones.

El elemento poético lo constituye la alusión, la ocurrencia, la insinuación, el juego de palabras o, también el juego de los sonidos verbales en el que se pierde todo sentido. Esta poesía se puede describir tan sólo con palabras procedentes de la esfera del juego (Huizinga, 1987: 147).

Se suele pensar en las figuras retóricas cuando se habla de poesía clásica, de poetas consagrados. Esto mismo en el Carnaval de Cádiz intenta evitarse, los letristas son poetas, pero paradójicamente, parece ser que está mal visto llamarse así (o “artista”).

Una metáfora que resulte indescifrable para el destinatario-receptor pierde su razón de ser. De ahí surge precisamente el juego sutil para el creador de la metáfora, entre la búsqueda de la originalidad y la necesidad de la comunicación (Kowzan, 1997: 180).

La composición y el carácter de los elementos capaces de metamorfosear el conjunto del lenguaje y crear un grupo de personas que utilicen este idioma familiar se modifican con el transcurso del tiempo (Bajtin, 1990: 168 y 169). En el COAC (y en la calle) se ve como algo normal el uso de metáforas y demás figuras literarias, de ahí esa familiaridad.

Con el uso de estos recursos se crean esos mundos ficcionales de los que hablábamos sobre las chirigotas y resto de agrupaciones. Se narran los temas de diversas maneras “tragedia (tema noble en modo dramático), la epopeya (tema noble en modo narrativo), la comedia (tema vulgar en modo dramático) y la parodia (tema vulgar en modo narrativo)” (Genette, 1993: 17).

Aunque queremos evitar sobrecargar de ejemplos este capítulo, vemos en la presentación de la chirigota “Los Juan Palómez, yo te lo guiso tú me lo comes” (“El Canijo de Carmona”, 2007) uno de los ejemplos más claros sobre eufemismos <sup>152</sup>. El tipo consistía en cocineros de alta cocina, todos debidamente uniformados y rodeados de atrezzo de cocina. La presentación decía <sup>153</sup>:

Esto es cocina moderna esto es la *Novelle cousine*  
To los platos son *mu* grandes, pero la comida *ajín*  
Mi cocina es delicada mi cocina es tan ligera  
Que aligera, que aligera, que aligera la cartera.  
Como guisa, guisa Juan Palómez tú no veas aquí como se come  
Aquí viene gente de categoría  
Y le ponemos sus comidas preferidas  
A Farruquito le sugiero flamenquín, muy ligero  
A la Teo *pa* que no se me despinte, un choco en su tiente  
Manuel Chávez que de chorla tiene un poco, suprema de coco  
Y con “El Fary” tuve un día un numerito, porque quería que le pusiera bonito  
Como guisa, guisa Juan Palómez y como come, como come, como come.  
A las infantas nunca se les pasa, la típica torrija de la casa  
Al tío de “*Bricomanía*” con barbitas, manitas con puntillitas  
Y “Jesulín” me mete bulla el puñetero, y yo le digo ya lo sé, te falta un huevo.  
Como guisa, guisa Juan Palómez y como come, como come, como come.  
A Michael Jackson le quita el sueño, los pepinillos de los pequeños  
Nuria Bermúdez que es lo más ordinario, almejas compartidas para varios  
Y a Elsa Pataki, yo le pondría el caqui mirando a la Bahía  
Como guisa, guisa Juan Palómez y como come, como come, como come  
Como mezcal la sal y el azúcar  
Y se parece al de las “Pipas Churruca”.

Vemos cómo cada plato de comida ofrecida a cada famoso lleva entreverado un humor ácido en el que se hace alusión a algo relacionado con el famoso, pero usando eufemismos con las comidas. Esta misma chirigota en una parte del popurrí hace uso de la figura retórica llamada calambur: Agrupación de varias sílabas de modo que alteren el significado de las palabras a que pertenecen (*DRAE*). La primera frase era proferida por el chef de la cocina y la segunda frase era coreada por el resto de la agrupación

---

<sup>152</sup> “Manifestación suave o decorosa de ideas cuya recta y franca expresión sería dura o malsonante”, *DRAE*.

<sup>153</sup> Al ser la chirigota ganadora coincidente en el año de la muestra seleccionada, puede verse la presentación en vídeo en la Pista 13 del DVD.

descubriéndose la verdadera y pícara intención del cocinero. Transcribimos la letra:

- Estimado cliente  
Es timado el cliente  
-Ya le echábamos de menos  
Le echamos de menos, *glup glup glup...* ¡ya!  
-Hoy tenemos grandes platos  
Los platos, *mu* grandes  
-Comida de la casa  
Comida, escasa  
-Platos llenos de imaginación  
*Pa* que te llene te los tienes que imaginar  
-Y también de constantes cambios  
El cambio se lo queda constantemente  
-Mis clientes siempre vuelven  
Siembre, devuelven  
-Enseguida regresan  
Regresan *enseguía*  
-Y al final, la cuenta, café, copa y puro  
Y al final te lo aseguro, en la cuenta no te das cuenta y te mete el puro

Estos son tan solo dos ejemplos de los muchos que aparecen cada año en el COAC.

## 5. 5. MÚSICA

Entre los aficionados al Carnaval hay dilemas entre qué valorar más ¿La música o la letra? Desde nuestro estudio nos centramos más en la letra ya que es donde más matices podemos encontrar semióticamente. “El de Cádiz no es un carnaval donde premie el disfraz, es un carnaval musical. Creo que la diferencia es esa. En el Concurso del Falla hay muchísima música, muchísima letra, y todos los años se renuevan” (Guerrero, 2015, entrevista). Ciertamente la música tiene un papel fundamental, no podríamos decir en qué porcentaje el Carnaval es letra y qué porcentaje es música. Este dilema, si música o letra, no debe suponer problemas ya que letra y música, forman un todo indivisible. De hecho las composiciones de Carnaval se denominan “coplas” que es la unión de letra y música.

El autor Juan Carlos Aragón sostiene que la música es prioritaria:

Al ser un género cantado, la letra y la música van de la mano, y ambas deben valorarse conjuntamente como las dos caras de una misma luna. Pero si alguna de las dos va primero, con rotundidad absoluta, ésta es la música. En mi caso también es el principio. La música dice más cosas que la palabra. Y mejor dichas. Llega a donde ésta no alcanza (Aragón, 2012: 180).

Un aspecto que hay que matizar es la diferencia entre música de Carnaval y sonido de Carnaval. En el artículo que estamos siguiendo de Víctor Manuel Amar y Enrique Rodríguez (1996), se explica que la música son los acordes y ritmos producidos por los instrumentos musicales usados por las agrupaciones de Carnaval. Pero el sonido de Carnaval está más relacionado con la calle, la gente, el bullicio, más conocido como la bulla. Amar y Rodríguez (1996) argumentan que la música presenta una significación más ambigua, mientras que la concreción residiría en las letras. Esto es así debido a que sobre una misma música, de pasodoble por ejemplo, se cantan letras diversas. “Pocas músicas sin palabras hay en el carnaval” (Amar y Rodríguez, 1996: 63).

La letra necesitaría a la música, si no pensemos cuando se canta una letra de Carnaval a capela<sup>154</sup>. Automáticamente se busca marcar el ritmo de la música que debería acompañar a la letra simplemente con los nudillos en una mesa por ejemplo.

Pero como decíamos, el porcentaje de relevancia entre letra y música no se puede determinar<sup>155</sup>. “Una buena melodía es como un buen titular, o sea que en gran parte de él depende que se lea la noticia” (Amar y Rodríguez, 1996: 64). Puede que la letra tenga mucha importancia pero estos autores nos recuerdan que está sometida a la música, que debe adaptarse a ella. De la buena armonía entre ambas nacerá el éxito. “Es difícil decir más en tan escaso tiempo” (González, A, 1996: 203).

“Tampoco la lírica se comprende apenas como función lúdica cuando ha perdido contacto con la música” (Huizinga, 1987: 171). De ahí que cuando

---

<sup>154</sup> “A capela” Aparece recogido en el artículo nuevo de la vigésima tercera edición del *DRAE*. “Dicho de una composición musical: Cantada sin acompañamiento de instrumentos”.

<sup>155</sup> Desde el año 2003 “La Orquesta *Caballat*” versiona solo las músicas de Carnaval. Sin aportar las letras.

hemos transcrito las letras de alguna copla, al leerse no tenga tanta gracia como al escucharse.

¿Para qué componer, si el producto va a quedar confinado en el recinto del concierto o en la solemnidad de la recepción radiofónica? Componer es al menos en cuanto a tendencia, *dar qué hacer*, no dar qué oír, sino dar qué escribir: el espacio actual de la música no es la sala, sino la escena en que los músicos transmigran, a menudo con un modo de tocar deslumbrador de una a otra fuente sonora (Barthes, 1986: 261).  
[Cursivas del autor].

“El sonido del Carnaval de Cádiz se mantiene en gran parte y por fortuna lejos de la reproducción enlatada” (Amar y Rodríguez, 1996: 63). Ciertamente, escuchar carnaval enlatado (grabado) no es lo mismo que escucharlo en directo. De hecho, algunas agrupaciones de Carnaval deciden grabar sus discos con el sonido directo del Concurso del Teatro Falla. Esto, aparte de ahorrar los costes que supone grabar en un estudio de música, observamos que un disco de Carnaval grabado mediante el sonido directo a la hora de escucharlo es más reconfortante por el hecho de escuchar al público reírse de manera espontánea. El disco grabado en estudio aporta una mayor calidad en el sonido pero la frialdad<sup>156</sup> de no escuchar al público reír. Algunos discos aportan risas enlatadas en los golpes de humor pero no surten el mismo efecto irrisorio.

En una comunicación personal con José Luís García Cossío para un trabajo universitario nos hablaba de la buena venta que los CD de Carnaval tienen entre el público, aunque no exista un mercado concretamente centrado en esto.

Sobre la discografía, el Carnaval se ha convertido en una industria un poco *sui generis*, porque cada uno lo hacemos a nuestra manera. Nos grabamos, nos producimos, hay gente que se lo producen otros... Además hay un componente especial que es que todo tiene que salir justo después de la Final, entonces el repertorio de la Final hay que

---

<sup>156</sup> La palabra “frialdad” ha sido pronunciada por la mayoría de los autores entrevistados cuando dan respuesta a los cambios que ha sufrido el Concurso, pueden consultarse sus entrevistas.

grabarlo antes si se tiene... Cada uno lo hace como puede. Sin embargo es una industria que mueve muchos discos. Yo me he puesto a hablar con artistas que le decimos lo que vendemos y se quedan asombrados, vendemos muchísimo más que ellos. Pero tampoco se puede decir que vivimos de la industria discográfica. Como todo en el Carnaval, nos lo hacemos nosotros, pero por ejemplo, "El Melli" se ha preocupado de que esto llegue a muchos sitios. Pero el Carnaval no es como un artista que ficha por una compañía que lo graban y lo distribuyen. Aquí si estamos arriba es por méritos propios, si se vende es porque pequeñas distribuidoras lo hacen llegar a muchos sitios y con todo, la gente se queda sin los discos porque además duran un año nada más, esto es muy efímero, esto al año siguiente baja mucho la venta. Por eso hay que hacer una distribución muy importante ese mismo año. Creo que si algún industrial ávido de ganar dinero con el Carnaval se pusiera de verdad, yo creo que eso se podría hacer algo mucho más importante de lo que llevamos años haciendo. Es en plan casero, como las magdalenas que hace la mujer en su casa y luego las vende el hijo (Comunicación personal 21 de mayo de 2010).

Debemos puntualizar que hizo estas declaraciones hace varios años y que internet ha cambiado mucho en cuanto a métodos legales (e ilegales) de distribución de música. En consecuencia ya la venta de discos ha bajado considerablemente. En las entrevistas también hemos preguntado sobre la repercusión de *Youtube* en las agrupaciones (Pregunta número 31).

Para concluir este apartado Jorge Antonio Paz sostiene que:

Estas composiciones pertenecen a una literatura efímera que perdura en muy pocas ocasiones, si comparamos la cantidad de letras creadas en un año, con las que se recuerdan de tiempos pasados. La perdurabilidad de cada una de ellas está vinculada a la calidad de la música que acompañan, entendiéndose por calidad, además de un cierto nivel artístico, el que sea pegadiza y fácil de reinterpretar. No olvidemos que se trata de coplas y no de poemas musicados (Paz, 1987: 243).

Uno de los mayores logros para un autor de Carnaval, al igual de cualquier otro compositor musical creemos, es que el público recuerde ciertas composiciones, líricas y musicales, en resumen, coplas, de años anteriores, y sigan estando “vivas”. Y uno de los componentes que mantienen vivas ciertas coplas son los resúmenes que la televisión hace de años anteriores.

## 5. 6. TELEVISIÓN

La creatividad también está presente en la televisión. Los creativos televisivos son los guionistas, productores, directores y realizadores, entre otros. La creatividad que es más destacable en nuestro caso es la del realizador que tiene que fusionarse con la agrupación para una fluida sincronización.

La creatividad en el medio televisivo está quizá soslayada por la espectacularidad de algunos programas. Espectacularidad entendida como la tercera acepción de la palabra “espectáculo” que nos brinda el *DRAE*: “Cosa que se ofrece a la vista o a la contemplación intelectual y es capaz de atraer la atención y mover el ánimo infundiéndole deleite, asombro, dolor u otros afectos más o menos vivos o nobles”. Y para que un programa de televisión nos mueva al deleite, asombro o dolor, se ha de contar con elementos narrativos previamente pensados y llevados a la práctica mediante la creatividad de, como decíamos, productores, guionistas, directores, realizadores y creativos en general, puesto que al final se trata de contar historias.

Como suele ocurrir en televisión “no nos acordamos” del realizador – ni del encargado de sonido, iluminación, etc. – hasta que este comente un error. El espectador lo ve todo como un discurrir natural, hasta que en un momento determinado hay un error, entonces pensamos en la “torpeza” del que está detrás de las cámaras. Quizá sea injusto este pensamiento, pero es real. Son mucho más evidentes los errores que los aciertos. Como ocurre en el cine con los gazapos. Trataremos esto en el apartado reservado a la televisión.

## 6. COMUNICACIÓN NO VERBAL

Todos los elementos analizados hasta ahora, tipos de mundo, los estereotipos, el humor y la creatividad forman parte de las chirigotas. Pero nuestra investigación al tratar además la realización televisiva ha de atender a otro aspecto fundamental: la comunicación no verbal. Una chirigota está hecha para oírse y también para verse.

Parece que en la fiesta se alterna la utilización del lenguaje oral con los lenguajes de carácter no verbal (kinesia, gestos, posturas, ritmos corporales, comunicación por el tacto, por el rostro, por el uso del espacio, etc.), lo cual denotaría el origen antiguo y primitivo de la Fiesta y su carácter de gozne entre lo humano y lo prehumano, casi animal. Es de destacar, asimismo, el escasísimo o nulo uso de lenguajes escritos, solo con carácter de apoyo a los otros tipos y, generalmente, de forma “redundante”, para aclarar determinados significados (Roiz, 1982: 122 y 123).

Históricamente las canciones, de los trovadores por ejemplo, y las historias que pasan de padres a hijos, han perdurado gracias a la transmisión de boca en boca<sup>157</sup>, pero además, esta transmisión también se producía “de gesto en gesto” podríamos decir. “[las palabras] son solo el comienzo, porque detrás de ellas está el cimiento sobre el cual se construyen las relaciones humanas: la comunicación no verbal” (Davis, 2000: 21). Y a veces la clave en alguna letra de Carnaval está en los gestos y estos deben ser captados por la televisión.

La comunicación no verbal está compuesta por muchos de los elementos que ya hemos ido mencionando, el atrezzo, el forillo, el propio tipo de las agrupaciones, etc. y los autores tienen que, además, crear gestos, movimientos, pose, talante, incluso timbre y volumen de la voz, que solo mediante la letra no pueden ser reflejados. “La parte visible de un mensaje es por lo menos tan importante como la audible” (Davis, 2000: 16).

---

<sup>157</sup> Nos referimos antes de la utilización generalizada de libros y por supuesto de otros canales de comunicación como la radio, televisión e internet.

La copla se canta con la chirigota parada, acompañándola con unos movimientos de brazos y de gestos que son la sal y la pimienta con que se adoban las letras. En muchas ocasiones el gesto dice más que la letra (Solís, 1966: 8 y 9).

Esa “sal” y esa “pimienta” es lo que queremos destacar. Ya que es de lo que la realización televisiva, junto a las letras, está más pendiente.

## 6. 1. DEFINICIÓN Y ÁMBITOS DE ESTUDIO

Una amplia definición que hemos encontrado es “La comunicación no verbal es el envío y/o recepción de información e influencia a través del entorno físico, la apariencia física y la conducta no verbal” (Patterson, 2011: 19). Es decir, todo lo que no es palabra. Todo lo que nos rodea es comunicación no verbal: nuestra ropa, nuestro peinado, nuestros zapatos<sup>158</sup>, la manera en la que está decorado nuestro despacho, nuestra casa. Con todo esto estamos dando y recibiendo información aunque sea de manera inconsciente.

Usamos el nombre de Comunicación no verbal en lugar de Lenguaje no verbal ni Lenguaje corporal, ya que como apunta Patterson (2011: 13), no se trata de un lenguaje, puesto que no hay un código concreto establecido, no existe gramática ni significados concretos, depende mucho del contexto<sup>159</sup>. Y más en el caso de las chirigotas en las que los campos de experiencia (Rodrigo, 2007) son muy importantes para la adecuada comprensión. Tampoco es solo corporal, todo lo que nos rodea informa a los demás. Si sólo fuera importante el cuerpo en la comunicación no verbal, los decorados de los platós de televisión no existirían por ejemplo, al igual que el atrezo y el forillo de las agrupaciones carnavalescas<sup>160</sup>. “Hemos de añadir que estas imágenes [visuales] son mucho más fáciles de procesar que los mensajes verbales y solo

---

<sup>158</sup> “Se puede saber mucho de una persona por sus zapatos: A dónde va, a dónde ha estado...” Frase de la película *Forrest Gump* (Robert Zemeckis, 1994).

<sup>159</sup> “Con contadas excepciones, a diferencia del lenguaje verbal. No existe un vocabulario fijado para las conductas no verbales concretas” (Patterson, 2011: 17). Por eso no es adecuado usar lenguaje no verbal/corporal.

<sup>160</sup> “La comunicación no verbal es un término más amplio [que el de lenguaje corporal] que también comprende la conducta táctil, el uso del entorno, y del espacio personal, todos ellos relacionados con el concepto de territorialidad, tan importante en el comportamiento humano” (Baró, 2012: 43).

les cuesta una fracción de segundo alcanzar su objetivo” (Patterson, 2011: 21). Volvemos a la idea de “Concurso de primeras impresiones”.

Las señas vocales se refieren a diversos aspectos del habla como son el volumen, el tono, la frecuencia, la entonación y las pausas. Aunque estas señales pueden afectar al significado de lo que estamos diciendo, son diferentes de los aspectos verbales de la comunicación (Patterson, 2011: 19).

Es decir, que volumen, tono, frecuencia, entonación y pausas forman parte de la comunicación no verbal<sup>161</sup>. Por tantos elementos a tener en cuenta son muy diversas las disciplinas que han tratado de definir y estudiar la comunicación no verbal que resumimos a continuación.

Mostramos los distintos puntos de vista desde los que puede ser estudiada la comunicación no verbal. Una vez más un polisistema aparece en nuestra investigación.

Hemos decidido plasmar las ideas de los autores tal cual para hacer más breve las descripciones:

La investigación de la comunicación es fruto de cinco disciplinas diferentes: la psicología, la psiquiatría, la antropología, la sociología y la etología<sup>162</sup>. Es una ciencia nueva y controvertida, con hallazgos y tácticas de investigación a menudo muy discutidos (Davis, 2000: 18).

La etología, la antropología, la sociología, la psicología y la lingüística se han ocupado de la CNV. Estas ciencias – como suele ocurrir – atienden a sus propios intereses [aunque sus derivaciones tienen gran interés] (Forner, 1987: 21).

---

<sup>161</sup> “El acto de escuchar la voz inaugura la relación con el otro: la voz que nos permite reconocer a los demás (como la escritura de un sobre), nos indica su manera de ser, su alegría o su sufrimiento, su estado; sirve de vehículo a una imagen de su cuerpo y, más allá del cuerpo, a toda una psicología (se habla de voces cálidas, voces blancas, etcétera)” (Barthes, 1986: 252).

<sup>162</sup> Etología: “Estudio científico del carácter y modos de comportamiento del hombre. Parte de la biología que estudia el comportamiento de los animales” (DRAE) <http://lema.rae.es/drae/?val=etolog%C3%ADa> Consultado el 8 de octubre de 2014.

La investigación lingüística sobre la comunicación se ha concentrado tradicionalmente en el estudio de tres aspectos fundamentales: la sintaxis, la semántica y la pragmática. La sintaxis es el estudio estructural del sistema de signos y de sus relaciones; la semántica contempla el significado de los signos; y la pragmática se dedica a la aplicación de estos signos (Forner, 1987: 26).

A partir de la lingüística, en el estudio de la CNV, aparece la quinésica como disciplina que estudia la comunicación mediante actitudes, las posturas y la mímica; y la paralingüística, que se ocupa del estudio de la entonación, de la modulación de la voz, del ritmo de la elocución, etc., conjunto de elementos capaces de modificar el significado de la expresión verbal (Forner, 1987: 27).

El lenguaje corporal es estudiado por la cinésica, que analiza los movimientos de cualquier parte del cuerpo, tanto los conscientes como los inconscientes. Incluye, por lo tanto, la posición corporal y la gesticulación. Entendemos por gesticulación el conjunto de movimientos que hacemos con los brazos, las manos y la cabeza (Baró, 2012: 44).

Cinesis [...] uno de sus principios básicos es que no se puede estudiar la comunicación por unidades separadas (Davis, 2000: 19).

Todas estas disciplinas son usadas por los autores y directores de las agrupaciones, en concreto de las chirigotas que son las más expresivas (junto al cuarteto) para que su puesta en escena y transmisión de sus coplas se haga de la mejor manera posible.

## **6. 2. ELEMENTOS PARA POSIBLES ANÁLISIS**

En este apartado no vamos a analizar la comunicación no verbal de alguna actuación de una chirigota, puesto que precisaría de un meticuloso y extenso análisis. Solo indicamos cómo podría analizarse.

La incidencia de los diversos aspectos verbales y no verbales de la comunicación no es una incidencia de orden cuantitativo, únicamente, sino también de orden cualitativo y, precisamente, esto dificulta análisis

o valoraciones mediante operaciones aditivas o sustractivas, por cuanto nos aproxima al estudio de la conducta humana y en definitiva a nosotros mismos (Forner, 1987: 51).

Es decir que habría que tener en cuenta multitud de elementos no solo cuantitativos sino también cualitativos como por ejemplo los siguientes componentes y patrones de la comunicación no verbal (Patterson, 2011: 40-54):

- Características fijas
  - El diseño y la disposición del espacio
  - La apariencia física
- Las conductas dinámicas
  - La distancia y orientación
  - La conducta visual
  - La expresión facial
  - La postura y el movimiento
  - Los gestos
  - El contacto corporal
  - Las conductas vocales<sup>163</sup>
  - Las señales olfativas
- Más allá de los componentes
  - La implicación
  - La disposición

Todos estos componentes unidos, o también por separado, hacen que los componentes de las agrupaciones se transformen en actores y que el pacto de ficción del que antes hablábamos se alcance sin esfuerzos por parte del espectador.

Además, para el correcto intercambio de la comunicación no verbal hay que atender a:

---

<sup>163</sup> “El sarcasmo es otro ejemplo que demuestra la importancia de la conducta vocal. En este caso, cambiando la forma en que hacemos una afirmación, el significado del enunciado sarcástico es justamente el opuesto del que nos indica el contenido verbal” (Patterson, 2011: 40-54). Fundamental en las chirigotas.

- 1) Los patrones de conducta, no en los componentes aislados;
- 2) Los procesos simultáneos de envío y recepción;
- 3) Los efectos de la biología, la cultura y la personalidad;
- 4) Los objetivos de ambas partes en la interacción; y
- 5) Las limitaciones impuestas por los entornos concretos (Patterson, 2011: 203).

Otra categoría de análisis de la comunicación no verbal sería la aportada por Forner (1987: 31):

- 1) Las distancias espaciales
- 2) El contacto físico
- 3) La orientación y actitud del cuerpo
- 4) Los gestos y movimientos del cuerpo
- 5) Los adaptadores
- 6) La expresión de la cara
- 7) El intercambio de miradas
- 8) El aspecto exterior
- 9) Los factores del entorno
- 10) Los aspectos no lingüísticos del discurso

Cada autor o estudioso de la comunicación no verbal hace un listado de los aspectos o componentes a tener en cuenta para analizar este tipo de comunicación. Creemos que el listado aportado por Patterson resulta más completo aunque el de Forner lo complementa.

Dejando un poco de lado el entorno, y centrándonos en los gestos (movimientos de mano y cabeza) las personas pueden expresar:

- 1) *Concepciones de orden cultural*
- 2) *Actitudes recíprocas de los comunicantes*
- 3) *Diferencia de estatus o división de roles*
- 4) *Los estados emocionales del individuo*
- 5) *Los aspectos de la personalidad* (Forner, 1987: 36 y 37 [Cursivas del autor]).

Como decíamos, todos estos elementos de la Comunicación no verbal, los autores y directores de Carnaval los tienen en cuenta, y están pendientes de ellos en todo momento, quizá de manera inconsciente y alcanzando sus objetivos de manera práctica (sin esquematizaciones teóricas) para que su agrupación sea la que más y mejor transmita las ideas que quieren expresar, para esto hacen uso del tipo también.

Y aunque parezca una obviedad, gracias a la televisión todos estos elementos son transmitidos y retransmitidos al gran público. Los realizadores y cámaras de televisión tienen que estar muy atentos a todos estos componentes y rasgos ya que, como explicaremos en siguientes apartados, no cuentan con un guion de lo que las agrupaciones van a hacer. Solo saben la duración aproximada, que es igual a todas.

### **6. 3. CARACTERÍSTICAS DE LA CNV**

#### **6. 3. 1. INCESANTE (SIEMPRE ACTIVA)**

- El canal no verbal está siempre activo mediante los canales visual, auditivo, táctil u olfativo: la chirigota “¡Viva la Pepi!” (“El Selu”, 2012), iban de limpiadoras y en sus actuaciones usaban ambientadores, o el Coro “La *Boutique*” (Francisco Martínez Mora, 2014) olía a chocolate, y en “Ricas y Maduras” (El Canijo de Carmona, 2011) los componentes se echaban colonia afrutada antes de salir. Ya en 1964 Paco Alba ambientó su actuación de “*Currusquillos gaditanos*” con olor a canela;
- El envío y recepción de información se dan de manera simultánea en la comunicación interpersonal (Dentro del Falla también se da);
- Se produce de manera inconsciente; Es muy eficiente para el poco esfuerzo cognitivo que supone, según Patterson somos “tacaños cognitivos” (Patterson, 2011: 22-25).

“La influencia omnipresente de la comunicación no verbal es evidente no solo en las interacciones cara a cara sino también en la amplia variedad de

medios de comunicación como la televisión o internet” (Patterson, 2011: 13). Por eso, el realizador tiene que buscar los gestos para que la información no se pierda. En un estudio del Carnaval en la radio o solo de las letras, este apartado no sería necesario. Sí para las descripciones del tipo y de la gestualidad en algún momento determinado.

“La comunicación verbal es un suceso intermitente y sometido a ciertas normas” (Patterson, 2011: 21). En el Carnaval, como es el periodo sin normas por excelencia, y la comunicación no verbal no tiene tantas normas como el lenguaje verbal, ayuda a poder expresar ideas de manera más humorística incluso que las palabras, haciendo gestos (obscenos por ejemplo) en lugar de decir la palabra.

### 6. 3. 2. CONTEXTO

Otra característica de la comunicación no verbal es que está muy circunscrita al contexto en el que se produce y así nos lo confirman diversos autores:

- “Con pocas excepciones, la comunicación no verbal solo tiene sentido en el mismo momento que sucede” (Patterson, 2011: 22-25).
- “El significado del mensaje está contenido siempre en el contexto, y jamás en algún movimiento aislado del cuerpo. [...] Nunca lograremos tener un diccionario fiable de gestos inconscientes, porque el significado debe buscarse siempre solamente dentro del contexto general” (Davis, 2000: 47 y 48).
- “La mayoría de los movimientos del cuerpo carecen de un significado social concreto y exclusivo: adquieren significado al ejecutarse en el marco de una relación y contexto determinado” (Baró, 2012: 44).

Como apunta Patterson (2011: 73), siguiendo a Hall en su libro *Más allá de la Cultura* (1976), existen dos tipos de culturas: las de alto contexto y las de bajo contexto. Las de bajo contexto son las que los mensajes se transmiten de manera clara y directa. Usan un lenguaje sin ambigüedades y con significado claro. Por el contrario, las culturas de alto contexto se darían cuando las

personas tienen que “leer entre líneas”. El significado no está explícito, sino implícito, en la que la comunicación no verbal es fundamental para no dar sentidos erróneos. El Carnaval y específicamente las chirigotas entrarían en las culturas de alto contexto. Esto podemos relacionarlo con lo obvio y lo obtuso de Roland Barthes<sup>164</sup>.

Flora Davis (2000: 12) nos invita a ver la televisión sin sonido para observar mejor la comunicación no verbal. Esto nos hace ver que las chirigotas son las que más gesticulan – aparte del cuarteto, que como hemos explicado se trata de la agrupación más teatralizada – es un experimento que aclara muy bien la importancia de la comunicación no verbal en las chirigotas. Sin audio, a una chirigota, suponiendo que se vea de negro, podemos reconocerla de un año u otro por los gestos y forma de moverse. En cambio en un coro o una comparsa esto no podría ser posible, o sería muy difícil.

### 6. 3. 3. INFORMACIÓN ADICIONAL

“La comunicación no verbal proporciona a hablantes y oyentes información adicional sobre el contenido verbal y la expresión del oyente proporciona una reacción no verbal al mensaje del hablante” (Patterson, 2011: 116). Como decíamos, las grabaciones de los CD de las agrupaciones es mejor grabarlas con el ambiente del Falla, ya que aunque se pierde calidad, o limpieza en el sonido, da como resultado más empatía al escucharlo sin necesidad de introducir risas enlatadas. Además la risa del público es lo más reconfortante para los componentes de las agrupaciones.

---

<sup>164</sup> “En cualquier intento de expresión podemos distinguir tres niveles: el nivel de *comunicación*, el del *significado*, que permanece siempre en un plano simbólico, en el plano de los signos, y el nivel que R. Barthes llama la significancia. Pero en el sentido simbólico, el que permanece a nivel de los signos, se pueden distinguir dos facetas en cierto modo contradictorias: la primera intencional (no es ni más ni menos que lo que ha querido decir el autor), como extraída de un léxico general de los símbolos; es un sentido claro y patente que no necesita exégesis de ningún género, es lo que está ante los ojos, el *sentido obvio*. Pero hay otro sentido, el sobreañadido, el que viene a ser como una especie de suplemento que el intelecto no llega a asimilar, testarudo, huidizo, pertinaz, resbaladizo. Barthes propone llamarlo el *sentido obtuso*.” ([En la contraportada de] Barthes, 1986).

“El lenguaje corporal<sup>165</sup>] y la voz inciden, de manera mucho más decisiva que la palabra, en la inmensa mayoría de nuestras relaciones. Hasta el punto en que un gesto puede anular por completo un discurso cargado de argumentos” (Baró, 2012: 23). De esto tratan muchos de los giros humorísticos en las letras de las chirigotas. Por ejemplo, cantan afirmando una cosa y al término de la copla hacen un gesto indicando su desacuerdo con lo que acaban de decir. Aunque también la propia Baró es prudente con esta anterior afirmación: “En la vida real, es arriesgado realizar afirmaciones en base a [sic.] un gesto observado, especialmente si las consecuencias pueden afectar dramáticamente la vida de las personas” (Baró, 2012: 34).<sup>166</sup>

Tanto en las relaciones cara a cara como en la comunicación mediática, como en el caso de la televisión o de internet, el canal no verbal a menudo ejerce una mayor influencia en el canal verbal. La función de la influencia en la comunicación no verbal puede describirse como una conducta orientada a un objetivo que se realiza para modificar una conducta específica y/o actitudes y sentimientos de otros (Patterson, 2011: 145).<sup>167</sup>

Muchas agrupaciones se arriesgan a basar sus chistes en gestos, ya que o bien los que lo escuchan por radio no lo entenderán (ya que no lo ven) o bien la realización televisiva puede no llegar a tiempo. Pero es algo en lo que realmente no es primordial a la hora de crear el repertorio. Por radio se encargan los locutores de explicar qué ha sucedido y por televisión todo está pensado para que no se pierda el chiste, y si se pierde los presentadores que sí se encuentran en el Teatro irían al rescate de los telespectadores que no lo

---

<sup>165</sup> En esta ocasión esta autora usa “lenguaje” y “comunicación” indistintamente.

<sup>166</sup> Un ejemplo recurrente pero muy ilustrativo que muestra la importancia de la imagen que se da por televisión, gracias a la comunicación no verbal, es el debate entre Nixon y Kennedy en 1960. Kennedy dio una imagen impecable en la vestimenta, más relajado, más joven, con lo cual más atractivo. Nixon en cambio, estuvo sudando durante la mayor parte del tiempo que duró el debate. Las elecciones las ganó Kennedy. Según algunas encuestas la mayoría de los votantes que vio el debate por televisión votó a Kennedy, en cambio, los radioyentes del debate se inclinaron más por Nixon.

<sup>167</sup> Para hacernos una idea sobre la comunicación no verbal y el peso que tiene en las relaciones entre las personas, un ejemplo es el cortometraje de Dani Montes *Yo tb tq* (2013). En el que se plasma una conversación mediante la aplicación de móvil *Whatsapp* (solo texto y algunos iconos) y la misma conversación cara a cara donde entra en acción la comunicación no verbal.

han visto. Con lo cual, mantenemos que la comunicación no verbal en las chirigotas es fundamental para la expresión.

#### 6. 4. DIDASCALIAS

Hemos querido llamar “didascalias” a este breve apartado puesto que le vemos conexión directa a nuestro objeto de estudio.

Entendemos por didascalia según el *Diccionario de La Real Academia Española*:

Enseñanza, instrucción. En la antigua Grecia, instrucción que daba el poeta a un coro y a los actores. También en la antigua Grecia, conjunto de catálogos de piezas teatrales representadas, con indicaciones de fecha, premio, etc. En la literatura latina, conjunto de notas que a veces, al comienzo de una comedia, daban noticias sobre su representación.

Actualmente, “didascalia” se utiliza para denominar las acotaciones de una obra de teatro o las instrucciones dadas por el autor o por el director a los intérpretes<sup>168</sup>. Con lo cual, los componentes de una agrupación carnavalesca además de aprender y memorizar la letra y la música, también han de hacerlo con las didascalias, que como hemos dicho, son las anotaciones de interpretación del repertorio. Algunas didascalias se han convertido en verdaderas coreografías (como hemos visto y volveremos a ver con la presentación de la chirigota “Los *Puretas* del Caribe”, “El Love”, 2012).

Además, la comunicación entre los integrantes de la agrupación tiene que funcionar bien. Los componentes en todo momento tienen que estar atentos a las indicaciones del director que por ejemplo, con un simple gesto puede dar órdenes a los músicos o a algún otro componente para un mejor desarrollo de la actuación.

Más que ningún otro, el texto teatral es rigurosamente dependiente de las condiciones de enunciación; no se puede determinar el *sentido* de un enunciado teniendo en cuenta únicamente su *componente*

---

<sup>168</sup> <http://es.wikipedia.org/wiki/Didascalia> Consultado el 6 de octubre de 2014.

*lingüístico*; hay que contar con su *componente retórico*, ligado a la situación de comunicación en que es emitido (como advierte Ducrot), componente retórico que es de una importancia capital en el teatro (Ubersfeld, 1989: 175). [Cursivas de la autora].

La sal y la pimienta, como apuntaba Solís, sabemos que es el aderezo de los platos principales. Pero tras estudiar a varios autores ¿Podríamos llegar a decir, que por peso en la comunicación, realmente el plato principal es la comunicación no verbal y que la sal y la pimienta son las palabras?

Queda demostrado que para comprender qué es una chirigota hay que tener en consideración multitud de elementos formando así un polisistema, y que este polisistema a su vez se pone en relación con el sistema de la retransmisión televisiva que veremos a continuación. Los realizadores de la retransmisión del COAC y la mayoría del equipo encargado de su retransmisión ha de conocer los hándicaps de las chirigotas y demás agrupaciones. Y conocer también los elementos que hemos desarrollado: el modelo de mundo que representan, entender los tipos, conocer el humor que se da en el Carnaval, ser conscientes de que retransmiten sobre todo un evento en el que la creatividad es su base fundamental, y asimismo prestar atención continuamente a la comunicación no verbal. Así, están alerta para momentos trascendentales de la actuación y poder transmitir y retransmitir de la mejor manera posible el potencial comunicativo de las chirigotas.

Concluyendo este capítulo y el primer bloque de la tesis, traemos una cita de la entrevista de Manolo Santander: “[La chirigota] Es la madre del Carnaval. [...] Es lo que más define el Carnaval de Cádiz” (Santander, 2015, entrevista).

## **CAPÍTULO IV. TELEVISIÓN**



# 1. INTRODUCCIÓN AL CAPÍTULO

Aquí comienza el segundo gran bloque de esta investigación. Nos centramos ahora en televisión<sup>169</sup> y Carnaval de Cádiz. El capítulo como los anteriores se divide en varios apartados. Comenzamos por destacar los hitos más importantes en la historia de la televisión y la retransmisión del COAC, una vez más sin aspirar a hacer un exhaustivo análisis historicista, tomaremos como referencia estudios realizados en exclusiva sobre el carnaval y medios de comunicación en la historia y de ellos extraemos lo necesario para contextualizar nuestro objeto de estudio, que responde a otras cuestiones como ¿A qué género televisivo pertenecen las retransmisiones del Carnaval? Veremos que no es un género de por sí, sino el compendio de elementos de muchas categorías y catalogaciones que vamos a dilucidar seguidamente. Tras definir el género televisivo procederemos a aplicar el modelo comunicacional de Wilbur Schramm el cual consideramos práctico para definir mejor nuestro objeto de estudio. Los medios de comunicación prensa e internet han sido excluidos de esta investigación puesto que desviarían en demasía la trayectoria expositiva de este estudio y no los consideramos primordiales en nuestro caso tratado. Sí serán mentados puntualmente (más internet, en concreto *Youtube*, que la prensa) puesto que son medios de comunicación contenedores del Carnaval de Cádiz. Cerramos este capítulo poniendo de manifiesto las controversias que el medio televisivo ha suscitado, suscita y suscitará con su presencia en el COAC.

En un principio, este capítulo estaba compuesto también por el apartado que trata la realización televisiva del Concurso pero, debido a que iba a resultar

---

<sup>169</sup> “La televisión es básicamente un método para captar imágenes y sonidos en un lugar, convertir esa información luminosa y acústica en señal eléctrica y mediante un emisor, trasladarla hasta un receptor que codifica esa señal para que se pueda ver a distancia. Existen varios sistemas para enviar esta señal de televisión de un lugar a otro:

- Las ondas hercianas, la forma utilizada desde el comienzo de la televisión y única hasta hace poco.
- El satélite, y recepción mediante antenas parabólicas.
- El cable.
- Televisión digital terrestre, TDT.
- Televisión por internet” (Zúñiga, 2006: 17).

un capítulo demasiado extenso y a que su explicación queda mejor por separado, hemos decidido separarlos y hacer dos capítulos independientes.

Para el aficionado al Carnaval de Cádiz hay varias maneras de seguir el Concurso de coplas carnavalescas en directo. Para ello ha de asistir al Teatro Falla o ha de valerse de varios medios de comunicación. “No se ‘ve’ lo mismo cuando se oye; no se ‘oye’ lo mismo cuando se ve” (Chion, 1993: 11), de ahí que no sea lo mismo escuchar Carnaval por la radio o verlo por televisión, o incluso leer una crónica en un diario, o asistir a una sesión en el propio Teatro.

Es la comunicación la que genera relaciones, orden, sentido. Pero, en la actualidad, la comunicación ya no está subordinada, sino que domina, y cuenta con los medios para ello; a veces, incluso se pierde el control sobre ella. Al tiempo que las religiones se debilitan, que las ideologías y las “cosmovisiones” se difuminan y dejan al hombre contemporáneo desprovisto de grandes relatos de referencia, que lo político pierde parte de su contenido en favor de la competencia por la competencia, la comunicación ocupa el lugar que todo ello abandona. La comunicación acapara el imaginario, produce lo real y sus simulaciones, engendra sociologías cambiantes, forma e impone las figuras detentadoras de poder o las obliga a depender de ella. Lo puede hacer porque, gracias a las tecnologías más avanzadas, ha adquirido una capacidad inédita hasta ahora y en continuo crecimiento. El poderío comunicacional y el poderío técnico se alían; se imbrican y se refuerzan mutuamente (Balandier, 1994: 151 y 152).

Por este motivo lo que encuentra en la calle una persona que espera ver “el Concurso”, lo que ha visto en televisión durante días, no lo encuentra. Son cosas distintas. Recordemos que el Concurso forma parte del pre-carnaval como explicábamos el Capítulo II. La comunicación ha acaparado el imaginario en ese sentido y hay que saber hacer esas distinciones. “Una cultura es [...] memoria, sistema, comunicación” (Vázquez, 2008/2009: 8). Aunque se retransmitan otros eventos del Carnaval de Cádiz, el COAC es el acontecimiento que más horas de emisión de esta fiesta tiene en la televisión (andaluza y gaditana) junto a la Semana Santa.

Siguiendo con la teoría de Sistemas de Niklas Luhmann podríamos considerar como “entorno” el Carnaval de Cádiz donde se encuentran las chirigotas y “sistema” el proceso comunicativo de la televisión en el COAC:



Gráfico 3 Entorno y sistema. Elaboración propia

De esta manera vemos que el sistema necesita al entorno para existir. También el entorno depende del sistema. En nuestro caso para que la retransmisión y difusión del COAC exista, la televisión necesita estar presente en el Concurso. Sin embargo, para que el Concurso exista en principio no se vería afectado por la ausencia de la televisión<sup>170</sup>.

Como decíamos en nuestra Introducción, en esta investigación no vamos a centrarnos en la producción televisiva (Sí en el modo de producción de los mensajes de las chirigotas, como hemos mostrado). Aun así, queremos mostrar una definición que nos da Yolanda Rodríguez (2012: 35):

Entendemos por “producción audiovisual” la organización control y coordinación de los diferentes procesos de elaboración de un film, programa de televisión o producto audiovisual, en general, con el fin de obtener la mayor calidad con el mínimo tiempo y costes posibles, mediante la correcta gestión de los recursos materiales, técnicos,

---

<sup>170</sup> Sobre esta cuestión hemos preguntado a nuestros entrevistados en la investigación. (Pregunta número 33 de los chirigoteros). Las respuestas son variadas puesto que depende de muchos factores como veremos en el presente capítulo y en el siguiente.

humanos y financieros, cuyo objetivo es obtener un adecuado equilibrio entre costes e ingresos, con el fin de obtener beneficios<sup>171</sup>.

La producción que tratamos a lo largo de esta tesis está más relacionada con la definición del modelo sociosemiótico de Rodrigo Alsina:

La producción corresponde a la fase de creación del discurso de los *mass media*. La circulación se produce cuando el discurso entra en el mercado competitivo de la comunicación de masas. El consumo se refiere a la utilización por parte de los usuarios de estos discursos (Rodrigo, 2007: 101).

Todo esto que hemos expuesto sobre la idiosincrasia del Carnaval de Cádiz sería muy difícil, por no decir imposible, que se conociera fuera de Cádiz de no ser por los medios de comunicación. Con todas sus consecuencias.

Y así, particularmente la televisión ha demostrado su capacidad para asimilar cualquier género de éxito cualquiera que sea su procedencia: literatura, cine, audio, música, etc., ofreciéndose a su difusión como canal de transmisión – televisándolo – o, alternativamente, adecuándolo a sus características – televisualizándolo – y propiciando con frecuencia la mixturización de los discursos en una operación de mimetización mediática (Barroso, 2010: 18).

---

<sup>171</sup> En la Tesis doctoral (no publicada) *Producción y programación de programas infantiles y educativos para televisión: Análisis de las estrategias para el desarrollo de una serie educativa de animación en el marco de la Televisión andaluza*, Yolanda Rodríguez García (2012) hace una minuciosa descripción de los modelos de producción televisiva existentes.

## 2. HITOS EN LAS RETRANSMISIONES DEL COAC

### 2. 1. RADIO

Como ha ocurrido en la mayoría de acontecimientos de interés general hasta la década de los noventa aproximadamente, la radio ha asistido antes que la televisión a dichos acontecimientos. Esto se debe a que no precisa de tanto material técnico y humano como la televisión, aunque también es elevado. Debemos precisar que hasta la década de los setenta en España no estaba muy extendido que en los hogares hubiera un aparato de televisión. En las casas el salón estaba presidido por una radio y ésta en consecuencia gozaba de más audiencia que la televisión por entonces. Igual ocurrió con la retransmisión del Concurso del Carnaval de Cádiz cuyo principal medio de difusión ha sido la radio, y hoy sigue teniendo un gran peso en esa labor (junto con la televisión). Por esto vemos oportuno resumir su historia dentro del Concurso.

La ciudad de Cádiz fue una de las primeras en España que dispuso de radio. “El 12 de agosto de 1924 [...] EAJ-3. Una autorización que llega apenas 29 días después de la primera concedida en España, EAJ-1, Radio Barcelona, lo que confirma la temprana vocación radiofónica de la ciudad” (Checa, A., 2000: 29). No comenzó a emitir hasta un año después. Su programación se basaba en noticias y sobre todo en música. Tenía su sede en la calle Benjumeda. Debido a sus dificultades económicas se creó un radio club de oyentes para intentar subsanar los gastos.

La que probablemente sea la primera audición de los tangos gaditanos de Carnaval por las ondas hertzianas de EAJ3, al menos la primera audición documentada, se efectuó el día 8 de septiembre de 1925, según consta en el número 12 de la revista *Ondas*, que se publicaba todos los domingos, órgano oficial de Unión Radio S. A. y de la Unión de Radioyentes. [...] Para el Carnaval de 1926 se produjo toda una

novedad: el contenido íntegro del programa de los festejos, por primera vez en la historia, se iba a radiar por la emisora gaditana (Osuna, 2009: 362).

En julio de 1926 Francisco de la Viesca termina vendiendo la emisora a Unión Radio (Sevilla) que en lugar de recuperar las emisiones en Cádiz, decide reforzar la audiencia de Sevilla, desapareciendo así Radio Cádiz en 1928. Cádiz no volverá a tener radio propia hasta 1935, tras Algeciras y Jerez (Checa, A., 2000: 29 y 30).

Durante todo el periodo bélico Radio Cádiz emitirá a lo largo del día en tres periodos, un corto noticiario de 8,45 a 9,45 de la mañana, en su mayoría noticias reproducidas de la prensa, un segundo de 12,30 o 13 a 15,30 y un tercero, de 21 a 23 o 13,30. Iniciadas las charlas de Queipo de Llano, la emisora, como todas las demás de la provincia, sintonizará todas las noches con Radio Sevilla para ofrecerlas íntegras a sus oyentes (Checa, A., 2000: 115).

Con la llegada de la República fue reabierta en 1935 con la matrícula EAJ-59<sup>172</sup>. Y tras el levantamiento militar el 18 de julio de 1936, la radio queda bajo control militar y nombran como director al propio director técnico de la misma, Julio García Muñoz que en 1954 la vende a Cadena Rato. La emisora además de haber sido desde el principio señera en las retransmisiones de Carnaval, también hizo la retransmisión de grandes acontecimientos para la sociedad gaditana como fue en 1947 la coronación canónica de la Virgen del Rosario, patrona de Cádiz y realizó el primer programa en directo desde el castillo de Sancti Petri<sup>173</sup>.

Debemos recordar que aunque el Carnaval estuviera censurado por el Régimen Franquista, en la década de los cincuenta se permiten las “Fiestas Típicas” lo cual daba cabida a que se siguiera celebrando el Concurso de Agrupaciones, eso sí, mucho más circunspecto que la idea que tenemos del presente Concurso. Así que en los cincuenta y sesenta Radio Juventud y Radio

---

<sup>172</sup> Cádiz es la provincia andaluza que llega a disponer de mayor número de emisoras en las postrimerías de la República, al contabilizar tres, en Algeciras, Cádiz y Jerez de la Frontera, número que sólo superan en vísperas de la Guerra Civil Alicante – con cuatro –, Barcelona – seis –, y Valencia – cinco –, e iguala a Madrid – tres –. (Checa, A., 2000: 48).

<sup>173</sup> [http://es.wikipedia.org/wiki/Radio\\_C%C3%A1diz](http://es.wikipedia.org/wiki/Radio_C%C3%A1diz) Consultado el 14 de octubre de 2014.

Cádiz eran las encargadas de retransmitir el Concurso que empezaba sobre las 18.30 horas (Valdivia, 1996: 57). En este periodo aparecen nombres que serán muy importantes para el desarrollo de la radio en el Carnaval: Enrique Treviño, Enrique Márquez y María del Carmen Pedroche (Osuna, 2009: 368).

Valdivia (1996: 58) sostiene que la retransmisión del Concurso de Agrupaciones por radio fue lo que hizo que apareciera la competencia en el Concurso. Antes se veía como algo más privado, o particular, sin tantos periodistas que inundaran el Teatro con los micrófonos y los cables. Al aparecer, las opiniones y comentarios de los locutores hicieron que la competencia entre las agrupaciones se endureciera. Pero la competencia ya existía con anterioridad puesto que se trata de un concurso, con o sin medios de comunicación. Sí es cierto que lo que los locutores y comentaristas digan, tiene repercusión en los oyentes y los propios participantes, como en cualquier otro concurso.

“Fue la radio, precisamente por ser el invento que más pronto llegó al ambiente popular, el que más acogida tuvo en las letras de Carnaval” (Solís, 1966: 34). Por lo que antes decíamos, en la mayoría de las casas y más de clase media-baja, la televisión tardó en llegar, luego los hogares seguían nutriéndose de lo que la radio les contaba, y en este caso les cantaba.

Poco a poco la repercusión de los Carnavales de Cádiz va expandiéndose por la Península. “En la tarde-noche del martes 10 de febrero de 1959, de ocho y media a nueve y media, Radio Nacional de España en Sevilla dedicaba una emisión especial a las Fiestas Típicas Gaditanas” (Osuna, 2009: 388). Ya en la década de los sesenta en Radio Cádiz con programas como *Habla Cádiz* se invitaba a personas de relevancia de toda España para que dieran su opinión sobre estas fiestas gaditanas (Osuna, 2009: 400)<sup>174</sup>.

En 1966 La Cadena SER (Sociedad Española de Radiodifusión) se hizo cargo de Radio Cádiz y empezó a transmitir la programación nacional de la

---

<sup>174</sup> Recordemos que ya en estas fechas la televisión estaba presente en la sociedad española, eso sí, no en toda puesto que era un aparato muy caro y no todas las casas poseían uno, aun así “En 1963, *Radio Juventud de Cádiz* abrió su transmisión del concurso anunciado el patrocinio de la empresa Ibérica Radio Sociedad Anónima para premiar la mejor letra dedicada a la televisión.” (Osuna, 2009: 403). A la televisión como electrodoméstico nuevo en las casas.

misma. Con lo cual, además de someterse a una censura previa, también tuvo que conectar con Radio Nacional de España para emitir el Parte (establecido desde 1939, comienzo del periodo dictatorial). Esto ocurrió hasta la llegada de Adolfo Suárez como presidente del Gobierno en 1977<sup>175</sup>.

Con la llegada de la democracia a España hubo mayor libertad para escribir las letras, mayor fue el número de agrupaciones presentadas al Concurso y así, mayor interés suscitaba en la audiencia. “La radio suponía también el consuelo de quienes, por una u otra razón, no entraban en el teatro Falla” (Osuna, 2009: 420 y 421). Actualmente, y creemos que incluso más que por entonces, es el consuelo de los que no consiguen una entrada para el Teatro puesto que cada año suscita más expectación y personas de cualquier sitio de España quieren asistir al Teatro.

Vemos pertinente destacar el párrafo que escribe Osuna (2009: 427) para ilustrar la rapidez con la que los medios de comunicación crecieron dentro del Teatro Falla.

En la final del concurso de 1983, además de las emisoras gaditanas y de *Televisión Española*, retransmitieron la final del Falla *Radio Sevilla*, que emitió también la final en directo para Huelva, *Radio Popular de Jerez*, y *Radio Lebrija*, así como *Radio Nacional de España* en La Línea, que realizó durante la noche varias conexiones en directo, grabando todas las agrupaciones para emitirlas posteriormente. También se desplazó hasta el teatro Falla el equipo de *Radio Nacional* del programa *El Loco de la Colina*. En total se contabilizaron diecinueve pies de micro sobre el escenario<sup>176</sup>.

---

<sup>175</sup> “Recuperada la fiesta de Carnaval en 1977 y de nuevo en su mes tradicional, del que nunca debió ausentarse, se empezó a producir la “explosión demográfica” de las agrupaciones y con ella un mayor interés por escuchar la señal del concurso” (Osuna, 2009: 420).

<sup>176</sup> En 1984 se quitaron los pies de micro del escenario sustituyéndose por otros más bajitos cerca del foso y otros colgantes (Osuna, 2009: 433). La chirigota de José Antonio Vera Luque “Los *superpop* (Chirigota ochentera)” en 2015 iban representando a cantantes de la década de los ochenta y en el pase de preliminares tras la presentación y antes de comenzar con los pasodobles Vera Luque dijo: “Bueno, está el Falla muy ochentero, tela, pero falta un detallito para que esté ya de los años ochenta, ochenta, ochenta, ochenta, por favor...” y a continuación integrantes de la chirigota sacaron de entre las bambalinas unos siete pies de micrófonos (de atrezo) con los logotipos de las cadenas de radio que por entonces retransmitían el Concurso emulando a esta situación que se podía ver en las retransmisiones de los años ochenta. En

En este periodo, las agrupaciones cantaban a la gran labor de difusión del Carnaval que ejercía la radio, mientras que las letras alusivas a la televisión portaban connotaciones negativas en la mayoría de ocasiones (Osuna, 2009: 446)<sup>177</sup>.

En 1990, un año después de su inauguración, Canal Sur Radio ofrece la retransmisión del Concurso que como le ocurrirá con la televisión, su discurso es muy explicativo debido a su ámbito de cobertura para toda la región andaluza (Osuna, 2009: 461). La llegada de la década de los noventa también rescató un problema que aunque parezca actual, está presente en el Concurso desde la década de los sesenta: la lucha de intereses económicos que se dan en el COAC y los problemas del cobro de derechos de autor.

Tras el conflicto bélico subyacía una vieja reivindicación: la organización del concurso y, por ende unos mayores ingresos económicos para las agrupaciones. Y decimos viejo porque, ya en la temprana fecha del mayo de 68 (El de Cádiz, no el francés) se había planteado la disconformidad desde la popular columna *Calle Ancha* del *Diario de Cádiz*. [...] ‘Ellos, los comparsistas y chirigoteros, forman el espectáculo y parece justo que tengan derecho a participar más en los frutos de su propia actuación en el escenario, incluso en los derechos que se perciben actualmente de las emisoras de radio por retransmitir el concurso. Y habrá que llegar, tarde o temprano, a un entendimiento cabal de esta cuestión, que resulta vital para esos hombres que mantienen, año tras año, una jugosa tradición gaditana.’ (Ramiro Noel, “Una faceta de las fiestas”, *Diario de Cádiz*, 4 de junio de 1968 en Osuna, 2009: 476 y 475)<sup>178</sup>. [Cursivas de la cita]

Este dato de 1968 lo rescata Osuna para explicar que no fue hasta 1995 cuando la SGAE (Sociedad General de Autores de España) reclama a las emisoras de radio el abono económico correspondiente por nutrirse de las

---

sucesivos pases siguieron ambientando la escenografía con estos micrófonos y en Cuartos de final indicaron que las radios volvían también a estar entre las bambalinas.

<sup>177</sup> Los motivos serán explicados en el siguiente apartado de este capítulo.

<sup>178</sup> Como decíamos, este problema planteado en 1968 aun sigue sin resolverse como pudo comprobarse en los debates surgidos en el *VIII Congreso Gaditano del Carnaval* desarrollado del 12 al 14 de diciembre de 2014. Aunque tras la realización de las entrevistas en profundidad para esta investigación se desprende que se ha mejorado bastante a favor de los autores y componentes.

creaciones de los autores según la Ley de Propiedad Intelectual (Osuna, 2009: 476)<sup>179</sup>. A partir de ese momento los autores cobran por sus derechos.

## 2. 2. TELEVISIÓN

Al igual que hemos hecho con el medio de la radio, a continuación vamos a destacar los hechos más relevantes sobre televisión y Carnaval de Cádiz.

Es este apartado vamos a mostrar cómo poco a poco la retransmisión del COAC tomará más protagonismo en las parrillas televisivas “de una hora y media de tratamiento televisivo en el Cádiz de la Transición, a ser el acontecimiento televisado más largo en nuestro días” (Osuna, 2009: 25). Actualmente cualquier función del Concurso ya sea de Preliminares, Cuartos de final, Semifinales o la Final diariamente duran más de cinco horas. Eso solo el propio Concurso, los medios de comunicación conectan con el Teatro y entran en emisión aproximadamente media hora o una hora antes de que comience a cantar la primera agrupación. Y los medios y el personal desplazado para la cobertura del evento como ocurre en los eventos de relevancia, están horas antes de que comience la emisión en directo.

### 2. 2. 1. TELEVISIÓN Y CARNAVAL DE CÁDIZ<sup>180</sup>

A mediados del siglo XX, mientras el Carnaval en Cádiz era duramente censurado o casi inexistente, la televisión (también con censura) tuvo en España gran evolución aunque con más lentitud que otros países europeos. Una vez legalizado el Carnaval al unirse con la televisión, que ya tenía un lenguaje propio, se unieron dos fenómenos de gran éxito aunque tuvieron que hacer mutuas adaptaciones. A finales de la década de los setenta un alto

---

<sup>179</sup> Durante veinte páginas Javier Osuna (2009) resume las “guerras” de intereses que se han producido en la historia del Concurso de agrupaciones entre medios de comunicación, Patronato y Autores.

<sup>180</sup> Para escribir este apartado, vamos a hacer constantes alusiones al libro *El periodismo en tiempos de Carnaval 1763-2005*. En el que Javier Osuna hace un recorrido histórico destacando los hechos fundamentales que han dado lugar a la situación que se vive hoy.

número de familias medias españolas ya contaban con un aparato de televisión.

Nos encontramos un dato peculiar sobre la prontitud de algunas localidades gaditanas en tener televisión local. Es el caso de Sanlúcar de Barrameda donde gracias a Manuel Halcón (técnico electrónico) desde 1979 se realizaban emisiones de acontecimientos locales. Para dichas emisiones Halcón aprovechaba las horas en las que TVE no emitía, de manera que usaba la frecuencia y el repetidor nacional que emitía para su localidad<sup>181</sup> (Navarro, 1999: 126). Paulatinamente fue programando contenidos para las localidades aledañas, como la Feria del Caballo de Jerez y reportajes sobre la Final de los Carnavales en el Teatro Falla de Cádiz (Navarro, 1999: 127).

Sin duda, Cádiz ha sido una de las provincias pioneras en lo que se refiera a TV local, la mayoría de sus pueblos con más de diez mil habitantes, ya tenía una emisora a finales de los 80. Estamos ante una provincia donde se ha simultaneado perfectamente los proyectos de onda y cable con claras expectativas de viabilidad empresarial (Navarro, 1999: 132).

Vemos que desde siempre el Carnaval ha formado parte de los contenidos de la televisión en Cádiz y como veremos, también en Andalucía.

Un aspecto fundamental en esta investigación es tener presente que la televisión entró “con mal pie” en el COAC. Osuna (2009) comenta que debido a los errores producidos por TVE (Telesur) en el pasado, Canal Sur al ser la sucesora en la retransmisión también heredó el malestar creado en el aficionado de Cádiz en los sucesivos años. Lo que no excluye que Canal Sur retransmita el Concurso en la actualidad no al gusto de todos.

Ya en las letras del Carnaval de 1962 se criticaba al nuevo invento. Se reprochaba que la gente prefiriera pasar hambre pero tener un aparato de televisión, o que en los bares la gente se diera la espalda para ver la televisión que además estaba más tiempo estropeada que funcionando (Osuna, 2009: 501-504).

---

<sup>181</sup> En 1977 construyó con permiso del Ayuntamiento de Sanlúcar de Barrameda otro pequeño repetidor ya que la señal de la antena situada en Guadalcanal (Sevilla) le llegaba muy débil.

“Las Fiestas Típicas Gaditanas de 1962 fueron ampliamente cubiertas por un equipo de TVE solicitado expresamente por el Ayuntamiento de Cádiz para ‘tomar vistas’ de los festejos” (Osuna, 2009: 504). En 1963 el Alcalde de Cádiz a sabiendas de que la nieta de Francisco Franco iba a estar en Cádiz, solicitó al director del *No-Do* (Noticiero Documental) que las cámaras de TVE se desplazaran a Cádiz para grabar el recibimiento que se le iba a hacer. El director contestó que si pudiesen llevarían la unidad móvil o si no, un equipo de filmación para grabar los actos (Osuna, 2009: 509).

Al año siguiente, en 1963 se crea el Premio Iberia Radio para las tres mejores letras alusivas a la televisión. Premio que patrocinaba la totalidad de la edición del Concurso (Osuna, 2009: 505). Estas letras, matizamos que se basan en la televisión como electrodoméstico y no en la retransmisión del Concurso puesto que por entonces no se realizaban. Las letras para este premio sí decían las bondades de la televisión: que los médicos la recetarán, que se evita los sofocos de ir a los sitios, que ahora se pueden ver los espectáculos desde la casa, etc.

También en 1963, el 16 de enero, apareció lo que se estima que fue la primera aparición de un grupo de Carnaval de Cádiz en televisión. En el programa *Rutas de España* participó el coro “Gaditanos de Fiestas”. Este hecho fue muy seguido en Cádiz (Osuna, 2009: 509).

## 2. 2. 2. COMIENZAN LAS VICISITUDES

La primera metedura de pata de TVE con Cádiz, que produjo una profunda indignación colectiva, fue la emisión del programa *Cádiz con acento* [1969] [...] El personal se enfadó y con este programa se colocó la primera piedra del monumental desencuentro que Cádiz ha mantenido desde entonces con la televisión (Osuna, 2009: 527).

Aun así, el público gaditano quería ver el COAC en televisión según deducimos de lo siguiente:

Un aire enrarecido, bien arraigado en el sector de la afición carnavalesca, reprobaba a TVE su ausencia en el concurso de

agrupaciones del Gran Teatro Falla: “*Durante las sesiones de ayer martes hubo momentos en que más de un espectador se acordó de TVE y gritaban ¿dónde están las cámaras?*” (Carmen Morillo, *Entre cuplés, pasodobles y tanguillos*, en Diario de Cádiz, 21 de febrero de 1979, en Osuna, 2009: 552). [Cursivas procedentes de la cita].

También por la escasa cobertura que se daba a los Carnavales de Cádiz en comparación a la Feria de abril de Sevilla fue acrecentándose la animadversión hacia Telesur (Osuna, 2009: 553). Aun en 1980 las cámaras de televisión no entraban en el Teatro Falla pero sí iba cobrando importancia en la programación de TVE las fiestas gaditanas.

El viernes 22 de febrero de 1980 *Televisión Española* dedicó un espacio al Carnaval gaditano dentro del programa *Cosas*. Duró quince minutos y en él se reflejaron el ambiente de la calle, las actuaciones de las agrupaciones, la cabalgata y se recabó el parecer de distintas personas que mostraron una acogida bastante satisfactoria. Justo lo contrario del negativo estado de opinión que dejó en la ciudad el programa *Gente* que, con idéntico objetivo de divulgar la fiesta, resultó del desagrado general (Osuna, 2009: 555).

Al año siguiente, 1981, fue cuando se anunció que TVE iba a retransmitir en directo la Final del Falla. En Cádiz se produjo gran expectación. Palabras de Bartolomé Llompart: “Fallar esta prueba sería un revés del que nos iba a costar mucho recuperarnos” (Bartolomé Llompart en *La prueba de la televisión en De ayer a hoy*, en Osuna 2009: 556). Y efectivamente se falló. “A la hora prevista, una pantalla de rayas multicolores verticales dejó a todo Cádiz frustrado ante los televisores de sus casas” (Osuna, 2009: 557). Las críticas en prensa fueron demoledoras hacia el ente público y el enfado de la población aumentó.

Transcribimos a continuación el relato que hemos encontrado en *Historias de Telesur: recuerdos y anécdotas de la televisión andaluza* (1987) descrito por José Luis Garrido sobre la primera retransmisión en directo del COAC, o la no retransmisión en directo, titulado “El fracaso del primer Carnaval de Cádiz”. Pese a su extensión vemos apropiado recogerla de manera completa en esta investigación:

La fallida ocupación del Congreso de los Diputados por Tejero y sus hombres iba a tener para nosotros, los de la Tele de Andalucía, otras consecuencias imprevisibles.

Habíamos decidido retransmitir en directo los Carnavales de Cádiz. Era la primera vez que se hacía. Los gaditanos venían pidiéndolo año tras año y nunca se había podido acceder a sus deseos por carencia absoluta de medios materiales para llevarlo a cabo.

Antonio Burgos hablaba de los célebres festejos de la Tacita de Plata. Las emisoras de radio venían emitiendo desde años atrás, no solo la final del Falla sino las diversas actuaciones de selección. Narbona coincidía en apreciar sus valores de cultura popular, tradición y folklore.

A mediados de febrero anunciamos que habría estreno de Carnavales Gaditanos en directo, para toda Andalucía, desde el escenario del Teatro Falla.

Pero no podíamos coronar este empeño, ambicioso en aquella época, sin la colaboración de Madrid.

El Centro regional iba a poner las cámaras, el equipo de realización, los comentaristas...

Los Servicios Centrales de Televisión, el resto. Prácticamente, la infraestructura técnica. Y, de manera especial, la red de enlaces hertzianos.

Pero a causa de las repercusiones de la ocupación militar en Prado del Rey, la unidad de enlaces llegó en la misma mañana del mismo día de la retransmisión.

Y como el desbordamiento informativo que produjo la fallida toma del Congreso había producido una avalancha de noticias y un sinfín de puestos a cubrir, ningún responsable se atrevía a desprenderse ni de material ni de personal, por lo que, para atender la petición del Centro Regional de TV en Andalucía, se pusieron apresuradamente en servicio unos enlaces que hacía tiempo estaban almacenados y en desuso. Y se envió con ellos técnicos que, sin

demérito de su capacidad profesional, carecían de la experiencia de haber realizado desde Cádiz enlaces anteriores.

Si a esto se añade que al instalar en el Teatro Falla este material de Madrid se comprobó que ni los teléfonos funcionaban bien, el resto se debe suponer sin extrañeza.

Había nervios en los responsables electrónicos. Y una pregunta que se formulaba con ese carácter esotérico del que suelen revestirse para los neófitos los intrincados vericuetos de la técnica.

“¿Cómo se enlazó con el repetidor del Monte Gibaldín la última vez que se hizo una retransmisión en Cádiz?”

Ninguno de los recién llegados conocía la respuesta con certeza. Afanosamente se pusieron a trabajar. Venían cansados. Habían estado en la Universiáda. En la otra esquina de España. El afamado baúl de la Piquer era un modesto usuario de autobuses comparado con el número de kilómetros que acumulaban en sus desplazamientos últimos.

Cuando el equipo de realización, los redactores y los comentaristas arribamos, a la caída de la tarde, a la trimilenaria ciudad, caía un aguacero persistente y suave.

Los técnicos, calados hasta los huesos, seguían su labor deslizándose peligrosamente por los tejados y cubiertas para instalar antenas.

Multitud de curiosos se detenían ante los autobuses de las unidades móviles, a los que protegían unos policías del municipio uniformados de “hombres de Harrelson”.

Entramos en el teatro y llevamos a cabo todas cuantas pruebas consideramos convenientes a nivel interior. Movimientos de cámaras, enfoques, niveles de sonido...

Suponíamos que afuera estaban procediendo de manera similar.

Nada hacía suponer que hubiera problemas.

Y estábamos en teoría, muy lejos de esa contingencia.

Pero nos equivocamos.

El enlace con el monte Gibalbín no se conseguía. Nadie quiso admitirlo al principio. Y luego, cuando la evidencia resultaba insoslayable, se alentó la confianza de que se trataba de un retraso pasajero.

Pero fueron transcurriendo los minutos y las horas. Y la solución no llegaba.

Los paseos nerviosos de los responsables por los pasillos del teatro se alternaban con las carreras de los expertos de Madrid.

El personal del Centro Regional de la Palmera se había puesto a disposición de ellos y trataba de colaborar en todo cuanto podía. Algunos excediéndose heroicamente en su misión. Porque el agua que caía en una tenue cortinilla ponía extremadamente resbaladizos los tejados.

Preocupados, adivinábamos la profunda decepción de los que aguardaban ilusionadamente la retransmisión del Festival cuando llegase el momento señalado y las pantallas de los televisores permaneciesen vacías.

No se sabía qué hacer.

El desfile de Coros, Comparsas y Chirigotas dio comienzo a la hora anunciada y todas las emisoras ubicadas en el entorno de la bahía habían instalado micrófonos para recogerlo en directo.

El responsable técnico del equipo de enlaces de Madrid vino al palco donde se había montado el control de retransmisiones y confesó que habían fracasado todos los intentos de enlazar con el Gibalbín. Como causa probable, adelantaba el efecto Faraday. Decía que una simple grúa puente que se interpusiera entre el enlace hertziano de los tejados del Falla y el repetidor de la Sierra, bastaría para interrumpirla porque el entrecruzado de su pluma provocaría el reflejo de la señal.

Apresuradamente barajamos una solución de urgencia y no se nos ocurrió otra que trasladar al teatro un magnetoscopio. Grabar la

final y emitirla a la noche siguiente tras anunciarlo debidamente por prensa y radio.

Si algo le faltaba a José Luis Bustamante León para acreditarse como un excelente conductor lo consiguió esa noche. En un tiempo récord vino de Cádiz a Sevilla. Recogió el material y regresó a Cádiz.

A poco de iniciarse la actuación de los conjuntos que habíamos programado, estábamos efectuando la retransmisión en diferido, grabándola en vídeo.

Al final, resultó hasta bien. Pero la cosecha para todos los que habíamos empeñado serios esfuerzos para lograrla no pudo ser más amarga.

La radio se portó de chapeau. Pedimos a los compañeros del micrófono que advirtiesen a su audiencia de las anomalías que soportábamos y no lo pudieron hacer mejor ni con mayor diligencia.

Lástima que no se pudiera decir lo mismo de otros medios informativos.

Sus responsables estuvieron con nosotros. Vieron lo que pasaba. Les llegó la salpicadura del sudor de nuestra gente que corría, subía y se esforzaba como titanes tratando de superar el tiempo y vencer la resistencia de los imponderables técnicos.

Tal vez alguno de nuestras cámaras, rendido por el esfuerzo, se apoyó en sus hombros mientras trabajaba grabando el multicolor espectáculo de la escena...

Cándidamente se esperaba una crítica más justa, unos comentarios ponderados. Y mucho más tratándose de "El Diario de Cádiz", cuya independencia y pulcra trayectoria, dicho sea de paso, no lesionada por este hecho, nos había hecho concebir esperanzas.

Sabíamos que a la noche siguiente, cuando la cinta de vídeo situase en las pantallas de todos los televisores andaluces, la espléndida final carnavalesca, las lanzas se volverían cañas. Pero esa noche, esa madrugada, prendida ya en el titubeo del alba, cuando rotos y maltrechos, salíamos del teatro Falla, los titulares del periódico

gaditano que metían sin piedad el dedo en la herida abierta de un fracaso del que no éramos responsables, nos sumergió en una decepción amarga y triste.

Muchos no lo quisimos leer. Pero lo adivinábamos cuando uno de los cámaras de nuestro Centro Regional, que en esa línea de aportación excedida y generosa había colaborado bajo la lluvia exponiéndose a un resbalón fatídico sobre los tejados, compró un ejemplar del periódico y leyó atónito lo que en él se decía.

Luego lo arrugó con rabia y lo tiró al suelo.

Y el agua que corría por el empedrado quizás lo llevara al mar (Garrido, 1987: 36-39).

Al año siguiente sí se emitió la Final en directo (Año de “Los Cruzados Mágicos”). “El extraño acoplamiento de la tecnología y de la historia produce acontecimientos que inventan continuamente la condición humana” (Cyrulnik, 2002: 255). Hubo una mejora cualitativa y cuantitativa ya que se pudo introducir una cámara desde el escenario y los comentarios fueron más respetuosos con las coplas al no coincidir en el momento en el que la copla ya había empezado (Osuna, 2009: 563). En este año, 1982, la televisión pública solicitó que se suprimiera el descanso de quince minutos para que no hubiera ese parón en la retransmisión. Y así se lo concedieron (Osuna: 2009, 563). Se hizo la primera concesión a TVE. Consideramos que así se abrió la puerta para que la televisión amoldara el Concurso a su provecho.

Gracias al asentamiento de la democracia en España, en la década de los ochenta RTVE es más permisiva con las voces críticas ya que se permiten los debates y la contestación política (Bustamante, 2013: 68). Por ejemplo, la chirigota “Los cruzados Mágicos” en 1982 dedica una letra al intento de golpe de Estado, como ya mostramos en las tablas sobre el contenido de la temática.

Juan Manzorro (1996), uno de los presentadores del Carnaval de Cádiz en radio y televisión desde hace más tiempo, declara que se aficionó al Carnaval por la radio. Esclarecedora es la letra que el propio Manzorro añade

en su comunicación en el *VIII Congreso de Carnaval* de la comparsa de Antonio Martín de 1986, “Soplos de vida”.

Me he convencido  
Al ver el lío  
Que forma la tele  
Cuando da nuestro concurso  
Se lo monta de un abuso  
Y hace en *Cai* lo que quiere  
Sin duda alguna  
Lo digo sin revanchismo  
Prefiero el cariño  
Que pone la radio...  
Que además mire por donde  
Es un equipo de hombres  
Que con su esfuerzo diario  
Dieron al Falla renombre  
Hace tantísimos años  
Y si no es suficiente  
Además por suerte  
Son hijos de *Cai*  
Y aman esas cosas  
Que ustedes no respetáis  
Y si una imagen vale  
Como ya se sabe  
Más que mil palabras  
La mala imagen  
Al pueblo engaña  
Y ya está *Cai*  
Más que harto de patrañas  
Fuera del Falla Calviño  
Prefiero a Trevillo  
Que en Carnaval por *Cai* habla.

Manzorro ejemplifica con esta letra la buena labor que se le reconoce a la radio desde las agrupaciones. Pero a nosotros nos interesa más la parte en la que la letra dice “que ustedes no respetáis”. Con esto la comparsa se refiere a las retransmisiones que hacía la televisión. De aquí se desprende la idea de que la televisión irrumpe en el Concurso de malas maneras por enviar a personas no especializadas, que hablan mientras las agrupaciones están cantando, no dominan el tema todo lo que lo deberían hacer, etc. Estos fallos ocurrían debido a la falta de experiencia en relación al acontecimiento

retransmitido. Esto actualmente no ocurre <sup>182</sup> puesto que las personas encargadas de retransmitir el Concurso por televisión (y por radio) son expertos en Carnaval (en su gran mayoría). Pero aun la presencia de la televisión se ve como algo negativo, que en cierta manera corrompe, desnaturaliza y trastorna lo que se cree que es la esencia del Carnaval. Esto lo analizaremos en el apartado “Influencias de la televisión en el COAC”. “Para Manuel Casal, que retransmitió su primer Carnaval en 1982 para la SER, el concurso del Teatro Falla no se concibe ya sin la televisión” (Torres, 2012: 130). Y desde ese año la televisión no ha faltado al Concurso.

La retransmisión del COAC de 1983 volvió a producirse una vez había comenzado ya la Final, cuando la sexta agrupación estaba cantando. Pero técnicamente fue muy aceptable. De hecho, hubo muchas llamadas a *Diario de Cádiz* y al Centro Regional de TVE felicitando la labor realizada. En el COAC de 1984 ya estaba bien arraigada la manera de presentación del Concurso invitando a diversas personalidades de la sociedad y a expertos en Carnaval a participar en los comentarios (Osuna, 2009: 563-566).

Otro cambio que tuvo el COAC debido a la presencia de la televisión se produjo en 1985<sup>183</sup>. El Alcalde de Cádiz, Carlos Díaz<sup>184</sup>, anunció que había conseguido que la Final se retransmitiera completa por televisión.

---

<sup>182</sup> Sí se siguen cometiendo fallos tanto la televisión local como la regional, pero sobre todo son fallos técnicos como en cualquier otra realización en directo.

<sup>183</sup> “Los llaveros solitarios’ no pudieron apagar las luces del escenario del Falla porque la organización cedió a las presiones de TVE en este sentido” (Osuna, 2009: 568). Esto actualmente la televisión no lo controla, puede que estén avisadas de que la agrupación hará que se apaguen las luces del Teatro. Si esto ocurre la televisión inmediatamente muestra en pantalla infografías para que el espectador de televisión entienda que se ve “negro” debido a que los focos del Teatro se han apagado y que ellos emiten con la señal en perfectas condiciones. Un ejemplo puede ser la retransmisión del segundo pasodoble de Cuartos de final de la chirigota “Mejó no salgo” (“El Canijo de Carmona”, 2012) llamado “Sin la luz” el cual iba dedicado a personas ciegas, de ahí que permanecieran en oscuridad hasta el último verso del pasodoble cuando los focos se encendieron de repente y no hubo problemas en la realización. En 2015 cuando una agrupación apagaba las luces del Teatro se pasaba a una imagen exterior del Teatro Falla y en el ángulo inferior izquierdo se ubicaba una ventana (pequeña pantalla con imágenes distintas a la que ocupa la mayoría del espacio en pantalla) con la actuación con las luces apagadas. Una vez se volvían a encender las luces, la actuación volvía a ocupar toda la pantalla.

<sup>184</sup> “Inicié una serie de gestiones con Televisión Española para que autorizaran retransmitir la Final. Se consiguió esa autorización, lo que pasa es que el primer año desgraciadamente casi se formó otro problema de orden público. La señal no llegaba a los hogares gaditanos” (Carlos Díaz en, Sacaluga, 2014: 301).

A cambio se retrasaba la hora del comienzo y supeditaba éste al término de la programación televisiva; incluso trasladaba, y retrasaba veinticuatro horas, la fecha de la final, que tradicionalmente se venía celebrando en jueves. [...] Desde Prado del Rey se habían ofrecido dos posibilidades: una hora y media de transmisión para toda España, o cuatro horas para Andalucía. El ayuntamiento gaditano se decantó por la segunda opción (Osuna, 2009: 567).

De todas formas, esas cuatro horas no fueron suficientes y se conectó cuando el Concurso ya había empezado y la emisión terminó antes de que concluyera la Final. Y no se emitieron por falta de tiempo, precisamente las agrupaciones que posteriormente fueron los tres primeros premios, para mayor indignación de los espectadores y aficionados (Osuna, 2009: 569). Las horas emitidas no eran suficientes para recoger en directo toda la Final.

En 1986 volvió a anunciarse que la Final iba a emitirse completa. Para ello, las agrupaciones que cantaran antes de producirse la desconexión serían grabadas y una vez terminada la Final serían emitidas tras la última dada en directo. Aun así también hubo problemas aunque no directamente relacionados con la cadena de televisión. Esta vez el enfado de la población se produjo por no cantar en la Final la agrupación favorita de ese año para ser la ganadora: “Los cubatas”. Además en el programa de TVE *En portada* se hace una crónica del Carnaval que tampoco es del gusto de los gaditanos, puesto que solo mostraban los aspectos menos favorecedores de la ciudad (Osuna, 2009: 576 y 577).

La retransmisión del COAC desde el Teatro Andalucía en 1987 se emitió por la segunda cadena de TVE. En esta ocasión lo que afeó la emisión fue la lectura del fallo del Jurado con el público y los medios de comunicación aun dentro del Teatro<sup>185</sup>. El Concurso de 1988 también se quiso retransmitir en directo, aunque una vez más las primeras agrupaciones tuvieron que ser grabadas y emitidas con posterioridad. Y en cuanto al contenido de las letras, las críticas a Telesur no cesaban, al contrario, aumentaban (Osuna, 2009: 583-586). A pesar de todos estos fallos o críticas el ente público cada año volvía a

---

<sup>185</sup> En la actualidad el fallo del jurado se lee una vez ha sido desalojado el Teatro de público, aunque permaneciendo los medios de comunicación para retransmitir los resultados.

emitir, como podía, parte del contenido del Concurso creando, aunque no de manera perfecta, aficionados que año tras año esperarían ver el Concurso en televisión.

### 2. 2. 3. CANAL SUR TELEVISIÓN

Con la llegada de Canal Sur a la televisión<sup>186</sup> el 28 de febrero de 1989, día de Andalucía, llega además a España la primera televisión autonómica que no introduce alguna lengua vernácula. Cataluña y el País Vasco usaban el catalán y el euskera respectivamente en sus cadenas. Canal sur al usar el español, su audiencia potencial no se ciñe solo a Andalucía y España, sino también a toda Latinoamérica (Torres, A., 2012: 158).

En 1989 también se crean Canal Nou (abril) y Televisión de Madrid (mayo). Así se constituye la FORTA (Federación de Organismos de Radio y Televisión Autonómicos) encargada de la coordinación entre las televisiones autonómicas que la integran. Al principio eran seis los canales que la componían (Bustamante, 2013: 130 y 131). Ahora cuenta con doce: Agencia Pública Empresarial de la Radio y Televisión de Andalucía, *Corporació Catalana de Mitjans Audiovisuals*, Ente Público Radio Televisión Madrid, Radiotelevisión Valenciana S.A.U. (en liquidación), Compañía de la Radio Televisión de Galicia, *Euskal Irrati Telebista*, Ente Público Radiotelevisión Canaria, Ente Público Radiotelevisión Castilla-La Mancha, Radiotelevisión de la Región de Murcia, Corporación Aragonesa de Radio y Televisión, Ente Público de Comunicación del Principado de Asturias y *Ens Públic de Radiotelevisió de les Illes Balears*<sup>187</sup>.

Aun en 1989 los derechos de retransmisión del COAC pertenecían a RTVE, y el cómputo general de horas emitidas al año de Carnaval era de siete, que es lo que duraba la Final del Concurso (Quintero, 2003). Actualmente son

---

<sup>186</sup> Andalucía, al igual que otras comunidades autónomas solicitó “la concesión de la gestión directa para su respectivo ámbito territorial del tercer canal de televisión. El Gobierno atendiendo a la solicitud recibida procedió a la concesión mediante Real Decreto.” (Fernández, Emelina., 1999: 81), para el caso de Andalucía: R.D. 321/1988 de 8 de abril. Canal Sur Radio aparece en 1987 (Bustamante, E., 2013: 126).

<sup>187</sup> <http://www.forta.es/Home/QuienesSomos.aspx> Consultado el 13 de noviembre de 2014.

siete, aproximadamente, las horas diarias que ofrece Canal Sur y Onda Cádiz durante el Concurso en sus respectivas retransmisiones.

Desde antes de comenzar sus emisiones Canal Sur quería hacerse con los derechos de emisión de la Final del Concurso, cosa que no permitía TVE<sup>188</sup>. Mientras se negociaba la posesión de los derechos de la Final Canal Sur emitió en diferido las Semifinales. Como las dos televisiones públicas no llegaron a un acuerdo, en 1990 por primera y última vez el Concurso fue retransmitido por dos televisiones de manera simultánea. De modo que había el doble de cámaras, las de TVE por un lado y las de Canal Sur por otro. Haciéndose evidente al ver sobre el escenario junto a los componentes de las agrupaciones a los dos camarógrafos cámara al hombro de las dos televisiones (Osuna, 2009: 593 y 594). En la actualidad también retransmiten dos televisiones distintas, pero no simultáneamente, una en un periodo del Concurso y la otra en el restante.

Al año siguiente, para evitar el duplicado de cámaras y que sólo una cadena tuviera los derechos de emisión, el Ayuntamiento de Cádiz hizo saber a las cinco televisiones que por entonces existían en España implicadas en Andalucía (Antena 3, Telecinco, Canal Plus, Televisión Española y Canal Sur) una serie de condiciones que la cadena debería cumplir si quería hacerse con los derechos del Concurso. Transcurrido el plazo de recepción de ofertas sólo Canal Sur se había presentado. A las privadas únicamente les interesaba hacer pequeños resúmenes para sus noticias y TVE decidió emitir en directo el Carnaval de Santa Cruz de Tenerife. Así, Canal Sur retransmitió por primera vez en solitario la Final de 1991, año en el que el Concurso vuelve al Teatro Falla (Osuna, 2009: 595 y 596).

De esto extraemos varias ideas. La primera que el Concurso no le ha interesado nunca a las cadenas privadas, solo como material complementario a

---

<sup>188</sup> Otro cambio que se produce por estas fechas en el Concurso: “Llegada la década de los noventa, el Concurso Oficial de Agrupaciones Carnavalescas (COAC) sufre una modificación en su reglamento para adaptarse a la demanda andaluza en el plano de los espectadores que se estaba produciendo con los años. Hasta esa fecha el concurso tenía dos ramificaciones para que las agrupaciones pudieran inscribirse. Por un lado, el local y por otro el provincial. Así, se separaba las actuaciones de las agrupaciones de Cádiz y las del resto de lugares. Esa restricción desapareció unificándose las modalidades y los criterios para valorar a las agrupaciones. En la actualidad, cualquier grupo, sea cual sea su origen participará en el mismo concurso sin que exista uno paralelo” (Quintero, 2003).

sus noticias. La segunda que a partir de este hecho TVE decidió desplegar sus medios con Tenerife y su carnaval como ocurre en la actualidad, en lugar de con el de Cádiz. Y la tercera, que Canal Sur es la única televisión capacitada para retransmitir el Concurso Oficial de Agrupaciones Carnavalescas para una cobertura regional. Para la local cumple la función Onda Cádiz.

Si las retransmisiones del Carnaval gaditano fueran negocio ya estarían aquí las privadas para llevárselo. Hay que ser realista y asumir que el Carnaval de Cádiz sale adelante gracias a las televisiones públicas. Empezó haciéndolo TVE. Seguimos nosotros y cuando no estamos nosotros está Onda Cádiz, la TV municipal (Casal, 2014, entrevista).

Al tener Canal Sur los derechos televisivos, las horas de emisión de Carnaval fueron aumentando. No solo emite actuaciones del Concurso sino que además ofrece informaciones acerca de la fiesta (Quintero 2003). “La televisión pública andaluza ofreció también en directo la cabalgata del domingo, además de un amplio resumen del acto de proclamación de la diosa y del pregón de ‘Beni de Cádiz’” (Osuna, 2009: 597). Actualmente Onda Cádiz retransmite en su totalidad eventos como el Pregón o la Cabalgata, mientras que Canal Sur solo fragmentos por tener que destinar tiempo también para las demás provincias cuando estos actos tienen lugar.

Poco a poco la cadena autonómica pudo ir retransmitiendo más días de los diferentes pases del Concurso. A partir de este momento aparece la generación del pseudoacontecimiento según Quintero (2003). Que se trataría de personas que conocen el Carnaval de Cádiz solo a través de la televisión<sup>189</sup>.

En 1992 se introducen novedades en la realización (que veremos más adelante) y se incorporan a las retransmisiones televisivas los presentadores Manolo Casal y Modesto Barragán, actuales presentadores del Concurso en Canal Sur.

---

<sup>189</sup> “La dominación espectacular ha educado a una generación sometida a sus leyes. Las condiciones extraordinariamente nuevas en las que esta generación ha vivido, constituyen un resumen exacto y suficiente de todo lo que el espectáculo impedirá de ahora en adelante; y también de todo lo que permitirá” (Debord, 1990: 18). Las personas más conservadoras y defensoras del Carnaval de Cádiz ven con reticencia que se conozca más lo que aparece por televisión, el Concurso, que lo que realmente es el Carnaval, la calle. Pero es un hecho inevitable. Como decíamos, la televisión ha entrado para quedarse. Esto no significa que por el hecho de retransmitir el Concurso las otras tradiciones se pierdan. Dependerá de cada persona atender más o menos a lo que le resulte más atrayente.

El proceso de aumentar las horas de retransmisión del Concurso fue directamente proporcional a la mejora de medios y de horas de emisión de la cadena en general. En febrero de 1992, año en el que como hemos dicho, Canal Sur emite íntegra la Final de Falla en directo, aun en su parrilla de programación semanal había horas en las que la cadena no emitía: de 7.30 a 10.30 y a partir de la 1.30 aproximadamente dejaban de emitir (excepto los fines de semana que emitían hasta las 3.00) (Fernández, Emelina., 1999: 110).

Retransmitir el Concurso de Agrupaciones Carnavalescas, no solo le aporta audiencia a Canal Sur, aunque siempre le ocasiona pérdidas económicas (Casal, 2014, entrevista), sino que además el Carnaval cumple una de las misiones como servicio público de la cadena:

[El *Libro de estilo de Canal Sur Televisión y Canal 2 Andalucía*] es asimismo un alegato por la lengua con todos los matices de las hablas andaluzas, y por un lenguaje que ha de ser claro, popular y culto a un tiempo para ser aceptado en todas partes, no excluyente, e inteligible por todos los ciudadanos de Andalucía (Rafael Camacho Ordóñez en Allas y Díaz, 2004: 7).

Las particulares formas de expresión lingüística de los andaluces forman parte de nuestro patrimonio y por ello será preservadas e impulsadas como elemento integral del idioma común: el español. Canal Sur Televisión y Canal 2 Andalucía asumen la responsabilidad de fomentar y practicar un estilo andaluz culto, correcto y formal que sea referencia de buen uso idiomático para los andaluces (Allas y Díaz, 2004: 31).

Además hacen “efectivo el poder mediático de lo regional para lo que existe un amplio campo de desarrollo de mensajes y de contenidos audiovisuales específicos” (Fernández, Emelina., 1999: 185). El *tarjet* (perfil de audiencia para el cual va destinado el programa) está más definido en las televisiones locales y regionales que en las nacionales.

En los años siguientes se retransmitieron las Finales completas<sup>190</sup>. Luego, Canal Cádiz comenzó a retransmitir toda la fase Preliminar del Concurso, la retransmitía en diferido y tras esto la repetía en días sucesivos. Más tarde las encargadas de retransmitir íntegramente la fase preliminar fueron Onda Luz y actualmente Onda Cádiz (Aragón, 2012: 146-148).

Históricamente en directo solo era la Final. Antes emitíamos programas con resúmenes de las sesiones. Nunca hemos hecho Preliminares porque es imposible estar 30 días en el Falla. Siempre hemos ido a partir de Cuartos. Y los programas de Cuartos y Semifinales eran editados. Hacíamos una selección de lo que íbamos a poner, basada en criterios televisivos, para construir un programa de entretenimiento que fuera atractivo para la audiencia. Tenía carácter antropológico para explicar qué, desde cuando, por qué, todo lo que se mueve alrededor de las agrupaciones (Casal, 2014).

Con esta “selección” Manolo Casal se refiere a los resúmenes, no a la retransmisión en directo. La televisión encargada de retransmitir Cuartos de Final y Semifinales ha sido Canal Sur. Algún año la fase de Cuartos ha pertenecido también a Onda Cádiz (esto puede variar de un año a otro, dependiendo de la renovación de los acuerdos y contratos) y la Final desde 1992 la retransmite en directo Canal Sur<sup>191</sup>.

Dando un salto temporal, con el auge y desarrollo de las televisiones locales<sup>192</sup>, en 2005 aparece la televisión municipal Onda Cádiz y comienza a emitir las Preliminares cada día<sup>193</sup>. Canal Sur emitiría las Semifinales y la Final así como resúmenes de las actuaciones más destacadas y una vez pasado el

---

<sup>190</sup> “La final de 1993 fue transmitida a la vez por Canal Sur y Tele Madrid y estuvo conducida por Joaquín Durán y por Inmaculada González, segunda mujer que lo hacía tras la participación de Inés Alba en 1982”. Aunque fuera emitida por dos televisiones la señal partía de Canal Sur. Esta Final le aportó a Canal Sur el 81% de *share* (Osuna, 2009: 602), es decir, 8 de cada 10 andaluces vieron la retransmisión de la Final.

<sup>191</sup> Para un mayor conocimiento sobre los cambios tecnológicos y adaptaciones del ente público andaluz, puede consultarse la Tesis Doctoral *Producción e innovación tecnológica en el proceso de digitalización de la RTVA* (López, A., 2013).

<sup>192</sup> “Por primera vez en la historia del certamen Canal Cádiz Televisión transmitía en febrero de 1994, la sesión clasificatoria de adultos” (Osuna, 2009: 605).

<sup>193</sup> En 2015, Onda Cádiz cumplió su décimo año de retransmisión del Concurso de Agrupaciones.

Concurso, programas especiales de una modalidad en concreto como pueden ser comparsas o chirigotas<sup>194</sup>.

Lo que ocurre en la televisión en España a partir de 2006 es lo siguiente:

- Fragmentación y distinto reparto de los telespectadores en las cadenas.
- Descenso del público en las televisiones generalistas, nacionales y autonómicas, que antes habían alcanzado mayores cuotas de mercado.
- Aumento del consumo de canales temáticos.
- Alteración en los hábitos de consumo televisivo.
- Más competitividad entre las diferentes cadenas.
- Cambio en el reparto publicitario.
- Y necesidad de nuevas estrategias programáticas, capaces de alcanzar mayores cuotas de audiencia (González y Barceló, 2009: 23).

De ahí que la televisión quiera innovar para poder ser competitivos con el COAC en franjas de máxima audiencia.

Actualmente desde 2013, la retransmisión se divide de la siguiente manera: Preliminares y Cuartos, Onda Cádiz. Semifinales y Final, Canal Sur<sup>195</sup>. Todo ello emitido en directo. Ambas cadenas completan su programación en días posteriores con los pases de las diferentes sesiones en diferido. Los radios emiten la totalidad del Concurso así como sesiones en diferido.

La televisión municipal gaditana a lo largo de todo el año mantiene programas dedicados en exclusiva al Carnaval de Cádiz. Los contenidos son muy diversos: entrevistas, reportajes, análisis de actuaciones, información sobre festivales distribuidos por todo el año, anécdotas, historia, adelantos de lo que podrá verse en el próximo Concurso, etc. A esta misión recientemente se ha unido Ondaluz<sup>196</sup>. “Búsqueda de información cercana al ciudadano, como

---

<sup>194</sup> “La difusión televisiva empieza a ser estratosférica. La transmisión de la final [de 2001] se vio en toda España a través del Canal Satélite Digital y en otros países de Europa, África y Oriente Medio en distintas plataformas que disponen del Canal Andalucía TV. La señal podía sintonizarse por Cosmos TV, una operadora rusa.” (Osuna, 2009: 610). En 2015 la emisión de Canal Sur vuelve a poder verse por satélite.

<sup>195</sup> En 2013 Canal Sur 2 deja de emitir programación independiente y queda establecido para emisión en lenguaje de signos y subtitulada de la programación de Canal Sur.

<sup>196</sup> “El grupo editorial Publicaciones del Sur SA [...] Fundado a partir de un concepto básico – realzar la información local –, su punto de inicio fue la creación de una red de publicaciones locales que se expandió desde la provincia de Cádiz a las demás provincias andaluzas

complemento de las cadenas con audiencias globalizadas” (Zúñiga, 2006: 8). La función de estas televisiones es fundamental para la difusión de agrupaciones menos mediáticas, ya que las mediáticas y con más renombre son las que destaca más la televisión regional debido a que son las que más audiencia reúnen<sup>197</sup>.

Por otro lado “[Que se emitan muchas horas del carnaval de Tenerife en TVE y apenas unos minutos del de Cádiz] es algo que se conoce en el entorno del Carnaval, aunque de cierto modo se desconocen las razones oficiales para que se produzcan este desnivel informativo” (Quintero, 2003). Una de las explicaciones podría ser que los demás carnavales de España, al tratarse en su mayoría de espectáculos donde la luz y color son los protagonistas y no el contenido de las letras de las coplas, se hacen más exportables que el Carnaval de Cádiz. Como explicábamos en nuestro apartado “Hándicap”. Además recordemos que Canal Sur tiene los derechos de emisión de la Final, lo más genuino del Carnaval de Cádiz, aunque del Carnaval de la calle apenas emiten nada, las televisiones nacionales solo anuncian los eventos gastronómicos y el día de la Final.

Para disfrutar del Carnaval de Cádiz se necesita tiempo y atención. Como aquí ha quedado patente, el Carnaval de Cádiz está compuesto por multitud de factores que tienen que ser precisados para no cometer errores cuando se habla de este carnaval. En los informativos nacionales podemos ver que las noticias del Carnaval de Brasil o de Tenerife pueden darse en unos pocos segundos con cambios de imágenes rápidos, en cambio, el de Cádiz requiere más tiempo si no quiere cortarse el chiste de la copla antes de que acabe la noticia, como suele ocurrir. En los informativos de ámbito regional

---

hasta ponerse en el punto de mira del 70 por ciento de la población andaluza. Tras más de 25 años de labor editorial, Publicaciones del Sur cuenta en la actualidad con sesenta ediciones locales impresas – de diferente periodicidad y bajo la marca Información – y un proyecto de futuro cuyos pilares fundamentales son la prensa gratuita, a través de la marca Viva, y dos ediciones digitales ([www.andaluciainformacion.es](http://www.andaluciainformacion.es) y [www.ondaluz.tv](http://www.ondaluz.tv). [...] en la provincia de Cádiz cuenta con Ondaluz Sierra (demarcación de la Sierra de Cádiz), Ondaluz La Isla (demarcación de la Bahía de Cádiz), Ondaluz Cádiz, Ondaluz Jerez, y Onda Luz Costa Noroeste.” <http://ondaluz.tv/portada/informacion/5/quienes-somos/ondaluz/> Consultado el 17 de febrero de 2015.

<sup>197</sup> Programas de televisión en 2014 sobre Carnaval de Cádiz en Onda Cádiz encontramos: *Más Carnaval, Historias del Carnaval de Cádiz, Haciendo tipo, Martes de Carnaval*. Ondaluz también contiene programas de temática carnavalesca *Carnaval y Punto, Carnavaleando y Ondaluz en carnaval*, por ejemplo.

(Canal Sur) o local (Onda Cádiz) se cuidan más estos cortes. Para ilustrar esto que estamos exponiendo, mostramos los siguientes ejemplos:

- En el *Telediario* de las 15.00 horas de Televisión Española del 28 de febrero de 2014, día de la Final del Concurso de Agrupaciones Carnavalescas, el presentador dijo “Final del Concurso de chirigotas<sup>198</sup>” en lugar de su nombre real y actual. A continuación se explicó qué era una chirigota mientras mostraban imágenes de un coro, que de hecho, no pasó a la Final.

- Al día siguiente, 1 de marzo de 2014, el mismo informativo de TVE no dice nada de la Final del Falla y sí de la Reina del Carnaval de Gran Canaria.

- El 2 de marzo de 2014 el informativo de Telecinco de las 21.00 horas hace un recorrido por las diversas fiestas del Carnaval de la geografía española: Badajoz, “El Cascamorras” (Baza y Guadix), otros pueblos del centro peninsular y Canarias. Tras esta noticia emiten un reportaje sobre la preparación de las Fallas en Valencia. Cádiz no fue mentado en ningún momento.

- Domingo 11 de enero de 2015, Antena 3 conecta en directo con la Plaza San Antonio a mediodía, “Ya pueden oírse chirigotas” dice el reportero aunque aparece un coro de fondo.

- Domingo 1 de febrero de 2015 en el *Telediario* de las 15.00 de TVE (nacional) hacen un pequeño reportaje al “El Selu” y a “El Canijo de Carmona” sobre las chirigotas que participan en el Teatro “Manuel de Falla”, cuando el teatro se llama Gran Teatro Falla.

---

<sup>198</sup> Aunque es erróneo este título del Concurso (En el pasado sí era llamado así: Concurso de Coros y Chirigotas), nos avala en la nuestra defensa del potencial comunicativo y de difusión que tienen las chirigotas frente a las demás categorías del Concurso. Además, aportamos en el Anexo A. 6. una imagen de la agenda virtual de la web del humorista e imitador Carlos Latre, quien fue invitado a la Final del COAC en 2014, donde también llama “Final de Chirigotas” a todo el evento.

Con estos ejemplos no podemos generalizar, pero sí son ilustrativos sobre “la falta de atención” que los Carnavales de Cádiz tienen en comparación con los demás Carnavales Españoles<sup>199</sup>.

El Falla ha entrado ya por derecho propio en nuestra biblioteca personal de imágenes. Está en nuestra memoria para quedarse y autoafirmarse cada año. La imagen entró en el Falla para quedarse y ya no hay quien le quite eso a Andalucía (Casal, 2014, entrevista).

Habrá que buscar otras maneras de gestión del Concurso para que en la mayor medida todos queden conformes, pero como dice Casal, ya no se concibe el Concurso sin la televisión, sea la que sea.

#### 2. 2. 4. INTERNET

Quintero (2003) hace hincapié en la importancia que va cobrando internet en la difusión del Carnaval de Cádiz. “La introducción del fenómeno ‘fans’ y de Internet en el mundo del Carnaval de Cádiz ha podido provocar una mayor cobertura, difusión y seguimiento a la fiesta típica gaditana” (Quintero, 2003)<sup>200</sup>. Desde el año 2000 RTVA emite el COAC por internet.

Hay que señalar que mediante las páginas webs de las cadenas de televisión también puede verse la emisión en directo como si de la propia televisión se tratara, pero tiene el inconveniente de la sobrecarga en la red y muchos usuarios tienen problemas para que vean la emisión sin cortes.

Gracias a que se ponen en internet las actuaciones de las agrupaciones minutos después de que actúen en el Teatro Falla tiene como consecuencia que el público conozca de memoria las letras del Carnaval antes de que el Concurso termine y puedan cantarla junto con su agrupación favorita.

---

<sup>199</sup> Algo que también debemos destacar es que tampoco observamos noticias, o al menos comentario alguno sobre el Carnaval de Venecia durante el periodo de tres días que hemos ejemplificado del año 2014.

<sup>200</sup> Nos ha llamado la atención la comunicación de Antonio Montiel (1996) donde hace comentarios visionarios sobre la importancia de internet en la difusión del Carnaval de Cádiz e intercambio de información entre los aficionados. Plantea que en 1996 que el Carnaval debería tener web, etc. Las cosas que él planteó funcionan así en la actualidad.

Los vídeos subidos a YouTube disparan su expansión cuando los mismos usuarios u otros los viralizan estableciendo enlaces a través de otras redes sociales como Twitter o Facebook. De esta manera con la sencilla acción de “compartir” o “retwitear”, el mensaje puede llegar a usuarios que nunca hubieran mostrado interés por el contenido carnavalesco. A partir de ese momento el proceso de viralización se antoja impredecible (Sacaluga, 2014: 368).

Los propios componentes de agrupaciones han declarado estar asombrados de lo rápido que el público canta sus letras. Pero como señala Sacaluga (2013: 306), la gratuidad de *Youtube* hace que la gente escuche las letras del Carnaval sin que los propios autores tengan permitido todavía la venta de sus CD, lo cual podrán hacer una vez concluya el Concurso, este es otro aspecto causante de discusión. Y como hemos comprobado en los cuestionarios, llega a la indignación de los autores, ya que lo que parece ser una ventaja en cuanto a difusión, es perjudicial en cuanto al provecho de una chirigota. Además según las respuestas de los autores a los que les hemos preguntado al respecto, internet “quema” los repertorios. Pero como argumenta “El Yuyu” internet tiene aspectos negativos y positivos “Te sientas una tarde y dices ¿Quién ha interesado? “El Love”, Juan Carlos Aragón... y en una hora o dos has visto seis agrupaciones que son las que te interesan” (Guerrero, 2015, entrevista).

O sea que *Youtube* permite sintetizar a la perfección las coplas de Carnaval. Gracias a su fácil edición, cortar la actuación, se permite el consumo o disfrute de “pequeñas dosis” de Carnaval. Con esto nos referimos a que una actuación dura aproximadamente unos 25 minutos y si queremos buscar solo una parte determinada de una actuación es muy probable que ya aparezca editada la parte del repertorio que buscamos: solo la presentación, un determinado pasodoble, o cuplé, o el popurrí (incluso cuartetos por separado). “Nuestra sociedad se ha acostumbrado al consumo sistemático de discursos fragmentados, fenómeno que hace sólo 50 años hubiera sido considerado intolerable” (González, J., 1992: 50). Asimismo, gracias a los hipervínculos también en los vídeos que aparecen tras la reproducción del visto o junto a él, se nos muestran vídeos que están relacionados por la temática y con el

contenido con el que se acaba de ver. Esta facilidad nos la ofrece internet, pero recordemos que este se nutre de la televisión (y esta del COAC). Los vídeos de las actuaciones son los vídeos de la realización televisiva, de lo que una u otra cadena ha retransmitido en directo. Por otro lado, están los vídeos de las agrupaciones (callejeras y oficiales) grabadas en la calle por aficionados. Pero el número de visualizaciones es muy inferior al de las grabaciones del Concurso. Las grabaciones de la calle tienen una calidad de imagen inferior y no ofrece la multitud de puntos de vista de la realización multicámara y profesional de la realización televisiva.

Internet también resulta muy útil como repositorio para la consulta de actuaciones de años anteriores<sup>201</sup>.

El espacio mediático es el gran escenario en que se sitúan todas las escenas de la vida colectiva; las compone y las refleja. Ha acabado resultando un lugar común el encontrar la razón de ello en el dominio que lo audiovisual ejerce sobre las sociedades de la modernidad conquistadora. El mundo ha devenido una suerte de panóptico, en que todo tiende a ser visto y todos a convertirnos en mirones. Los dispositivos técnicos de observación y transmisión operan a todos los niveles, desde el espacio, gracias a los satélites, hasta las parcelas más reservadas de la vida cotidiana. La imagen puede producirse por doquier, y por doquier se halla presente; se hincha, invade (Balandier, 1994: 157).

Cada vez más, la televisión e internet crea “mirones” las veinticuatro horas del día y no solo mirones, sino, camarógrafos. Aumenta la frecuencia de que cualquier imagen de las noticias en los informativos de televisión son tomadas por teléfonos móviles que las personas envían a la redacción de los informativos o que el propio informativo descarga de la web que ha sido colgado el vídeo o fotografía. En el Carnaval de Cádiz ocurre lo mismo. No con imágenes del COAC ya que está prohibido grabar desde dentro (graban las

---

<sup>201</sup> Como curiosidad de la utilidad de internet, leyendo a Javier Osuna (2009: 566) el día 14 de enero de 2015, para esta investigación, consultamos *Youtube* para buscar el estribillo que se mencionaba pero no mostraba de “Los Guanches”, agrupación de 1980. El vídeo encontrado en *Youtube* con un par de dúos de esta agrupación había sido subido 13 horas antes de producirse nuestra búsqueda, siendo la nuestra la primera reproducción de ese vídeo. Es decir, que la recuperación de actuaciones antiguas es constante y facilitan mucho la investigación.

televisiones que lo retransmiten), pero sí para el carnaval de la calle o actuaciones de las agrupaciones en diversos festivales diseminados a lo largo del año. Además Internet es lo que da más voz a las agrupaciones de la calle.

### 3. RETRANSMISIONES DEL COAC: ACOTACIÓN GENÉRICA

Una vez hemos destacado los hechos más significativos de la historia de las retransmisiones del COAC por radio y televisión vamos a ubicar las retransmisiones en sí dentro de los géneros televisivos existentes. Para ello vamos a seguir las pautas de Inmaculada Gordillo (2009).

Antes, mediante una tabla situamos a Canal Sur dentro de las múltiples posibilidades de modelos televisivos (Analizamos Canal Sur al ser la televisión encargada de retransmitir la Final)<sup>202</sup>:

Titularidad	- Pública <sup>203</sup> - Privada
Cobertura	- Local, comunitaria, mancomunales o comarcales - Regional o Autónoma - Estatal - Transnacional [Vía internet]
Transmisión de la señal	- Hertziana - Satélite - Cable - Digital Terrestre
Programación	- Generalista - Específica
Origen de producción	- Propia <sup>204</sup> - Interna - Externa - Ajena

Tabla 17 Características de Canal Sur. Elaboración propia

Como sostiene Gordillo (2009), aun en la primera década del siglo XXI, la televisión sigue siendo el medio más poderoso, el que reúne más audiencia.

<sup>202</sup> Esquema extraído de Rodríguez, Y (2012) que hemos aplicado a Canal Sur.

<sup>203</sup> “Desde la fecha en la que se considera que nació la televisión, es decir, cuando Baird llevó a cabo en 1925 la que se considera la primera retransmisión pública de televisión, en el contexto internacional se han dado dos grandes modelos de televisión: uno comercial, regido por las reglas del mercado cuyo único objetivo ha sido, y es, obtener beneficios, y otro, en el que el aspecto social y cultural ha tenido un peso mayor, siendo considerada como un servicio público esencial” (Fernández, Emelina., 1999: 35).

<sup>204</sup> Subrayamos las referidas a la retransmisión del COAC.

Es cierto que no podemos menospreciar el papel que juegan las nuevas tecnologías en cuanto a captura de audiencias, pero la televisión en lugar de luchar contra ellas, las usa para poder introducir los contenidos por ejemplo, de internet dentro de su programación. Muestra de ello, pueden ser los programas de televisión que se alimentan solo de vídeos hechos para internet que por conseguir muchas descargas se han emitido en televisión, como por ejemplo *RudeTube*<sup>205</sup> y muchos de formato *zapping*. Además como hemos dicho se da el caso inverso. Internet se nutre de los contenidos de las cadenas de televisión, la llamada “televisión a la carta” en la que programas y sobre todo series de televisión están en la red para que el espectador decida dónde y cuándo ver los contenidos<sup>206</sup>, y las retransmisiones de Concurso forman parte de esta carta de elección del internauta<sup>207</sup>.

### 3. 1. BREVE HISTORIA DE LOS GÉNEROS DE TELEVISIÓN

Vamos a hacer un breve recorrido histórico por los géneros de la televisión desde su nacimiento hasta la actualidad para poder ubicarnos mejor en el presente. Como muestra Gordillo (2009: 11-21), podríamos dividir la historia de la televisión y por extensión de los géneros televisivos en tres grandes periodos: la Paleotelevisión, la Neotelevisión y la Hipertelevisión.

---

<sup>205</sup> *RudeTube*: Consiste en un programa en el que mediante el formato de ranking va mostrando los vídeos que han tenido más visitas en la web de subida y descargas de vídeos *YouTube*. Cada día es temático, es decir, un día tratan vídeos de niños, otro sobre animales, otro sobre gente que se da golpes, etc. En España ha sido emitido en La Sexta los fines de semana en la franja de tarde. Luego pasó a ser emitido por Neox los lunes por la noche [http://www.antena3.com/neox/programas/rude-tube/rude-tube\\_2013092000136.html](http://www.antena3.com/neox/programas/rude-tube/rude-tube_2013092000136.html)

Consultado el 13 de noviembre de 2014. Noticia en la web del 21 de octubre de 2013.

<sup>206</sup> Por otro lado se están desarrollando las *Smart TV*. Televisiones conectadas a internet.

<sup>207</sup> En la historia del cine siempre se ha dado como “vencedores” a los hermanos Lumière ya que su invento, el cinematógrafo, estaba diseñado para que la filmación fuera vista por un gran número de personas. Dándose así como “perdedor” a Edison que con su máquina el kinetoscopio, diseñada para que cada persona viera de uno en uno por un pequeño visor la tira filmica, cayó frente a la gran pantalla. Pero cada vez más, aunque la industria cinematográfica sigue funcionando, vemos el individualismo que las pequeñas pantallas proporcionan a las personas: móviles, *tablets*, portátiles... Podríamos decir que hemos vuelto al kinetoscopio. (Quintana, 2011).

La Paleotelevisión, como su prefijo indica, reúne la televisión “primitiva” o “antigua”. Comprende las primeras emisiones de los años cincuenta, en los que se veían los balbuceos tecnológicos y la hegemonía la tenían las cadenas estatales, donde el arte y la cultura formaban parte de los contenidos. Los géneros de la Paleotelevisión estaban muy bien delimitados. Consistían en el género informativo en el que aun era patente la influencia o casi dependencia de la radio; el género ficcional, que recogía las características del cine y el teatro; y el género de entretenimiento que consistía en los musicales, las galas, los concursos y los magazines.

En el siguiente periodo, la Neotelevisión, hay un gran salto tanto cualitativo como cuantitativo. Se da a finales de los ochenta. Se caracteriza sobre todo por ser una televisión heterogénea y fragmentada. Hay intentos de interactividad y hay mestizaje y sincretismo en los géneros. Se da una multiplicación de emisoras y empresas de televisión. Todos estos cambios se producen gracias a la evolución tecnológica que se da a la par que la evolución en publicidad y en contenidos de programas. La retransmisión del COAC aparece durante la Neotelevisión y asume sus características. Uno de los hitos tecnológicos en la televisión es la aparición del mando a distancia. Con él cambiar de emisora se hace más cómodo y así aparece el *zapping*. Poco a poco las horas de emisión van aumentando y los contenidos son más variados. Ahora habrá menos protagonismo de la política y aparecen por primera vez personas comunes que muestran su vida sin reservas ante los medios de comunicación.

Con la llegada del siglo XXI y durante su primera década, las características de la Neotelevisión se mantienen e incluso se refuerzan: heterogeneidad, mestizaje, sincretismo, intentos de interactividad y fragmentación. Esto acompañado de nuevos rasgos como: convergencia, continuidad, disgregación, multiplicación de formatos a partir de hibridación de géneros, mezcla entre fórmulas viejas y nuevas, y aparente contradicción entre lo local y global, dan lugar a la Hipertelevisión. Siguiendo con Gordillo (2009), mostramos cada una de estas nuevas características:

- Convergencia de modelos televisivos. Además de la televisión generalista, aparece la multitemática que además converge con internet y la telefonía móvil.
- La continuidad discontinua en televisión. Esto quiere decir, que de un programa estrella de la cadena se alimentan todos los demás o muchos de ellos. Dándose así publicidad unos a otros, por ejemplo, *Gran hermano*. Y en nuestro caso, el programa *Andalucía Directo* (Canal Sur), avanza el contenido de la retransmisión del COAC de ese mismo día incluyendo reportajes sobre alguna agrupación que actuará esa noche o yéndose a los lugares en los que las agrupaciones se están maquillando en directo, horas o momentos antes de actuar<sup>208</sup>. En Onda Cádiz esta continuidad discontinua es más presente todavía, ya que como antes hemos expuesto hay varios programas que tratan el COAC, antes, durante y después de que se produzca el Concurso.
- Disgregación de formatos a partir de la hibridación de géneros. Ahora los géneros no estarían tan marcados, de hecho cada vez es más difícil hacer una taxonomía en cuanto a géneros televisivos debido a separación y fusión de los mismos como vamos a ver seguidamente.
- Repetición de fórmulas y contenidos versus creatividad. Debido a lo caro que resulta fracasar con nuevos programas en televisión, se prefiere repetir fórmulas que han tenido éxito con anterioridad, antes que arriesgarse e innovar. Por eso aparece la repetición de formatos y contenidos.
- Reciclaje. Esto se refiere a las repeticiones que podemos ver en televisión. Estas repeticiones que se emiten cambiando el contexto de cuando fueron emitidas por primera vez son un recurso que ante todo no supone un (gran) gasto para la cadena. Podríamos decir que es barato y que además produce en el espectador nostalgia e incluso efecto cómico. Por otro lado, si la repetición es de algún programa que aun se emite, fomenta que el espectador tenga curiosidad por ver el programa actual. Esto se da en la actualidad en las cadenas secundarias de la TDT de Telecinco y Antena 3, por ejemplo. En radio

---

<sup>208</sup> Como puede verse en alguno de los cuestionarios esto a las agrupaciones no les molesta siempre y cuando ya haya estrenado el tipo en el Teatro, es decir, en pases posteriores a Preliminares.

y televisión también se repiten los pases del COAC o se hacen resúmenes de los mismos.

- Espectacularidad y sensacionalismo. Son características muy evidentes en la hipertelevisión. Emisiones basadas en sucesos y morbo (son también las más criticadas pero las que registran más audiencia).

- Glocalización. Se da la paradoja de que a la vez que se produce una globalización de contenidos, se revaloriza lo local. “Los contenidos nacen con vocación global y multimedia, promoviendo la interactividad que internet favorece” (Gordillo, 2009: 19). Las emisoras de ámbito local o comarcal ofrecen un protagonismo especial a eventos de su comunidad que en canales generalistas no se encuentran, como hemos expuesto con anterioridad. Esto es lo que ocurre con las retransmisiones de Carnaval. Como ejemplificamos anteriormente sucede a menudo que en las televisiones generalistas de ámbito nacional aparece como noticia el Carnaval de Cádiz, pero se da la noticia de manera superficial. Podríamos decir que el texto de la noticia valdría para todos los años (tipo plantilla), y cuando se muestran imágenes para dar noticias del Carnaval de Cádiz recurren a alguna chirigota y cortan el vídeo a mitad de un golpe de humor o mensaje sin dejar que termine. Esto es comprensible debido a la prioridad de los tiempos en televisión. Pero en una cadena de ámbito local o autonómica, se cuida más que la información se de de la forma más completa posible cuando se trata de temas culturales tan específicos.

- El reinado del presente. “Algunas variedades del entretenimiento [...] ofrecen un verdadero culto al presente, a la más estricta actualidad” (Gordillo, 2009: 20), como es el caso de las retransmisiones del COAC.

- La pantalla espejo. Gente aparentemente sin ninguna peculiaridad o habilidad, se hace protagonista en los medios de comunicación y sobre todo en televisión.

- Transformación de la memoria en entretenimiento. “La nostalgia se transforma en contenido [...] el pasado en televisión es un producto de consumo folklórico y lúdico, casi un decorado de fondo o un valor emocional añadido” (Gordillo, 2009: 21). Numerosos son los documentales de Carnaval que muestran

actuaciones del Concurso con varios años de antigüedad. En el año 2014, cumpliéndose 25 años de la cadena andaluza, Canal Sur en sus retransmisiones entre actuación y actuación emitía alguna copla cantada en el COAC en años anteriores<sup>209</sup>. Y en el programa *El Tangai* (2015) realizado como antesala de la emisión de semifinales del COAC emitido por Canal Sur, al final de cada entrega del programa se mostraban imágenes de los Carnavales de los años ochenta (imágenes de RTVE).

Una vez hemos establecido las características fundamentales de la televisión actual o hipertelevisión, vamos a definir los conceptos de “género”, “formato” y “programa” para ubicar nuestra investigación.

Ante todo, debemos tener presente que la retransmisión de Carnaval no es un concurso televisivo, es un concurso televisado. El funcionamiento del COAC permanecería básicamente igual sin la presencia de la televisión. Con lo cual, los parámetros a aplicar no pueden ser los mismos que cualquier concurso de televisión, aunque sí hay aspectos comunes.

### 3. 1. 1. GÉNERO

En cuanto al género Gordillo (2009) tiene en cuenta dos elementos: el emisor y el receptor. Para el emisor, el género serán las pautas a seguir para la elaboración de un producto audiovisual. Se guiará por unos discursos determinados y aspectos formales concretos. Para el receptor es algo menos concreto, ya que dependerá de cada receptor según los códigos que comparta con el emisor. Una especie de acuerdo tácito ubicará el mensaje audiovisual en un género o en otro. Así el espectador recibirá cada género de manera diferente, ya que de cada uno espera cosas distintas. Podríamos decir que el emisor “ayuda” al espectador a ubicarse en el género correcto mediante paratextos (además de los anuncios publicitarios del programa). Con paratexto<sup>210</sup> nos referimos a la tipografía y las infografías que se muestran

---

<sup>209</sup> Puede verse en la escaleta de la segunda Semifinal del año 2014 (25 de febrero) que adjuntamos en el Anexo A. 7, en la indicación “VTR”.

<sup>210</sup> Paratexto es algo que como la palabra indica, está fuera (en los límites) del texto. Es algo funcional. Sirve para orientar al “lector”. Aunque esta palabra proviene del estudio de los textos

durante la retransmisión y sobre todo en la cabecera del programa (*Opening*)<sup>211</sup>.

Desde que empieza un programa la actitud de la audiencia queda influenciada por la misma realización. La música, la introducción y la presentación y estilo de los titulares pueden transmitir una sensación de seriedad o comicidad a lo que viene a continuación (Millerson, 1990: 416).

Es decir, que el programa prepara al espectador para lo que va a venir a continuación. Las cabeceras de Onda Cádiz y de Canal Sur son distintas entre sí y de un año a otro, pero las dos contienen tipografías, imágenes y música de índole carnavalesca y ambas ubican al espectador de televisión en lo que se va a ver a continuación: El Concurso Oficial del Carnaval de Cádiz.

En nuestro caso estudiado, las tipografías son de colores llamativos: amarillo, rosa, azul... y las infografías<sup>212</sup> suelen representar antifaces, caretas, complementos de payasos, animales (un camaleón) o instrumentos musicales. Las televisiones suelen usar parte del diseño del cartel del Carnaval del año correspondiente para crear las infografías y que cada año sean distintas pero acordes a su tiempo.

La música de los paratextos y cabeceras es empática como sostiene Chion (1993: 19), puesto que tiene relación directa con el contenido del programa. Obviamente es más empática aun durante la actuación en cualquier agrupación puesto que es directa, es la que produce la agrupación misma.

En el caso de Canal Sur, las retransmisiones del Concurso, además de la cabecera del programa que durante los últimos años ha usado la canción "Ponte la máscara" que popularizó la cantante Marisol, muy a menudo, dicha

---

de Genett, debemos tener en cuenta que estamos aplicando el término a la televisión, que como sostienen Casetti y di Chio (1999: 291, donde a su vez apelan a R. Williams, 1975 *Television, Technology and Cultural Form*), la televisión se trata de "un flujo continuo de imágenes y de sonidos, donde los confines entre un segmento y otro están cada vez menos marcados, mientras que, por el contrario, hay más menciones, referencias y cruces recíprocos".

<sup>211</sup> "Como su nombre indica, su misión es anteceder a un programa que se va a emitir. Abundan en la identificación con la cadena, ya que siguen su estilo corporativo y sirven para identificar al programa que les sucede. Las cabeceras se usan mucho debido a los numerosos cortes publicitarios que sufren los programas durante su emisión, para que el espectador conozca el programa que se va a reanudar tras la publicidad" (Zúñiga, 2006: 190).

<sup>212</sup> Imágenes creadas por ordenador.

cabecera va precedida del patrocinio de una cadena de supermercados que hasta tienen su propio *jingle*<sup>213</sup>. Así el espectador al ver y oír primero el patrocinio y luego la cabecera del programa sabe que a continuación comenzará la retransmisión del COAC. En los anuncios de las propias retransmisiones (cuñas publicitarias) aparece todo lo anteriormente expuesto y extractos de actuaciones que ya se hayan producido durante el Concurso<sup>214</sup>.

### 3. 1. 2. FORMATO

El formato es la materialización de las características del género en la programación televisiva (Barroso, 2010: 20). Materializa y da forma al género mediante componentes morfológicos y sintácticos. Pero lo que realmente recibe el espectador es el programa.

### 3. 1. 3. PROGRAMA

“La unidad televisiva denominada programa es un segmento unitario de programación caracterizado por un conjunto de rasgos que lo enmarcan y separan de otros segmentos y de los demás programas” (Gordillo, 2009: 43). Estos rasgos se refieren a que el programa tiene nombre propio, está previsto en las parrillas de programación y tiene regularidad en la cadena de televisión. Además tendrá una cabecera y los contenidos no variarán en demasía de una emisión a otra, así como sus características narrativas<sup>215</sup>.

---

<sup>213</sup> El *jingle* es un anuncio cantando en el que el producto y el nombre del anunciante son los protagonistas; de modo que se consigue que la marca sea fácilmente recordada por las personas. Para que el *jingle* sea mucho más efectivo, también se incluye un eslogan de la marca o se repite una frase. <http://es.wikipedia.org/wiki/Jingle> (Consultado el 30 de diciembre de 2013). También se entiende como una música o canción hecha ex profeso para una marca concreta.

<sup>214</sup> Para los primeros días, es decir, cuando aun no ha habido actuaciones de Preliminares se suelen mostrar las agrupaciones ganadoras del año anterior.

<sup>215</sup> De manera esquemática y como complemento a esta investigación, vamos a exponer la exhaustiva tipología de programas de la UER (Unión Europea de Radiodifusión):

1. Programas educativos: Educación de adultos, Escolares y preescolares, Universitarios y postuniversitarios
2. Grupos específicos: Niños y adolescentes, Etnias e inmigrantes
3. Religiosos: Servicios, Confesionales
4. Deportivos: Noticias, Magazines, Acontecimientos

Una vez expuestas estas ideas básicas para comprender el género, formato y programa así como la evolución de la televisión, vemos pertinente ubicar nuestro objeto de estudio dentro estas posibilidades.

### 3. 2. RETRANSMISIÓN DEL COAC

El programa de las retransmisiones del COAC que suele llamarse en Canal Sur “Carnaval de Cádiz” podemos situarlo dentro del género de entretenimiento. Es cierto que contiene información (entrevistas, pequeños reportajes) y también publicidad, pero los rasgos del entretenimiento son imperantes en estas retransmisiones: humor, competencia y espectáculo.

Debido a la multitud de elementos que conforman el Concurso y su retransmisión, debemos tener presente que existe un subgénero de ficción al cual podría pertenecer: el Teleteatro que “hace referencia a la presencia de representaciones de obras dramáticas, cómicas o musicales (de textos teatrales literarios) en la programación televisiva” (Barroso, 2010: 275). Dentro de este subgénero de ficción encontramos:

- Teatro televisivo
- Teatro televisado o adaptación al medio
- Teatro televisado y retransmisiones
- Teatro como noticia
- Óperas y zarzuelas

- 
5. Noticias: Telediarios, Resúmenes semanales, Especiales informativos, Debates informativos
  6. Divulgativos y de actualidad: Actualidad, Parlamento, Magazines, Reportajes, Ciencias, Cultura y humanidades, Ocio y consumo
  7. Dramáticos: Series, Folletines, Obras únicas, Largometrajes
  8. Musicales: Óperas, operetas, zarzuelas y música clásica, Comedias musicales, Ballet y danza, Música ligera, Videoclip, Jazz, Folklore
  9. Programas de variedades: Juegos y concursos, Emisiones con invitados y Talk-shows, Espectáculos, variedades y programas satíricos
  10. Otros programas: Taurinos, Loterías, Derecho de réplica, Avances de programación, Promociones de programas
  11. Publicidad: Ordinaria, Pases publicitarios profesionales
  12. Cartas de ajuste y transiciones: Carta de ajuste, Transiciones (Zúñiga, 2006: 124-128).

De estas cinco posibilidades, observando las definiciones que nos ofrece Barroso (2010: 278), la retransmisión del COAC pertenecería a Teatro televisado y retransmisiones ya que:

Hace referencia a la utilización del medio televisivo como canal difusor de un hecho de naturaleza teatral y responde a aquellas ocasiones en que la representación se respeta con fidelidad, no solo al texto, sino también a la dramaturgia de la representación escénica (escenas, decorados, tiempos, personajes, etc.), ya sea como resultado de la transmisión de la representación desde la misma sala teatral o del registro en estudio de una puesta en escena de semejantes características.

En nuestro caso estudiado se trata de la retransmisión desde la misma sala teatral. Además la realización en continuidad es el rasgo más característico de este teatro televisado.

A la hora de definir el formato encontramos más dificultad. Repasemos qué tipos de formatos de entretenimiento existen: magazine, concurso, musical, humor, variedades<sup>216</sup>, gala temática y retransmisión deportiva.

Lo primero que podría pensarse sería que se trata de un concurso televisivo pero recordemos que el concurso en este caso es algo ajeno al programa, a la televisión. No lo elabora la cadena que lo retransmite (ni Onda Cádiz ni Canal Sur), aunque se nutre de él, con lo cual, el formato de nuestro programa estudiado oscila entre gala temática y retransmisión en directo (no deportiva, aunque sí competitiva).

La definición de galas temáticas es “programas especiales organizados con motivo de algún evento especial” (Gordillo, 2009: 232). Aquí consideramos el Concurso como un evento especial a pesar de que ocurra todos los años. Pero hace cambiar la programación ordinaria de la cadena que lo emite.

---

<sup>216</sup> “Variedades. Son programas de entretenimiento, producidos en estudio, con presencia de público, y centrados en la figura de un presentador estrella que introduce una variedad de contenidos. Aunque esta acepción ha cambiado, hacia los programas con contenidos de música ligera, humor, baile o concursos tratados desde un punto de vista espectacular. Como género está a medio camino entre ‘lo real’ de los hechos que se muestran (concurstantes que participan, artistas que intervienen, invitados que son entrevistados, etc.) con la ‘ficción’ de hechos predispuestos y dirigidos por el presentador, la puesta en escena, la escenografía” (Castillo J.M., 2009: 501).

Es evidente que se trata de retransmisiones en directo<sup>217</sup>. Aunque algún año por motivos de programación las sesiones han sido emitidas en falso directo<sup>218</sup>. Por la propia idiosincrasia del Carnaval sería incoherente retransmitir con retardo previendo posibles acciones de “censura ideológica o moral”, como ocurre en algunos países.

Destaquemos dos fragmentos que aparecen en Gordillo (2009) sobre las retransmisiones deportivas pero que podemos equipararlas a las retransmisiones del Concurso. Ponemos entre corchetes cómo quedarían estas afirmaciones para nuestro estudio:

La televisión se convierte en el mayor escaparate de los eventos deportivos [Carnavales], que se benefician también de la difusión y popularidad que les aporta este medio [...] Los reglamentos de algunas disciplinas deportivas sufren alteraciones debido, en ocasiones, a su difusión por televisión. Y las decisiones arbitrales [Jurado del COAC] se ven cuestionadas incluso por el propio espectador, que se sitúa en un lugar privilegiado por la realización televisiva y la colocación de las cámaras en diversos ángulos. Este despliegue técnico permite obtener más puntos de vista sobre los momentos clave deportivos [del Concurso] que el propio juez situado en el terreno de la competición [Palco del jurado] (Marín Montín, 2002: 49<sup>219</sup> en Gordillo, 2009: 249).

Consideramos que la simbiosis entre televisión y COAC funciona bien en la audiencia<sup>220</sup> aparte de por el interés que suscitan sus contenidos (las agrupaciones) lo hacen también debido al tiempo de atención de la audiencia. Esto es “el tiempo que estamos atentos a algo con plena concentración antes de que nuestro nivel de atención comience a disminuir” (Castillo, J. M., 1997: 9). De un medio de comunicación a otro varía. Según Castillo, el tiempo de

---

<sup>217</sup> “Un programa es en directo cuando la realización es simultánea a su emisión y por tanto, a la recepción por parte de los espectadores. [...] El término retransmisión se aplica a las transmisiones desde la unidad móvil” (Zúñiga, 2006: 130).

<sup>218</sup> Falso directo: Grabación televisiva que se hace como si del directo se tratase, sin interrupciones ni repeticiones, pero que se emite con posterioridad a su grabación, no en directo.

<sup>219</sup> “Las retransmisiones deportivas en televisión”, en *Comunicación: Revista Internacional de Comunicación Audiovisual, Publicidad y Estudios Culturales*, Departamento de Comunicación Audiovisual, Publicidad y Literatura. Universidad de Sevilla, nº2.

<sup>220</sup> Puede consultarse el resumen de las audiencias de la retransmisión de la Final del COAC desde 1992 hasta 2015 en el Anexo A. 8.

atención en el teatro es de treinta a cuarenta minutos. Tiempo que coincide con lo que una agrupación está en el escenario del Teatro Falla concursando (treinta minutos aproximadamente). Además, Castillo también sostiene que el tiempo de atención en televisión se reduce a tres minutos. Esto advierte que es aproximado. Recordemos que los pasodobles duran aproximadamente dos minutos cada uno y la tanda de cuplés unos tres minutos, al igual que la presentación, con lo cual coinciden con los tiempos estimados de atención. Deducimos así, que el tiempo de actuación y distribución de las coplas también posee potencial comunicativo y de atracción a la audiencia.

### 3. 2. 1. PARECIDO INMEDIATO

Uno de los programas de televisión que pueden guardar parecido a lo que hace una chirigota en el COAC era el que se emitió en Antena 3 desde 1996 a 1999: *La Parodia Nacional*. Este programa era un concurso de televisión en el que los participantes versionaban una canción famosa con letra de un tema de actualidad. Las canciones escritas por los concursantes eran interpretadas por los cantantes del programa.

Ciertamente difiere de lo que encontramos en el Teatro Falla ya que era un concurso televisivo (no televisado), contaban con música orquestal, los cantantes eran profesionales (recibían un sueldo por cantar) y era de ámbito nacional. Pero las similitudes las encontramos principalmente en el humor y las canciones críticas. Asimismo los intérpretes de las canciones iban vestidos “al tipo”, tenían un mote y la comunicación no verbal era importante para el éxito de la canción. También en ocasiones el cantante intentaba amoldar su timbre de voz (imitar) a quien estuviera parodiando. A todo esto podemos sumarle lo efímero de su contenido al igual que las coplas carnavalescas. Si ahora viésemos una actuación de cualquier canción de *La Parodia Nacional* nos parecería desfasada. Pero desfasada en cuando al contenido, no en cuanto al tema (política, sociedad, corrupción, fútbol, prensa rosa...) igual que el Carnaval de Cádiz. Además contaban con la presencia del público.

La realización de este programa durante las actuaciones también guarda relación, aunque *La Parodia Nacional* al ser un programa ensayado, y ensayado previamente, el realizador sabía qué iba a cantar y hacer el cantante y los bailarines en cada momento. Cosa que no ocurre en la realización del COAC como veremos más adelante.

## 4. PROCESO COMUNICACIONAL: LÍDERES DE OPINIÓN Y WILBUR SCHRAMM

Aunque nuestra investigación se ubica en el modelo sociosemiótico de la Comunicación ofrecido por Miquel Rodrigo Alsina, vemos pertinente analizar el modelo propuesto por Wilbur Schramm en 1954 (En *Process and Effects of Mass Communication*). Este modelo puede considerarse desfasado ya que para los momentos actuales quizá esté demasiado encorsetado y no sea tan flexible como el de Rodrigo Alsina. Aun así vemos que puede ser aplicado a nuestro objeto de estudio, las chirigotas y su potencial comunicativo, así como a la difusión por los medios de comunicación (televisión).

El modelo de Schramm deriva del estudio e interés que en la década de los cincuenta tenían los efectos sobre las audiencias a través de los medios de comunicación. Tras estos estudios se averiguó que la audiencia no era tan manipulable como se pensaba y que la comunicación se producía a dos niveles (*Two-step flow of communication*). Estos dos niveles se deducen de ver que el individuo no está solo en la sociedad, recibe influencias constantemente de su entorno, no solo de los medios de comunicación.

En las sociedades existe la figura del líder de opinión. Este término no solo es aplicable a los reputados periodistas (o famosos) que aparecen en la prensa, internet, radio o televisión y tienen seguidores. Cuando un individuo recibe una información de un medio de comunicación mentalmente se crea una opinión, pero esa opinión no se asentará en él (pudiendo incluso cambiar) hasta que el líder de opinión de su entorno no se pronuncie al respecto. Por ejemplo, un informativo televisivo da una información, que es recibida por los miembros de una familia, pero esos receptores tomarán partida o no de esa información cuando, generalmente, el padre de familia o la madre haga un comentario al respecto aprobándolo o revocándolo. O ese comentario servirá de base para crearse una idea propia. Si no es en la familia será en el grupo de amigos o con quien se relacione el individuo.

En la retransmisión televisiva del Concurso, las agrupaciones aportan los contenidos y la televisión da la forma (aunque tenemos que tener presente que

dentro de la retransmisión del Concurso hay un guion de los presentadores y de los temas a tratar durante la emisión, no solo las agrupaciones dan el contenido). Las agrupaciones actúan en el Teatro para los espectadores de las butacas y además de dar el contenido, también dan la forma ya que no hay intermediario entre la agrupación y los ojos y oídos de los espectadores en las butacas.

Nuestra aplicación de este modelo se basa en equiparar como líder de opinión al autor de una agrupación, en nuestro caso de una chirigota. Veamos a continuación los rasgos fundamentales de un líder de opinión que encontramos en Schramm según Rodrigo (2007: 55):

a) Competencia reconocida por el grupo. Tomamos como grupo, al propio grupo-chirigota. Posteriormente trasladaremos el grupo a espectadores del Teatro Falla y por último a las audiencias que ven el Concurso (televisión, radio e internet). Cada vez el grupo es más numeroso, conformándolo más individuos.

b) Es digno de confianza. Va a mirar por los intereses de su chirigota y de su público objetivo: los espectadores de sus actuaciones.

c) Puede adaptar su mensaje a las características de cada destinatario. Como hemos comentado anteriormente cambiando la letra puntualmente dependiendo de quién va a escuchar las coplas, por ejemplo.

d) Puede recompensar en forma personal e inmediata a los que coinciden con él. Se daría cuenta cuando el receptor está de acuerdo con él, cuando reacciona de la manera deseada (risas y aplausos). En ocasiones cede a las peticiones del público. En el Concurso siempre y cuando no salga de las normas establecidas, por ejemplo, no puede “cantar otra” por mucho que el público se lo pida, aunque resultaría extraño, ya que la mayoría del público asistente al Teatro sabe que no está permitido. Por ejemplo sí pueden responder a “que salude...” o a “que bote...”, etc. Ciertamente, fuera de Concurso en las actuaciones en festivales o en la calle la interactividad con el público es mayor.

Los elementos necesarios para que, según Schramm, se de la comunicación son tres: Una fuente, un mensaje y un destino. La fuente sería la chirigota, el mensaje la letra (copla) y el destino el público, tanto el asistente al Teatro como a los espectadores de los medios de comunicación.

Pero como sostiene Rodrigo Alsina “según Schramm lo más importante en el sistema es el hecho de que la fuente y el destino estén sintonizados” (Rodrigo: 2007, 56). Es decir, los “campos de experiencia”, serán mayores cuanto más conocimientos se tengan sobre el tema tratado y la forma en una letra de Carnaval. El campo de experiencia de un ciudadano de Cádiz, será mayor que el de un ciudadano de Sevilla y el de este a su vez mayor que el de alguien de Madrid (en general). Esto equivaldría a las “competencias comunicativas” que son:

Los conocimientos y aptitudes necesarios para que un individuo pueda utilizar todos los sistemas semióticos que están a su alcance como miembro de una comunidad sociocultural determinada. No se trata pues de una competencia exclusivamente lingüística, sino también psicológica, social y cultural (Rodrigo, 1989: 126-127).

Como ya expusimos en nuestro apartado en el que tratábamos los hándicaps de las chirigotas, el espectador ha de atender a la expresión de la agrupación que lleva consigo un contenido, una denotación, pero además habrá un contenido adicional en el que va implícita la connotación, fundamental para entender la verdadera intención del autor y líder de audiencia. Esta connotación emocionará al espectador, es decir, moverá su estado de ánimo bien de manera eufórica (le gustará), bien de manera *afórica* (no le transmitirá nada) o por el contrario de manera *disfórica* (no gustará lo que entienda). Debido al emplazamiento de cada persona, esto es, dependiendo de sus condiciones culturales, incluso físicas y mentales cada persona podrá responder de manera distinta pero bajo esta premisa:

Interpretación = Significado + Sentido

Esto es necesario para que la información fluya, pero para que haya comunicación, es decir, respuesta del receptor al emisor (convirtiéndose así en emisor también), para que la comunicación sea efectiva no todo depende del

emisor, en este caso la agrupación, y es necesario el *feed-back*, o retroalimentación de la audiencia<sup>221</sup>, y aquí es donde queremos mostrar el paralelismo entre las chirigotas y el modelo de Schramm.

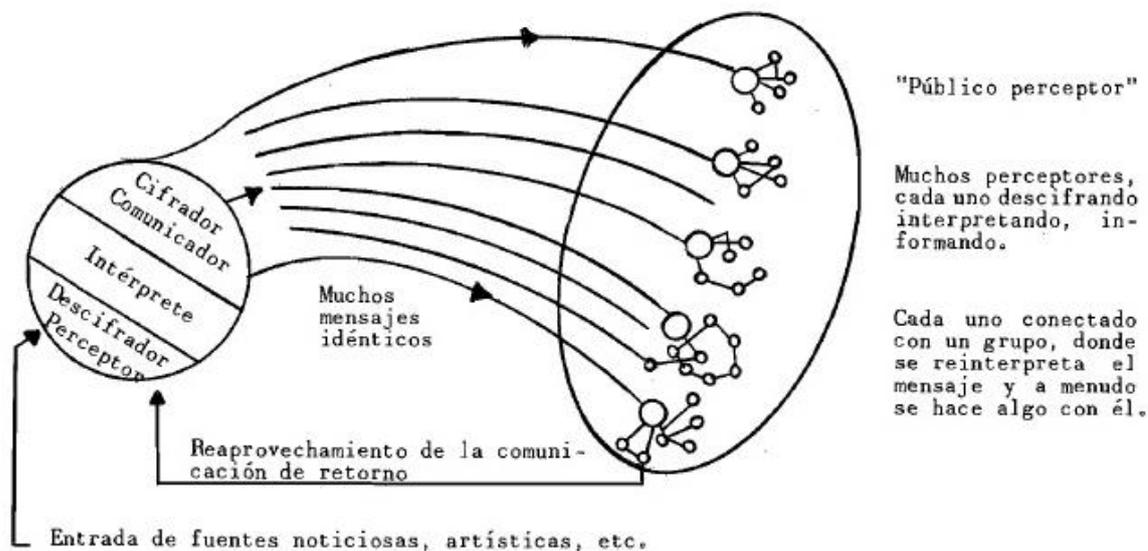


Imagen 2 Diagrama de la comunicación colectiva. (Schramm, 1964: 18)

Según el gráfico del modelo de Schramm, llegamos a la conclusión de que la peculiaridad del autor de una agrupación de Carnaval es que se encuentra en los dos lados del proceso comunicativo de los medios de comunicación. Es receptor y emisor. Y cuando es emisor además es líder de opinión debido a los seguidores o fanáticos de su agrupación y la repercusión que tiene en los medios de comunicación.

El autor de chirigotas –y de Carnaval en general– como individuo pertenece a la audiencia masiva y decodifica e interpreta el mensaje según sus líderes de opinión que aunque él a su vez lo sea, puede tener otros líderes de opinión en los diferentes círculos de relación que tenga. La clave está en que el *feed-back* (o retroalimentación) es directo. Recoge lo que opina la sociedad, cantan sobre temas que le preocupan a la gente “de a pie” (como hemos visto en el apartado de “Creatividad”) y gracias a la retransmisión del Concurso las

<sup>221</sup> En comunicación *feed-back* se da cuando emisor y receptor se transmiten mensajes. En este caso la agrupación canta su mensaje (además de lo no verbal) y el receptor del Teatro, los espectadores, desde sus butacas al aplaudir y reír comunican a la agrupación que la copla es de su agrado. Responden de esa manera.

letras se transmiten a través de los medios de comunicación. Compartimos con Sacaluga que cualquier agrupación de Carnaval, y más las participantes en el COAC, tiene “una clara vocación de comunicación masiva” (Sacaluga, 214: 174). Aunque en alguna ocasión las letras tengan un destinatario muy local. El autor de Carnaval recibe *inputs* (información de entrada) que una vez en el Teatro los transforma en *outputs* (información de salida). Decodifica, interpreta y vuelve a codificar mediante sus coplas de Carnaval los mensajes que serán vistos y oídos por el público<sup>222</sup> presente en el Teatro y por la audiencia que ve la televisión y escucha la radio (lee la prensa y recurre a internet).

Vamos a seguir el orden de argumentación y explicación de Rodrigo (2007, 58 y 59) de este modelo:

Lo primero que ocurre es que el emisor tiene que tener previstos los efectos que sus mensajes van a tener. En nuestro caso, el efecto inmediato es producir la risa en el espectador y que el jurado le dé una puntuación alta<sup>223</sup>.

Las condiciones para que el mensaje tenga la respuesta deseada son las siguientes.

1) “El mensaje tiene que formularse y transmitirse de modo que obtenga la atención del destino” (Rodrigo, 2007: 58). En el caso del Teatro la atención es máxima. Todo permanece en oscuridad excepto el escenario donde queda iluminada la agrupación. El silencio también es máximo escuchándose

---

<sup>222</sup> Sacaluga (2014: 189) recuerda la existencia de diversos públicos en el Carnaval de Cádiz: “hay que distinguir tres esferas distintas de públicos (que no tipología); por un lado, el público que se encuentra físicamente en el Teatro Falla para escuchar en directo e *in situ* a las agrupaciones oficiales; por otro el que lo sigue a través de los medios de comunicación, ya sea radio, televisión o internet; y por último, el público que busca a las agrupaciones (mayoritariamente callejeras o ilegales) en la propia calle. Conviene insistir en que no son tres tipos de públicos diferentes, pues las características que marcan las particularidades de una clase u otra de audiencia se encontrarán con independencia del lugar físico donde se encuentre dicho público”. Y creemos que los autores de Carnaval también forman parte de esas esferas de público.

<sup>223</sup> Sobre la previsión que tienen los autores de chirigotas es evidente que intuyen dónde se va a reír el público. Pero encontramos un ejemplo muy concreto en el que la previsión del autor de la chirigota es muy destacable. Retomamos la chirigota “Los *Puretas* del Caribe” (“El Love”, 2012). En una parte cantada de un cuplé piden al público del Teatro Falla que se pongan en pie. El autor, Manuel Álvarez Seda sabía que el público a la primera petición no iba a ponerse de pie, así que en la letra lo repite hasta tres veces “Para poderlo hacer ponerse *tos* en pie” añadiendo tras la tercera vez “Cojones levántate no me seas más flojo/ Parece ser que ya podemos comenzar/ Espera que todavía falta el Manzorro” y efectivamente aun no se había puesto de pie. Puede consultarse la Pista 3 del DVD. Esto también es ejemplo de que el público está predispuesto a interactuar como en ninguna otra actuación teatral ocurre.

únicamente la letra y la música de la chirigota, o se pretende que sea máximo hasta que terminan de cantar alguna copla. Durante la realización televisiva del Concurso las cámaras de camerinos y la encargada de insertar la publicidad quedan en suspensión, sin ser pinchadas por el realizador, ya que lo que interesa es lo que ocurre en el escenario sin perderse ningún detalle.

2) “El mensaje debe emplear signos que se refieran a la experiencia común de fuente y destino” (Rodrigo, 2007: 58). Como ya hemos apuntado, puede entenderse el significado de las letras pero no el sentido de las mismas, debido a compartir o no los campos de experiencia o tener o no las competencias comunicativas necesarias. Es extraño que una letra quede sin comprenderse entre los asistentes del Teatro<sup>224</sup>. Para los espectadores de televisión como hemos destacado con anterioridad los encargados de esclarecer las dudas son los presentadores de la retransmisión.

3) “El mensaje debe despertar un impulso, debe hacer que el individuo tenga una tensión que pueda satisfacer con la acción” (Rodrigo, 2007: 58). La tensión del individuo sería la tensión de por ejemplo del final de un cuplé, el final del golpe de humor o mensaje en cada cuarteta del popurrí, y la acción sería la risa o la reflexión si se trata algún tema “serio”. En el ejemplo del vídeo antes destacado se aprecia cómo el público está expectante por saber cómo acaba el cuplé.

4) “Acción que sea adecuada a la situación de grupo en la que se encuentra el destinatario en el momento en que es impulsado a la respuesta deseada” (Rodrigo, 2007: 59). En un grupo de personas si la mayoría se ríe de algo que hayan presenciado todos los miembros del grupo, esa risa es “contagiosa” al resto de miembros, de ahí la función de las risas enlatadas en las series de televisión, facilitar e incitar la risa en los espectadores.

También se debe tener en consideración que para que el mensaje sea efectivo, además ha de contar con una situación adecuada, la personalidad del receptor y las normas del grupo. Cosa que normalmente es muy complicado

---

<sup>224</sup> En el ejemplo del vídeo anterior si no se sabe por qué estuvo de actualidad Antonio Canales en ese momento no se entendería la gracia.

controlar en los medios de comunicación, pero que en nuestro caso, dentro del Teatro Falla, estos tres elementos están a favor del mensaje.

Sostenemos que el autor o autores de una chirigota es un ejemplo claro de líder de opinión<sup>225</sup> social en la actualidad y que se hace aun mayor gracias a su difusión por los medios de comunicación.

---

<sup>225</sup> También podríamos sostener que existen grados de liderazgo de opinión. Sacaluga (2014: 223) advierte que ciertas agrupaciones al estar por encima de la media en influencia o en número de seguidores, las entradas para la sesión en la que actúen se acaban mucho antes que en las sesiones de las agrupaciones con un número de seguidores inferior. Y sostenemos que cuantos más seguidores tenga un autor, mayor será el número de personas que pueda verse influenciada por su opinión.

## 5. INFLUENCIAS DE LA TELEVISIÓN EN EL COAC

Como anunciábamos en el capítulo “Introducción” la unión entre televisión y Carnaval no es tan fácil como pudiera parecer. A lo largo de la investigación hemos encontrado declaraciones contrarias a la presencia de este medio en este fenómeno social que es el Concurso del Carnaval de Cádiz.

Encontraríamos dos posturas diferenciadas: una, la que sostiene que los medios de comunicación y en concreto la televisión han hecho modificaciones en el COAC para perjuicio del Concurso ya que queda este modificado y devaluado; y dos, la que sostiene que la televisión ha influido en el Concurso pero de manera positiva. En este apartado mostramos los aspectos “positivos” y “negativos” que pudiera tener la presencia de este medio en el Concurso<sup>226</sup>.

Una de las principales consecuencias de que la televisión retransmita el COAC es que:

Si analizamos la fiesta de carnaval en la actualidad podríamos sacar como conclusión general para toda la provincia que la influencia de la capital del Carnaval de Cádiz – difundido abundantemente por los medios de comunicación, y particularmente por la televisión, que durante más de un mes convierte el concurso de agrupaciones del Teatro Falla en protagonistas de las noticias –, se ha impuesto sobre las peculiaridades de los carnavales de cada población de la provincia gaditana. [...] La renovación de la fiesta carnavalesca se ha producido, en muchas poblaciones de la provincia, con una cierta adulteración de sus principios diferenciadores (Ramos, 1996: 312).

Como vemos en el cuestionario realizado a Manuel Casal (2014, entrevista) también lamenta que algunos pueblos vayan perdiendo su seña de identidad al hacer pequeños clones del Carnaval de Cádiz<sup>227</sup>. Aunque debemos tener en cuenta que esto es una consecuencia que no afecta al COAC

---

<sup>226</sup> “Hay que advertir ante todo que entre aquellos que demuestran la validez de la cultura de masas muchos emplean un medio simplista, desde el interior del sistema, sin perspectiva crítica alguna, y no raramente ligado a los intereses de los productores” (Eco, 1987: 50).

<sup>227</sup> “El Carnaval gaditano... Bueno, muchos pensamos que todo Carnaval en Andalucía es gaditano en su origen o en la fuente de donde han bebido” (Burgos, 1991: 138).

directamente sino que es una derivación que ciertos pueblos hacen de ver el COAC en televisión.

Cierto es que esta generación [Los que han nacido con el concurso ya televisado] no tiene conciencia, al menos una buena parte de ella, de lo que es el Carnaval como acontecimiento, ya que el pseudo es lo que ellos han recibido como información. Esto puede ser una situación desfavorable en muchos sentidos porque desconocen las verdaderas esencias de la fiesta, ya que las únicas que perciben son las que les ofrece Canal Sur, es decir las que el medio considera que son las idóneas (Quintero, 2003).

Coincidimos con Quintero pero consideramos que rara vez, o cada vez menos, se conoce de primera mano los acontecimientos que las personas siguen. Cada vez más los gustos aparecen a través de ver algo por los medios de comunicación. Una vez visto por el medio ya sea televisión, internet, radio, prensa, o el boca a boca, la persona determinará hasta dónde quiere conocer aquello que le ha llamado la atención, o quedarse solo con lo que el medio de comunicación le ofrece.

Mostramos a continuación un fragmento de la entrevista que Federico Quintero hizo a Antonio Valle (6 de noviembre de 2002) para su trabajo de investigación:

Llevo muchos años siguiendo el Carnaval de Cádiz y las modificaciones que ha sufrido son realmente claras debido a la aparición de una televisión autonómica que coloca sus propios intereses para dirigir la fiesta. El tema de los pseudoacontecimientos se aprecia muy claramente en el Carnaval. Antes de que la televisión, e incluso la radio se hicieran cargo, y hablo del medio autonómico por supuesto, del Carnaval, éste [sic.] se seguía como una emisión de la final del concurso, pero el verdadero Carnaval se vivía en la calle. Ahora, Canal Sur nos da la posibilidad de conocer los pequeños secretos que encierra este histórico folklore, pero nos lo muestra desde su propia perspectiva, dándonos a conocer lo que ellos quieren. Es decir, si Manuel Casal y Modesto Barragán, que presentan cada año la final del concurso, deciden que la final es muy larga en duración y lo repiten constantemente en antena durante toda la noche, la gente pensará que

se trata de una final muy larga. Además, esto se puede apreciar desde otros puntos como la propia modificación del concurso o las coplas dirigidas a la televisión o hechas desde el punto de vista de un espectador. Ahora, muchas de las coplas que se escriben se hacen habiendo visto las imágenes por la tele, lo que hace que esa copla también forme parte del pseudoacontecimiento, porque si el autor no hubiera visto esa imagen por televisión, la copla no sería posible. (Antonio Valle, en Quintero, 2003).

Quintero explica siguiendo a Giovanni Sartori y a su libro *Homo Videns, La Sociedad Teledirigida* que el pseudoacontecimiento aparece cuando un acontecimiento cuenta con la presencia de las cámaras y grabadoras de audio. Lo que retransmite sería un pseudoacontecimiento. Y también Sartori considera pseudoacontecimiento cuando un hecho se produce solo para ser retransmitido por los medios de comunicación. Con estas declaraciones de Valle se desprende que lo que ocurre en el COAC no es Carnaval, es pseudo Carnaval ya que “el verdadero Carnaval se vivía en la calle”. Volvemos a exponer que los términos de “verdadero” o “auténtico” son muy usados en el terreno carnavalesco. Como explicamos en capítulos anteriores debemos diferenciar entre Carnaval (Calle) y pre-Carnaval (COAC). Y evitar usar términos como “verdadero” o “auténtico” ya que si no, se estaría devaluando lo que sucede y lo que rodea al COAC y compartimos la idea de que “El Concurso es el único evento que actualmente permite disfrutar de las agrupaciones en toda su pureza” (Aragón, 2012: 170). En la calle según este autor, Aragón, ya no se puede disfrutar de las coplas por el bullicio y la falta de respeto de algunas personas. Con lo cual deducimos que la televisión es fundamental para el aficionado al Carnaval. Y por otro lado “El error de los apocalíptico-aristocráticos consiste en pensar que la cultura de masas es radicalmente mala precisamente porque es un hecho industrial, y que hoy es posible proporcionar cultura que se sustraiga al condicionamiento industrial” (Eco, 1987: 58).

Definitivamente: la experiencia del arte, en nuestros días, se verifica principalmente a través de los *mass media*. Es una falsa conciencia la que todavía mantiene que tal experiencia tiene su lugar ‘verdadero’ al margen de él, en el contacto directo entre espectador y obra.

Es un hecho, al contrario, que casi todo el conocimiento que cada cual posee sobre el campo del arte se adquiere a partir del contacto con las reproducciones que circulan en los media, e incluso sólo una muy pequeña, proporcionalmente, parte de ese conocimiento se ve ratificada por el contacto directo. Por lo demás es casi excepcional que se tenga en primer lugar ese contacto directo y, aun cuando así ocurre, el conocimiento que ahí se cumple no queda confirmado y asentado hasta completarse con la información aportada por los media (Brea, 2009: 17).

No estamos negando la necesidad de la experiencia *in situ* para conocer mejor un hecho. Precisamente en esta investigación hemos visto necesario el desplazamiento a Cádiz, al Teatro Falla y a la unidad móvil para captar unos matices que a distancia era imposible. Pero el estudio a distancia proporcionalmente ha sido muy superior en tiempo que al *in situ* (debido también a nuestro objeto de estudio). Como quien estudie, siguiendo con el ejemplo de Brea, arte, *Las Meninas* de Velázquez: la observación directa es fundamental pero ¿Por qué eludir los avances tecnológicos que se nos ofrecen para su estudio? De hecho el primer conocimiento de ese cuadro de manera directa actualmente casi nadie lo ha tenido. El conocimiento le ha llegado desde otro medio.

“Pero las tecnologías electrónicas han comenzado a hacer tambalear la distinción entre espacio interior y exterior, al borrar la diferencia entre estar aquí o allá” (McLuham y Powers, 1993: 148). Aunque en nuestro caso la tecnología (de momento) no es capaz de transmitir las sensaciones de estar presente en el momento de la actuación, proporciona otras cosas, pero no esas sensaciones.

Por otro lado, cuando se usan estos términos “auténtico” y “verdadero” no siempre se usan de manera peyorativa hacia el COAC sino que simplemente se usan para hablar del Carnaval antiguo o tradicional, en la calle. ¿Ver el cuadro *Las Meninas* en el Museo del Prado sería la manera auténtica y verlo desde un documental de televisión sería *pseudoauténtico*, un pseudoacontecimiento? De acuerdo, desde esta investigación no consideramos el prefijo “pseudo” como algo negativo, aunque veríamos más apropiado el prefijo “tele” que significa “a distancia”.

Que “televisión autonómica que coloca sus propios intereses para dirigir la fiesta” (Antonio Valle, en Quintero, 2003) es tema de debate entre los aficionados al Carnaval. Desde Canal Sur defienden que ellos muestran lo que creen que va a gustar a mayor número de personas y dejan que “Cádiz se cuente sola” (Casal, 2014, entrevista) y con esto pueden estar en desacuerdo muchas personas.

Los medios de comunicación de masas no destruyen, como frecuentemente se ha creído, la identidad popular que debía ser concedida en la edad de oro de un mundo que habíamos perdido. La determinación de imponer modelos culturales a la gente no garantiza la manera en que éstos [*sic.*] sean usados, adaptados o entendidos (Chartier, 1994: 53).

En la cita anterior, en lo referido a “esto se puede apreciar desde otros puntos como la propia modificación del concurso o las coplas dirigidas a la televisión o hechas desde el punto de vista de un espectador” (Antonio Valle, en Quintero, 2003), como hemos expuesto en el apartado anterior a este siguiendo el modelo de Schramm, los autores también son espectadores de televisión y eso es inevitable. Que hablen en las coplas de temas televisivos no debe ser perjudicial para la *esencia* o la *pureza* del Concurso y por extensión del Carnaval de la calle. De hecho,

El carnaval, como el periodismo en general, se nutre de los medios de comunicación para acceder a ciertas informaciones, constituyéndose por tanto los medios de comunicación como fuentes de información de las agrupaciones, como lo son los medios para los propios medios (Sacaluca, 2014: 412).

Si algo retransmitido por televisión ajeno al Carnaval ha causado impacto social ¿Por qué no cantarle una copla? Si Valle se refiere a imágenes del propio Concurso vistas por los autores estaríamos hablando del meta-Carnaval. Pero si los autores lo consideran de interés son ellos los que deciden a quién y cómo cantar sus coplas. Con la cita de Chartier nos referimos a que siempre el espectador es libre de pensar como quiera, aunque sí es cierto que cada vez la sociedad se deja influenciar más por los medios de comunicación.

Ahora, la gente actúan en concordancia con lo que se ha emitido o en función y pensando en lo que se puede emitir. Ahora los grupos guardan más su imagen sabiendo que mucha más gente va a estar pendiente de ellos. Se puede decir que la televisión ha hecho que todos estén más pendientes del Carnaval, incluidos los autores y componentes o quizás, estos los que más (Julio Pardo en Quintero, 2003).

Esta afirmación depende del estilo o la manera de ver el Concurso por cada autor. Esta ha sido una de las preguntas realizadas a los entrevistados para esta investigación cuyas respuestas han sido variadas. Mostramos aquí las valoraciones de Juan Carlos Aragón que como líder de opinión dentro del Carnaval de Cádiz vemos oportuno destacar:

Está claro que todo el cambio del concurso se debió a una cosa lógica que tenía que suceder tarde o temprano. Los medios empezaban a coger fuerza en el Carnaval y las agrupaciones que participaban en el concurso regional la iban perdiendo y eso era una pena, por lo que se decidió hacerlas de forma conjunta, que para mí fue un acierto. Pero con esto lo que se demuestra es que el Carnaval está altamente mediatizado y se trabaja y se hacen las cosas en función de lo que dice Canal Sur. Los medios son los que han hecho que se tienda a tener un Carnaval más andaluz, aunque muchos de los que hacemos esto posible no renunciemos a verlo desde la perspectiva gaditana. Yo, por ejemplo, no dejo ningún año de hacerle un par de letras a Cádiz porque es lo que siento y lo que quiero exportar a los demás. No hay que abandonar esas raíces (Juan Carlos Aragón en Quintero, 2003).

De manera indirecta insinué que el público del Teatro, durante el Concurso, es lento y tiene un déficit de criterio propio importante. Abre los ojos “excesivamente”, mientras los oídos los mantiene un tanto taponados. Es esta una forma de decir que el público se deja llevar más por la forma que por el contenido de lo que se le ofrece, que oye más de lo que escucha. ¿La culpa es de la televisión? En parte, aunque no del todo. Yo jamás renunciaré a los avances científico – tecnológicos, pues dicha renuncia se aproxima a la moral de esclavos defendida por Nietzsche, y la retransmisión televisiva del Concurso la entiendo como

un gran avance. Pero la apoteosis de la imagen a mucha gente la distrae del contenido, que es lo más importante de todo esto (aunque no lo único). Las formas cuidadas son de agradecer en cualquier tipo de espectáculo. Pero sucede que una obra formalmente espectacular, en ocasiones esconde una sustancial carencia de contenido. Esto es lo que produce que se magnifiquen mediocridades maquilladas de manera magistral, como ya he denunciado en múltiples ocasiones. Y el problema en sí no es éste, sino que implica, a saber, la falta de atención en los contenidos de las agrupaciones, máxime cuando éstos contienen desacostumbrada densidad (Aragón, 2012: 144).

Hay por ahí algunos románticos defensores de la radio como vehículo insustituible para un seguimiento real de las agrupaciones en el Concurso. Afirman que, por la radio, tu imaginación trabaja más y también se valora casi por completo el contenido de los repertorios, que es lo que debe decidir, lo que ha de ser determinante a la hora de hacer una evaluación real de la agrupación. Yo comparto esta teoría. No obstante, no se nos puede olvidar que la escena es fundamental, que la interpretación de un tipo hay que verla además de escucharla. Es cierto. Pero tampoco es menos cierto que la vista es la que menos confunde al oído (Aragón, 2012: 144 y 145).

Este tema, la imagen de las agrupaciones, es de lo que suscita más opiniones encontradas. Y aun se tiene la idea de que la televisión “sigue siendo ‘medio antipático’ por antonomasia” (Osuna, 2015, entrevista vía correo electrónico).

Sobre la influencia de la televisión en los tipos preguntamos a Ana Barceló (2015, entrevista):

La televisión ha influido muchísimo, no te lo podría poner en porcentajes, pero, la mitad de las ocasiones vienen dadas por los primeros planos de la televisión y la retransmisión radiofónica, más la televisión, evidentemente. Pero hay una suma de factores que equivaldría a esa otra mitad, que son las condiciones sociales, económicas y sobre todo socioeconómicas y también culturales, porque hay veces que la gente no sabe ni de lo que va vestida. Lo sabe el que lo ha creado, pero yo le he preguntado a algún componente “¿Tú vas de

tal? – Ah pues no lo sé”, o te dicen el mismo nombre, si tienen un nombre largo, perifrástico, y le dices “Que traducido resulta...” [...] Pero no se puede generalizar. Hay agrupaciones que además son un *todo*, entonces los componentes, aparte de que aporten, están informados de lo que están haciendo y son las más arraigadas, las mejores y no es casualidad. “Es que son siempre los mismos”. No señor, es que si hay agrupaciones, ya sean coros, cuartetos, lo que sea, en esas agrupaciones que mejor funcionan hay algo, hay un autor, una persona entorno a la cual, o un grupo pensante. [...] Generalmente, con alguna excepción, las mejores es que saben y responden a lo que van.

Es decir, que hay agrupaciones que inflan su estética sin fundamento en el tipo. Y eso es un error. A los autores les gusta que sus letras gusten pero además que sus tipos también:

Ahora el 99,99% de la gente lo sigue visualmente por televisión o por Internet. Esto hace que tengas que cuidar la estética de la agrupación porque media hora por la tele con algo insulso visualmente, es muy difícil de aguantar, no lo aguantaría absolutamente nadie. Los mismos que critican que una chirigota cuide su estética, serían los primeros que criticarían a una chirigota que fuera demasiado simple visualmente (Serrano, 2015, entrevista).

Esto “El Canijo” lo dice para que su chirigota sea más agradable para el público en general, pero la televisión no le exige que los tipos sean llamativos para que su audiencia no abandone el canal. Luego las agrupaciones actuarán y la gente en la calle además de las letras se verá atraída por el tipo.

No se le puede achacar todo a la tele ni ser tan malos con nosotros mismos como para pensar que la tele condiciona. [...] Al final el público no es tonto y cuando se hace algo enfocado a algún interés es contraproducente (García C, 2015, entrevista).

Es decir, que en el COAC sería absurdo enfocar el repertorio a los efectos que tendría en la televisión puesto que las veces que actuará ante la televisión son muy inferiores a las veces que la agrupación interpretará el repertorio con posterioridad al Concurso. Además hay agrupaciones que

cantan durante prácticamente todo el año, si comparamos el tiempo en emisión de esa agrupación con el tiempo que estará fuera de las pantallas, como dice García Cossío, sería contraproducente ya que el efecto televisivo se pierde en la calle. Y según Santander (2015, entrevista), él prefiere seguir el Concurso (las pocas veces que lo hace) por la radio ya que según él, se ha vuelto todo “zarzuelesco” con la demasía de decorados y así presta más atención a las coplas. En otro orden de ideas (respuesta 33 de Santander), sostiene que los cámaras deberían informarse de dónde ubicarse mejor para que un decorado que está pensado para el teatro no se vea desde una perspectiva incorrecta desde televisión, para que ya que se esmeran artística y económicamente en el decorado, luzca de la mejor manera posible. De modo que deducimos que sí hay cierto interés en que las agrupaciones, sin ser su prioridad, de aparecer correctamente en televisión.

Otro de los aspectos en el que los autores coinciden es en los cambios que ha sufrido el público asistente al Concurso. “La presencia masiva de espectadores ajenos a la fiesta puede alterarla significativamente” (Rodríguez, S, 1982: 33). Esto pudiera ser debido a la venta de entradas por internet. Pero ya en 1992 se le achacaba a la televisión que el público había cambiado debido a ella:

El de ahora [el público] no tiene nada que ver con el de entonces. Y nada se parece a nada de hace quince años. Y no es por evolución sino por deformación. Y yo pienso que la televisión lo ha estropeado todo (Rosado, 1992: 469).

Como Antonio Gala dijo en una entrevista, el ser humano siempre habla de la crisis porque cree que su momento es el más crítico de la historia, pues lo mismo parece en el Carnaval, en el que “cualquier tiempo pasado fue mejor”, se desprende que hay añoranza por el Concurso de hace años destacando siempre lo negativo de la actualidad.

En lo referente a las entradas, en un principio solo se vendían por taquilla lo que provocaba grandes colas. Entonces se decidió poner la mitad por venta en taquilla y la otra mitad por internet. Además desde 2008 solo pueden venderse dos entradas por persona y una de las entradas llevará el

Documento Nacional de Identidad de uno de los asistentes a la sesión. Esto evita la reventa de entradas pero dificulta mucho la asistencia a los aficionados y además, ese cincuenta por ciento de entradas de venta por internet son compradas por gente que no puede desplazarse a Cádiz para comprar las entradas, o sea, que no son de Cádiz y se entiende que *no entienden tanto* como el público gaditano. La situación es la siguiente: por internet en cuestión de minutos se venden todas las entradas (existiendo colas virtuales de la cantidad de demanda que se produce) y si se quiere comprar en taquilla las colas empiezan a formarse días antes de la venta. Para las sesiones de Semifinales las colas son impactantes<sup>228</sup>. Y para la Final se hace por sorteo en el que semanas antes ha debido de inscribirse el interesado.

La televisión no es la causante de que el sistema de entradas sea ese. Sí es causante del aumento de aficionados al Carnaval de Cádiz o al menos, si se quiere diferenciar, aficionados al Concurso. Y es que “El Carnaval es una joya como vehículo de expresión, tanto por su escasez de reglas – más en la teoría que en la práctica – como por la demanda creciente de su difusión” (Aragón, 2012: 42). Y es algo que no hará otra cosa que aumentar. Por otro lado “a la gente le gusta verlo por la tele. Es muy cómodo estar en tu casa y verlo por la tele. No todo el mundo consigue entradas para entrar en el Falla” (Sanz, 2015, entrevista).

Hace 40 o 50 años [las pasiones] las despertaba igual, aunque había muchos que se declaraban ajenos a este fenómeno que sucedía ante sus narices. Pero desde que entró en escena la tele ya nadie puede mirar para otro lado cuando se habla del enorme poder mediático que posee el Carnaval (Aragón, 2012: 47).

Ángel Sanz (2015, entrevista) afirma que gracias a la proyección que da la televisión las actuaciones posteriores de las agrupaciones aumenta, aunque hay algunas que tendrán contratos sin necesidad de televisión. Pero la televisión da esa difusión a las agrupaciones que ese año triunfen en el Concurso, así es muy beneficioso y afirma que hay otras que “pueden vivir de

---

<sup>228</sup> Adjuntamos en la Pista 4 del DVD un vídeo realizado por un aficionado y cedido para esta investigación de las colas producidas para la venta de las entradas de Semifinales del COAC 2015. En el vídeo puede verse a la gente literalmente acampada bajo la lluvia y el viento, resguardados en plásticos para poder comprar las entradas. La cola dura varios días.

esto”, “Para mí eso ha sido lo más importante, si no hubieran tenido televisión o radio no creo que hubieran tenido la repercusión que han tenido muchos autores hoy en día” (Sanz, 2015, entrevista). Luego, encontramos que todos los autores a los que hemos preguntado niegan con rotundidad que se pueda “vivir de esto”, sí consideran un aporte económico los contratos, pero no como fuente de ingresos principal.

Por otro lado, Juan Antonio Valentín (2015, entrevista) comenta que quizá las críticas que las agrupaciones cantan en sus letras pueden ser menores o más suaves sabiendo que son emitidas por televisión, ya que podría afectar a la contratación posterior de las agrupaciones, y que de cierta manera influyen en el Concurso porque los autores deciden no cantar ciertos temas, pero no intervienen en el desarrollo del Concurso. Esto lo aclara en la respuesta de su pregunta número 23.

Todo lo que aquí estamos mostrando es de una gran complejidad y difieren mucho las opiniones desde el punto de vista del que se trate, incluso las opiniones vertidas por los protagonistas pueden cambiar con los años.

El ámbito de lo local nos interesa no solamente por el concepto geográfico sino porque en él se producen procesos comunicativos en los que tienen una escasa importancia los grandes medios de comunicación. Sin caer en posiciones “apocalípticas”, podemos asegurar que el consumidor de los grandes medios de comunicación adopta posturas más pasivas ante los mensajes que recibe. Sin embargo, en la comunidad local, el receptor es más crítico con el mensaje, se identifica más con el proceso, y aunque no se produzca una doble vía en la comunicación, el referente se encuentra más próximo y por tanto tiene más elementos de juicio para analizar el mensaje. Esta mayor capacidad de análisis nos lleva a definir el ámbito de lo local como aquel en el que se producen simultáneamente procesos de comunicación interpersonales y mediáticos (Navarro, 1999: 69).

Con lo cual, la opinión que tenga un gaditano seguidor del Concurso puede diferir mucho de la que tenga un seguidor que lo contemple desde fuera

de la ciudad, o la opinión de un autor a la de un productor del programa de televisión, como así sucede.

Es innegable, al menos así pienso yo, que la televisión potenció de una manera desorbitada para muchos que como yo, vivíamos lejos de Cádiz. Nos enseñó a ser más gaditanos, fue el medio que, humildemente creo, catapultó el carnaval fuera de las Puertas de Tierra (Sadoc, 2010: 1).

Es decir, las posturas apocalípticas e integradas en el caso de la retransmisión del Concurso están muy claras. Aunque mantenemos que simplificar el hecho solo a dos posturas es un error ya que estamos tratando algo lleno de matices antropológicos, sociales, culturales, económicos, históricos, incluso tecnológicos que han de ser analizados cada uno en su contexto.

Otra peculiaridad del Concurso Oficial de Agrupaciones Carnavalescas de Cádiz es que los asistentes al Concurso, el público que compra la entrada, la compra a ciegas: con esto nos referimos a que no sabe qué agrupaciones podrán ver el día que han comprado la entrada hasta que no termine la fase del Concurso en la que se encuentre. En las Preliminares sí puede ser que el asistente sepa qué día van a actuar las agrupaciones que le interesan ya que desde que tiene lugar el sorteo de orden de actuación hay varios días para comprar las entradas. Pero en Cuartos es más complicado. El público compra las entradas sin saber qué agrupación se ha clasificado e igual ocurre en Semifinales y la Final. Tras soportar la cola que mostrábamos en la pista 4 del DVD, no saben con certeza qué agrupaciones van a ver en el Teatro. El buen aficionado puede hacer cábalas con las agrupaciones que pueden pasar de fase y aventurarse a decir el día que cantará tal o cual agrupación (siguen el orden de Preliminares), pero nada es seguro puesto que solo saben quién pasará a la siguiente fase los miembros del jurado.

Estas han sido algunas de las afirmaciones que hemos encontrado en la búsqueda de información respecto a nuestra investigación. “La imagen es hoy demasiado familiar, demasiado presente y cercana, como para poder conocerla

verdaderamente. Actúa; la más de las veces, cada cual la deja hacer y padece su influencia” (Balandier, 1994: 158). De ahí la multitud de opiniones y matices que debemos tener en consideración.

Por otro lado, lo que podemos abstraer de los cuestionarios de los chirigoteros es que la mayoría afirman que el Concurso rezuma frialdad. Podríamos decir que se ha pasado de la reproductividad (copias) de la obra de arte (original) como atestiguaba Walter Benjamin, a la obra de arte con una reproductibilidad telemática (Brea, 2009: 4). La circulación de este producto le niega su condición de obra de arte y lo transforma en puro pragmatismo, consumo. Esta afirmación pertenecería a las influencias negativas de la televisión en el COAC.

Esta práctica artística y su reproducción es un problema difícil de resolver. De un lado es causa de la determinación tecnológica y por otro de “la vanguardia radical” (Brea, 2009: 5). Es decir, que si no se usan los avances tecnológicos, en nuestro caso, la retransmisión televisiva en directo, difícilmente se estará a la vanguardia, ya no radical como leemos en Brea, sino simplemente en lo contemporáneo. Esa “frialdad” presente en el teatro quizá producida por los medios de comunicación o no, difícilmente podemos medirla.

Aquel aura ya no flota vaporosamente en torno a la obra. Los nuevos dispositivos de difusión que articulan la recepción de la obra de arte habían sentenciado su desvanecimiento, fantasma de una máquina – la de la representación – demasiado lenta, premiosa en su truculencia.

Podría hablarse de un cierto efecto ‘McLuhan’ para situar la fenomenología tecnosocial que ha originado el enfriamiento del aura, su desacreditación. Designar así el paso, para la experiencia artística, del mito al puro rito, de la trascendentalidad en el discurso a la rala inminencia en el concurso. Del viejo aura elevado por la fe, a la fría decisión seducida de participación ceremonial en el consenso mediático, eléctrico, que da nuevo signo a la experiencia estética (Brea, 2009: 6).

Esta investigación no pretende dar solución a estas controversias mostradas pero entendemos que son circunstancias en las que se desenvuelve el tema tratado y veíamos necesario, al menos, mostrar estos puntos de vista.

Si se compara con el caso de la radio o la prensa, y pese a que la historia televisiva es mucho más corta que las de los otros medios, lo audiovisual ha llevado al carnaval mucho más lejos que el audio o la palabra escrita. Precisamente, y debido a ello, el coste en críticas que ha pagado la televisión ha sido mucho mayor, no en vano, también ha sido la que, probablemente, haya percibido mayores beneficios publicitarios propiciados por el carnaval (Sacaluga, 2014: 306).

Sobre estos temas han sido preguntados nuestros entrevistados cuyas respuestas pueden consultarse en su totalidad en el Anexo 9 de esta tesis y de las cuales hemos hecho un resumen para agilizar la lectura. En el resumen, donde en alguna ocasión recogemos las respuestas literales y en otras no, no pueden mostrarse todos los matices en las respuestas para lo cual es necesario leer el cuestionario completo.

Tabla Resumen chirigoteros:

	“El Canijo”	“El Yuyu”	“El Selu”	“Santander”
1) ¿Qué diferencia el Carnaval de Cádiz de los demás Carnavales?	Coplas, las letras de las coplas.	La música y la letra.	Los repertorios críticos y humorísticos.	La copla y el disfraz.
2) ¿Cómo definirías la palabra “chirigota”?	Tradición que recoge lo ocurrido con risa, crítica e ironía.	Complicado. Muchas modalidades. Pero sobre todo humor aunque cambiante.	Cambiante. Sobre todo humor.	La madre del Carnaval de Cádiz.
3) ¿Qué diferencia a las chirigotas del resto de modalidades? ¿Qué rasgos de estos destacarías sobre los demás?	Humor y crítica indisolubles.	Humor y crítica. (Se está perdiendo lo humorístico).	Humor por el humor más un punto de crítica.	La chispa gamberra.
4) ¿Es la modalidad más exportable?	Sí. Es la que engancha más. Aunque para los ya iniciados gusta más la comparsa.	Sí. Aunque se está haciendo ahora muchas comparsa al no ser tan complicado como hacer humor.	Sí. La gente quiere sobre todo reírse. A los ya iniciados en el carnaval les gusta también las demás modalidades.	Claro. Por supuesto.
5) ¿En Cádiz se siguen más las comparsas o las chirigotas?	Va por años.	Ahora la comparsa.	Va por rachas.	Son modas. Ahora la comparsa. Pero la chirigota siempre se mantiene.
6) ¿Con qué intención sacabas la agrupación? La principal	Ya no lo sé. Primero por sentir pertenencia, ahora por diversión.	Para divertirme.	Resarcirme de inquietudes teatrales, literarias y musicales.	Ya por vicio. Primero aprendiendo y luego concursando.
7) ¿En quién pensabas cuando componías, tu destinatario ideal?	A todo el mundo aunque eso es imposible. Para gente que a mí me	Para todo el mundo. Quizá con un cierto nivel de formación.	El objetivo es para todo el mundo. El destinatario va cambiando conforme tú	Supuestamente a los políticos. Y para mi barrio.

	guste.		también vas cambiando.	
8) ¿En qué ha cambiado el Concurso?	En muchísimas cosas. Aparición de la televisión: Se quemaron repertorios, cuidar la estética...	En muchas cosas: Público y ambiente frío, revolución digital quemó el repertorio.	Mucho: El público, carnaval demasiado comercial, se ha perdido el "aje".	El público.
9) ¿Cómo sigues el COAC, por qué medio de comunicación?	Televisión, radio e internet.	Antes radio, ahora internet.	Me gusta más la radio.	No lo suelo seguir. Pero me gusta más la radio.
10) ¿Veíais vuestras actuaciones en televisión tras vuestro pase?	Las mías no mucho. Las demás sí.	Algunas veces sí.	No suelo verme. A las demás sí.	No me gusta verme ni las demás tampoco.
11) Al veros en televisión ¿en qué aspecto os fijáis más? Cuando ves reproducida tu actuación ¿A qué atiendes más a lo visual o a lo auditivo?	Más en lo visual (está menos ensayado. También en las letras que es lo importante y en cómo reacciona la gente.	En lo auditivo y en el resultado final.	En la conexión con el público.	Quizá más en lo sonoro.
12) ¿Cuántas cámaras de televisión crees que se ocupan de retransmitir el concurso?	No sé, 3 o 4...	No sé, 6 o 7...	No sé, unas 6 o por ahí...	Según. En la local 3 y Canal Sur más.
13) ¿Sabes dónde están ubicadas?	Palco de la cabeza caliente, otra en escena, otra en el palco de los de Onda Cádiz y otra al fondo.	Palco de la cabeza caliente, la <i>steady cam</i> , una <i>GoPro</i> , una general, otra para planos cortos, otra para los presentadores y otra arriba.	Una grúa, una <i>stady</i> , una en el palco, otra abajo, y una por detrás.	La cabeza caliente, dos frontales, en los palcos de platea y una arriba.
14) ¿Te ha dificultado tu actuación alguna vez la ubicación de alguna cámara?	No, sólo una vez que entraron en el camerino (el estreno tiene que ser para	No. Era raro los primeros años pero ha habido adaptación.	No. Al principio hubo críticas pero ha sido un proceso.	La cabeza caliente hace perder toda la magia.

	la gente del teatro).			
15) ¿Has llegado a cambiar algo de tu chirigota tras veros en televisión para el siguiente pase?	Sí. Alguna cosilla siempre se toca.	Sí. Pero nunca he querido.	Sí. Aunque nunca me ha gustado.	Por fotos. Pero muy poco. No lo he cambiado en ese año, al año siguiente.
16) ¿Cuándo diseñáis la escenografía, atrezzo, tipo, forillo, detalles, etc., crees que consciente o inconscientemente pensabas en cómo quedaría mejor para ser visto en televisión o no?	Me aconsejan los profesionales del teatro.	No. Solo pensando en el teatro.	Un poco de todo. Pero siempre enfocado para el teatro. No es algo para la tele.	Pensando en la butaca.
17) ¿Qué opinión tienen los autores del Carnaval, o tú concretamente, sobre la televisión en el COAC?	Es tan potente que de alguna manera confunde lo que realmente es el Carnaval. Hace que sea un concurso de primeras impresiones. Magnífica y mitifica.	Lo bueno es que te conocen en muchos sitios y lo malo que te mata muchos chistes. Algunos se preocupan demasiado de la tele.	Le ha afectado muy positivamente. Ha hecho a muchos seguidores del Carnaval de Cádiz.	Según. A Muchos le ha dado dinero. Otros creen injusto lo que se muestra de cada agrupación.
18) ¿Cambiarías algo de la realización televisiva? Es decir, del modo en que el COAC se retransmite por televisión ¿Por qué?	Entiendo lo difícil que puede llegar a ser realizar una chirigota.	No. La televisión no tiene la culpa de la tardanza de los montajes. La tele perdió la oportunidad del <i>pay per view</i> .	Preparar incluso más a los realizadores. Que vayan aprendiendo y anotando cosas de la agrupación.	Sí, pero son aspectos técnicos que desconozco. [En la pregunta 13 dice que está bien retransmitido]
19) En alguna ocasión has sido invitado a comentar actuaciones desde el palco para las retransmisiones de televisión	No se opina igual que como opinarías en privado. No se puede tener maldad.	Hay que ser más comedido	Es una mala experiencia a no ser que la agrupación que veas te guste.	No me gusta lo más mínimo.

¿Qué puedes decirme al respecto?				
20) ¿Hacia dónde mirabas durante los pases del COAC?	Al patio de butacas y gallinero.	Primeras butacas o al fondo, a nada en especial. Buscando reacciones en general.	A la nada. A nadie en concreto.	Muy relativo, Nunca a un punto fijo.
21) ¿Alguna vez has pedido algo al realizador del Concurso, ya sea Onda Cádiz o Canal Sur?	No pero sería lo suyo.	No. Nunca se ha dado el caso.	Si ha sido para algo importante y me he acordado sí. Dadas las circunstancias podríamos dárselo por escrito para ayudarles.	A sonido sí. A televisión no.
22) ¿Qué crees le aporta el Carnaval a la televisión?	Contenido original y audiencia.	Mucha audiencia.	Audiencia sobre todo.	Programas.
23) ¿Y la televisión al Carnaval?	Divulgación y posibilidad de nuevos aficionados. Pero problemas de la globalización. Hay que seguir manteniendo las esencias.	Proyección.	Difusión y engrandecimiento.	Fama, mucha fama.
24) ¿Las agrupaciones al salir por televisión se hacen más competitivas o lo contrario, le resta calidad?	Más competitivas.	Competitividad ha habido siempre.	Más competitivas.	No, lo que cambia es el tema de las letras.
25) Fede Quintero (2003) transformación del Concurso.	Coincido totalmente.	Sí, eso es cierto.	No creo que llegue a tanto. Se haría lo mismo sin la tele.	No. Porque haríamos otra cosa totalmente distinta. Esto es teatro.
26) “[...] Se puede decir que la televisión ha hecho que todos	Sí. Antes era más cerrado, incluso mejor. Ahora	Cuanto más y mejor luzca el producto de uno, mejor.	Habría que matizar mucho esa declaración. Si	No. Si no nos estaríamos convirtiendo en un

estén más pendientes del Carnaval.” (Julio Pardo en Quintero, 2003).	domesticado.	Pasa en todos lados.	estás seguro de lo que llevas te da igual todo.	programa de televisión y no es así.
27) ¿En qué se traduce lo que se llama habitualmente “las imposiciones de la televisión” y de qué manera os afecta a los autores?	Eso es mentira. Nadie nos dice nada.	Imposición ninguna.	No. Y podría imponerse más (por los horarios).	No las hay.
28) Aparte de la televisión, ¿Cuáles han sido las concausas del cambio del Concurso?	La tele es el principio del cambio. Pero se debe a la globalización. El problema es saber mantener los valores.	Lo principal ha sido la televisión e internet, luego las normativas, pero es consecuencia de los tiempos.	El público también ha ido cambiando.	La tele ha tenido mucha culpa. Lo demás lo ha dado el tiempo.
29) ¿Por qué crees que hay tantas controversias? conflicto de intereses.	Porque es inherente al ser humano y es una competición.	Porque hay pasión y donde hay pasión hay polémica.	Hay gente que hasta se divierte con eso. Ese no estar a gusto nunca con nada no lo entiendo.	Porque hay gente que cree que la televisión beneficia a ciertos autores.
30) El conflicto de los derechos de imagen de los autores y la televisión.	No es algo que me preocupe, es un dinero que se cobra, que se cobra muy tarde, pero se cobra muy tarde porque Canal Sur lo paga tarde al Ayuntamiento y el Ayuntamiento nos lo paga a nosotros cuando quiere. Ojalá fuera todo más rápido.	Aquí se pagan unos derechos de imagen en la medida justa o normal, tampoco creo que sea para mucho más (lo que gana Canal Sur).	La verdad es que hemos conseguido lo que no había. Antes no se pagaba nada por los derechos de imagen. Ahora se reparte todo en la medida justa. No sé si es la adecuada completamente pero cobrar cobramos.	Ahora mismo está solucionado. Puede que se produzcan nuevos problemas en el futuro.
31) ¿Qué aspectos positivos y	Esto comercialmente no nos	Bueno: que te ve mucha gente. Malo:	Fatal. Eso es una cosa con la que hemos	Terrible para la venta de CD.

negativos <i>Youtube</i> .	aporta absolutamente nada. Estratégicamente menos.	en la chirigota te mata los chistes.	estado peleando y la verdad es que no hay un Patronato con una fuerza suficiente ni un interés suficiente para pelear por esto.	
32) Texto de Juan Antonio Valentín	Yo no creo que hayamos sabido profesionalizarlo. Yo no quiero que el Carnaval sea un producto de televisión.	Estoy completamente de acuerdo. La televisión se ha ido adaptando a nosotros y nosotros a la televisión.	No creo que la tele haya condicionado al Carnaval hasta ese punto. Sin la tele el Carnaval hubiera crecido de esta misma manera.	Es verdad. Pero el Carnaval no ha llegado a como está por culpa/gracias a ellos (solo).
33) ¿Es inseparable televisión y COAC?	Mi opinión es que hay que "fasear" bien el Concurso.	Ahora mismo no se puede separar. Aunque imprescindible no es nadie.	Se podría quitar. Con una repercusión muy negativa.	Habría que discutirlo. Quizá otra forma de retransmitir.
34) Aportar alguna cosa más.	Que se vea el Carnaval como un producto televisivo nos hace daño.	Todo esto es muy complicado de hablar, hay muchos frentes y nadie lo ve igual.	Lo más importante para nosotros de la tele es la difusión y a lo mejor orientamos los repertorios pero no por la tele sino por la difusión que tiene, por a donde llegamos gracias a la tele por supuesto.	El Carnaval, lo mejor es escucharlo.

Tabla 18 Respuestas resumidas de los chirigoteros. Elaboración propia



## **CAPÍTULO V. REALIZACIÓN**



# 1. INTRODUCCIÓN

En este capítulo vamos a profundizar sobre la realización televisiva del Concurso Oficial de Agrupaciones Carnavalescas. Partiremos de la teoría general sobre la realización centrándonos en la figura del realizador e iremos concretando las peculiaridades de la realización en las chirigotas. También expondremos la singularidad del guion de las retransmisiones, así como los aspectos televisivos más genuinos.

El capítulo también muestra el desglose de realización (cambios de plano) de las presentaciones de las siete chirigotas ganadoras en 1982, 1987, 1992, 1997, 2002, 2007 y 2012 para que los cambios en la realización producidos en dos décadas se aprecien claramente.

La realización televisiva del COAC es fundamental para el aficionado, quizá inconscientemente pero, “El espectador percibirá tres aspectos básicos que condicionarán su comprensión y actitud respecto al espectáculo que se le ofrece: el contenido, la escenografía, la mezcla de imágenes y sonido” (Bestard, 2011: 145).

## 2. ¿EN QUÉ CONSISTE LA REALIZACIÓN TELEVISIVA?

Una definición amplia de este concepto nos la ofrece Jaime Barroso (2010: 23):

En una aceptación amplia, el término realización designa todos los procesos técnico-artísticos que se llevan a cabo desde que surge la idea hasta que el producto audiovisual llega al público y esto es, en definitiva, el proceso de construcción del discurso audiovisual.

Es decir, realizar es construir, hacer posible la transmisión de un mensaje usando el lenguaje audiovisual. Con esta construcción hay que tener cautela ya que la televisión puede cambiar la realidad desde un simple aspecto físico como son las ópticas de las cámaras de televisión y fotográficas, por ejemplo.

Cuando se apunta una cámara a una escena, se está haciendo mucho más que mostrar a la audiencia lo que está allí sucediendo. Se están seleccionando unas determinadas facetas de la escena y se trae la atención de los espectadores a ciertos aspectos de la acción. La forma en que se utilice la cámara afectará al impacto que el tema va a causar en la audiencia (Millerson, 1990: 113).

El hecho de ver y dar para ver está en los umbrales de una poética. Lo cual da cuenta de las artes fotográficas: el “objetivo” del aparato fotográfico, al ser un punto de vista, jamás es objetivo. La contemplación del mundo ya es transformación del objeto (Durand, 2006: 416).

Como ejemplo de estas afirmaciones vemos que el Teatro Falla parece una construcción de grandes dimensiones visto a través de la televisión y una vez allí, las dimensiones reales son más reducidas<sup>229</sup>. Estas sensaciones, que lo grande se muestre pequeño y lo pequeño grande, son como hemos dicho, fruto de las propias lentes de las cámaras, pero además, estos efectos son buscados en muchas ocasiones. En el cine clásico, de suspense sobre todo, cuando no existían tantos efectos especiales ni digitales el juego con las

---

<sup>229</sup> También ocurre lo mismo cuando se ve en persona a alguien que se ha conocido por televisión, su aspecto parece ser que cambia, de ahí que se diga que “la tele engorda”.

formas y los tamaños se buscaba colocando la cámara de una manera y en un lugar determinado.

La cámara de televisión es el elemento más importante de un equipo de producción de televisión, ya que es la unidad básica de todo el sistema que se encarga de tomar imágenes. Su objetivo es convertir las imágenes en señales eléctricas (Zúñiga, 2006: 65).

Al ser el elemento más importante como apunta Zúñiga, va a ser en el que más nos centremos de todos los elementos que conforman la realización, puesto que las cámaras, el número de ellas y su colocación son la base para el lenguaje visual.

En la elección del ángulo de visión y tamaño de la imagen adecuados para un determinado propósito descansa en el concepto de “técnicas de selección”. Una buena técnica de realización parte del principio de variedad: de tamaño y proporción, de modelos de composición, de centros de interés y de influencia de personajes (Millerson, 1990: 417).

La cámara y el micrófono sólo pueden comunicar una impresión del sujeto y la escena. Cualesquiera que sean las limitaciones o inexactitudes de estas imágenes, son la única información directa de las que dispone el espectador, y, desde luego, su interpretación puede variar con su propia experiencia y sus conocimientos anteriores (Millerson, 1990: 417).

Una vez más aparecen veladamente los “campos de experiencia” de los espectadores. Es diferente ver un acontecimiento a través de la televisión o verlo en directo y viceversa, de verlo en directo a verlo a través de la televisión. Ocurre con todo: fútbol, festejos taurinos, conciertos, Semana Santa, carreras... Cada manera de verlo tiene sus ventajas y sus inconvenientes. “Aunque la cámara muestre lo que está sucediendo ante ella, muchas veces fracasará en comunicar el ambiente y estilo adecuados” (Millerson, 1990: 147). Este es la principal carencia de la retransmisión televisiva:

Cualquier tipo de decisión, sea acerca del orden de exposición, focalización, énfasis, elección de un detalle y no de otro para su análisis, posición, duración de la reflexión y, por supuesto, cualquier tipo

de partidismo, viola el acuerdo imposible de exponer con absoluta fidelidad lo que está sucediendo en el espacio deportivo. No se invertirá más tiempo en ello: por definición, no puede haber nada idéntico al espectáculo original (Benítez, 2013: 355).

Es decir, que por muchas cámaras que incorpore, no se puede transmitir todas las sensaciones que produce estar en el teatro: temperatura, olores, vibración de las butacas, murmullos, etc. Como ocurre con las retransmisiones deportivas y de Semana Santa por ejemplo, donde lo fundamental son las sensaciones. “El tacto, el gusto, el olfato son sentidos de proximidad. El oído y la vista, en cambio, pueden brindar experiencias a distancia” (Davis, 2000: 187). Por este motivo “los medios y las técnicas de realización usados en una transmisión en directo están al servicio de un objetivo: ofrecer al espectador el mejor punto de vista, la ‘mejor localidad’, cuidando al máximo los aspectos visuales y sonoros” (Zúñiga, 2006: 145). Esto es compartido por los realizadores entrevistados en esta investigación en sus respuestas a la pregunta número 9. Las desventajas que los telespectadores tienen de no estar presente en el acontecimiento, la televisión las suple ofreciendo cosas que no están al alcance de los que sí están presentes en el lugar de los hechos<sup>230</sup>.

La aparición del medio televisión proporcionó no sólo la penetración del mensaje audiovisual en el interior de los hogares, con la trascendencia socio-cultural que eso conlleva, sino que aportó una novedad que define al propio medio: la posibilidad de transmitir en directo un evento desde distintos puntos de vista simultáneos, gracias a lo que llamamos la realización multicámara. [...] Desde los primeros balbuceos del medio, [...] la realización multicámara ha sido la característica que ha definido el lenguaje televisivo (Castillo, J.M., 2009: 452).

Esta realización multicámara está presente en la realización del Concurso Oficial de Agrupaciones Carnavalescas. Actualmente es extraño encontrar un programa, que se estime con un presupuesto medio, que no

---

<sup>230</sup> De la retransmisión de programas de variedades y espectáculos se dice que: para que domine la noción de espectáculo se usa la estética propia de las retransmisiones. De esta forma, las cámaras se emplean en el hipotético lugar del “espectador privilegiado”, desde donde se pueda seguir el desarrollo en su globalidad, y sin perder ningún detalle (Zúñiga, 2006: 158).

incorpore como mínimo tres o cuatro cámaras: una que ofrezca un gran plano general, otra con un plano general o al protagonista del plató y las otras dos para los demás componentes del plató.

La esencia de la televisión es el programa emitido en directo [...] La narrativa del programa se produce simultáneamente al hecho narrado, mediante, eso sí, una planificación previa. Se entiende que se trata de una realización multicámara aunque, en ciertos acontecimientos singulares y dentro del ámbito informativo, puede darse el caso de una realización monocámara: plano secuencia en vivo (Castillo J.M., 2009: 456).

Realización de programas en directo [...] requieren que su emisión sea lo más próxima posible al desarrollo de los hechos que relatan (Castillo J.M., 2009: 473).

“Estamos en riguroso directo” es la frase más deseada cuando se hace un programa de televisión y suele añadirse la hora a la que se encuentra la emisión en ese momento que ha de coincidir con la de los espectadores en sus casas. Esto se hace para mostrar que lo que se está viendo a través de la televisión es “auténtico” que no hay montaje ni manipulación (en el sentido de grabación previa). Como asegura Castillo, esto se hace siempre con una planificación previa, puesto que los huecos no planificados es lo peor que puede suceder en televisión. Siempre ha de haber contenido, pero si ocurre algún error “Son las cosas del directo” y así el espectador será comprensivo y perdonará el error. En un programa grabado los errores no son tolerados, bien se eliminan en la edición o tratándose de falso directo habrá por ejemplo, una cámara con plano máster para subsanar los errores de realización. Si no, se repetirá la situación errada a modo de toma cinematográfica. En directo no puede volverse a atrás ni repetir nada, como es lógico y se intentará corregir sobre la marcha del programa.

Durante esta investigación estamos usando la palabra “retransmisión” en lugar de “emisión”. La explicación es la siguiente:

El concepto de “retransmisión” implica una doble transmisión: desde la unidad móvil a la estación central y desde ésta al espectador. Una

unidad móvil consiste en alojar en un transporte (Camión o camioneta adaptado) todos los elementos técnicos de los que habitualmente podemos disponer en un control de realización [...]. En este caso el plató es el lugar donde transcurre el evento y el control de la unidad móvil (Castillo J.M., 2009: 457).

Esto ocurre así en la retransmisión del COAC. La unidad móvil de la televisión encargada de su retransmisión se ubica junto al Teatro. La señal va desde el Teatro a la unidad móvil, de la unidad móvil a la central de la televisión y de allí emite a las televisiones. Suele ocurrir que si escuchamos el Concurso por la radio y lo vemos a la vez por televisión el sonido de la radio llega ligeramente antes que la imagen y el sonido de la televisión. Esto sucede debido a ese “trasvase” que sufren las imágenes televisivas. Las ondas de radio viajan más rápido que las de televisión. Pero además, si comparamos la velocidad de la radio con la de internet, vuelve a ser más rápida la radio y la diferencia aquí es más acentuada incluso. Es cierto que depende de la velocidad a la que se tenga instalado internet, pero en este caso el desfase entre radio e internet puede llegar a ser de varios segundos (diez en alguna ocasión), suficientes por ejemplo, como para saber el final de un cuplé antes por radio que por internet.

Mostramos a continuación la ubicación de las unidades móviles de Onda Cádiz y de Canal Sur junto al Teatro.



Tabla 19 Unidades móviles de Onda Cádiz y Canal Sur. Tabla e imágenes de elaboración propia

Para una mejor aclaración de la realización televisiva del COAC es necesario aclarar la diferencia entre dos conceptos: “estudio” y “plató”.

Por “estudio” entendemos todo el complejo necesario para poner un programa en antena, aunque muchas veces se confunde con “plató”, que es el espacio físico donde se ubica el decorado en el que tiene lugar “lo que ve el espectador” (Castillo J.M., 2009: 457).

En las retransmisiones del COAC tendríamos como plató el escenario del Teatro, es decir, viene dado. Al mismo tiempo, el escenario del Falla es un espacio narrativo completo ya que tiene valor referencial: gracias al atrezo nos ubica donde los autores quieran; tiene valor deíctico o conectivo: puede hacer referencia al mundo concreto del tipo, por ejemplo; valor anafórico: puede remitir a otro espacio o transformarse en otro espacio en directo (García, J., 1996: 365 y 366).

Además, podríamos considerar plató o set el palco en el que se encuentran los presentadores<sup>231</sup> de la retransmisión del Concurso y las bambalinas y pasillos de camerinos donde se hacen las entrevistas. Aunque ninguno de ellos es estrictamente un plató, sino que hace las funciones del mismo. Se trata pues, de localizaciones naturales<sup>232</sup>. Cualquier lugar del Teatro podría llegar a convertirse en plató, puesto que puede desplazarse un equipo de grabación, micrófonos e iluminación, por pequeño que este sea (foco portátil de la propia cámara) y emitir desde casi cualquier zona. El estudio es en nuestro caso la unidad móvil como hemos expuesto anteriormente.

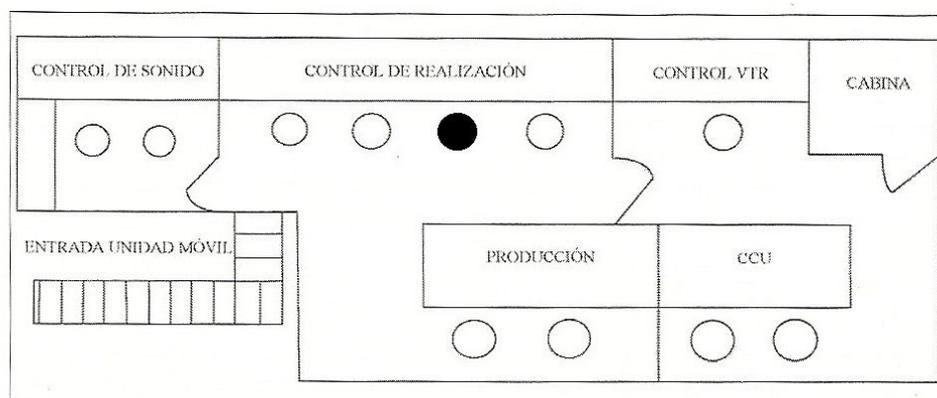


Imagen 3 Control de realización en unidad móvil (Mollá, 2014: 176). [Hemos marcado en negro donde se ubica el realizador]

<sup>231</sup> El Concurso tiene su propio presentador, Eduardo Bablé Neira que es independiente al programa de televisión. Es la persona encargada de presentar a las diferentes agrupaciones que concursan antes de que se abra el telón. Se ubica ocasionalmente, como maestro de ceremonias en el escenario, delante de las cortinas, o sea, en el “plató”. La información que aporta es el nombre de la agrupación y el de los autores, además de indicar qué agrupación presentaron el año anterior. Esta información es más breve que la de los presentadores de televisión puesto que sólo tiene que presentar a la agrupación. Las explicaciones de los presentadores de televisión han de hacerse más extensas puesto que han de rellenar los espacios silenciosos, además de llevar a cabo su misión de explicar mejor el Concurso a los espectadores.

<sup>232</sup> Las construcciones naturales son las que no hay que modificar su espacio real con algunas construcciones añadidas (Zúñiga, 2006: 117).

El control de realización. Es el “cerebro” del estudio. En él se toman las decisiones que atañen al tratamiento técnico de la señal del vídeo y audio, la elaboración narrativa y su puesta en antena o grabación. Esto propicia que cada una de las áreas básicas de trabajo tenga a su vez un control específico donde desarrollar su contenido (Castillo J.M., 2009: 461).

En el control de realización (aquí, unidad móvil) es donde se ubica el realizador y todo su equipo. Todos los movimientos y planteamientos están dirigidos por el realizador del programa que no hay que confundirlo con el director del programa. El director es quien elige los contenidos aunque en la retransmisión del COAC en Canal Sur Manuel Casal comparte dirección con Juan Antonio Valentín que es también el realizador. En Onda Cádiz la dirección recae sobre Juan Carlos Jiménez y la realización es de Ángel Sanz.

La dirección elige quién va a ser entrevistado, dónde, la duración de las entrevistas, quién va a venir a comentar las actuaciones, qué vídeos de archivo se van a usar para emitir entre actuación y actuación, si hay que hacer algún reportaje, etc. La función del realizador es más técnica (y a la vez creativa en cuanto a expresión visual). El realizador está en concordancia con el director para que haya la fluidez necesaria en la retransmisión. El realizador es quien elige las zonas<sup>233</sup> en las que se colocan las cámaras y todo el material técnico necesario para la retransmisión. Cuenta con el encargado de sonido, de iluminación, edición, etc. pero todos coordinados por él. Y su misión más característica consiste en elegir los planos.

Estudiando la realización del COAC descubrimos que guarda muchas semejanzas con la realización de deportes. Estos elementos coincidentes serán destacados a lo largo de este capítulo.

---

<sup>233</sup> Más adelante mostramos el plano de ubicación de las cámaras

### 3. EL REALIZADOR

Para que se entienda mejor la realización del COAC vamos a destacar a continuación las características y funciones de cualquier realizador de televisión, y en concreto las labores llevadas a cabo en el COAC, que consisten en captar los elementos que hacen potente la comunicación de las agrupaciones.

Unos de los requisitos de un buen realizador es ser intuitivo. El realizador tiene que adelantarse a los actos y movimientos de los protagonistas de la acción. Por eso, una de las peculiaridades de un realizador del Concurso de agrupaciones es conocer a las agrupaciones, no necesariamente a cada agrupación, que sí suele ocurrir, sino al menos las características de cada modalidad. “La cámara no debe solo grabar los momentos culminantes, sino además estar preparada para grabar lo inesperado” (Zúñiga, 2006: 122)<sup>234</sup>. No es lo mismo la atención al “elemento sorpresa” que puede tener un coro que la que pueda tener una chirigota o un cuarteto, cuyo desplazamiento por el escenario es mucho mayor.

Yo es que a Juan Valentín lo entiendo perfectamente en lo difícil que es realizar una chirigota sin haber hablado antes con él. Porque él el primer día no sabe cuándo va a hablar un componente. Puede que lo haya visto antes y lo tenga más o menos controlado (Serrano, 2015, entrevista).

Igualmente, “El Selu” (2015, entrevista) menciona que llegadas estas circunstancias sería quizá conveniente llegar al extremo de que además de la escaleta del programa a los realizadores se les pasaran unas anotaciones avisándolos si va a pasar algo importante y así ayudarlos en su labor.

Como sujetos los realizadores también tienen su propio gusto y estilo estético a la hora de realizar y puede variar la realización de una misma agrupación dependiendo del realizador encargado, como puede observarse en las respuesta número 9 y 19 (y 29 de Ángel Sanz) de los realizadores mostradas en el Anexo A. 9.

---

<sup>234</sup> Esto Zúñiga lo dice en relación a los programas de deporte. Vemos aplicable la idea a nuestro caso estudiado.

El realizador no solamente va marcando al mezclador la cámara que debe “pinchar” en cada momento, sino que debe estar dando instrucciones por anticipado a las cámaras y avisando a sonido, vídeo e iluminación de lo que va a suceder a continuación, hablando con continuidad o dando paso a exteriores, lo que hace que en determinados momentos pueda “desconectarse” del directo (Castillo J.M., 2009: 476).

Cuando por estos motivos se tiene que desconectar del directo, está el ayudante del realizador que se ubica junto a éste para realizar en el momento que sea necesario. La persona encargada de pinchar las cámaras (técnico de mezclas) también puede seguir con la realización si por algún motivo el realizador se desconecta de la realización. El mezclador tiene casi memorizado el gusto y los tiempos establecidos por el realizador.

Entre las tareas del realizador destacan:

- Transformar el guion técnico en un programa
- Dar forma a la producción audiovisual. Esto comprende la dirección y coordinación de los equipos de producción, como es el caso de los trabajadores de la iluminación, la escenografía, sonido, operadores de cámara, etc.
- Concebir y planificar el tratamiento de la imagen (planos, movimientos, encuadres...), y el montaje.
- Durante los ensayos en el plató, a través de las órdenes del regidor, dirige y coordina el trabajo de los actores, así como los equipos de cámara, sonido y mezclas.
- Comprueba la tarea realizada en la escenografía, trabajos de cámara, iluminación, sonido, grafismo o vestuario (Zúñiga, 2006: 36).

“En lugar de introducir un ‘estilo’ impuesto cualquiera, lo mejor es intentar conseguir una variedad pictórica, unida a manifestaciones visuales claras y sin ambigüedades, que canalicen y centren la atención” (Millerson, 1990: 415). Normalmente el tipo de agrupación, por la música, el tipo, el atrezzo, el forillo y sobre todo, la interpretación de los componentes, inspiran al

realizador un estilo con el que realizar: cambios de planos rápidos o lentos, fundidos o cortes, planos más fijos o movidos, etc.

Poniendo como ejemplo un late night show, el realizador debe poder responder a las siguientes preguntas:

- ¿Qué está previsto que ocurra?
- ¿Qué imprevisto puede ocurrir?
- ¿Cómo voy de una sección a otra?
- ¿Cómo lo va a entender mejor el espectador o sea una persona que no está en el plató y que solo ve el encuadre determinado que se le va ofreciendo a través de un televisor doméstico?

Y, en función a las respuestas, debe elaborar:

- El plano máster.
- El plano general.
- Los planos y contraplanos de apoyo en las diferentes secciones
- La continuidad (Bestard, 2011: 146 y 147).

Además, “La labor del realizador consiste en mostrar, en todo momento, lo que el espectador quiere ver (de la forma más agradable o artística posible). [...] donde prefiere colocarse un espectador ante un evento cualquiera” (Castillo J.M., 2009: 452). Por eso, el realizador tiene que ser conocedor (o experto) en la actividad que se esté realizando. Tiene que buscar y adelantarse a los deseos de los espectadores “es fundamental conocer qué espera el público del evento televisado, lo que dará lugar a un compromiso” (Benítez, 2013: 344). Incluso a pesar de tener una planificación, si el programa es algo flexible, el presentador puede sugerir planos donde se está desarrollando una acción y el realizador por medio de órdenes precisas a las cámaras ha de buscar la imagen, ya que el público asistente simplemente mirando a donde ocurre la acción encuentra lo que quiere. Los espectadores de televisión dependen del realizador, ya que “El realizador es quien decide en cada momento qué parte de la imagen resaltar y cual otra obviar. Ello debe suceder de forma acorde a los intereses del público, quien está siguiendo un guion” (Bestard, 2011:143). Entendemos aquí como guion las coplas que trae cada agrupación.

Como ejemplo de esta búsqueda de encontrar el plano que el espectador quiere ver, en 2011, durante la actuación de Semifinales la chirigota “Ricas y Maduras” (“El Canijo de Carmona”) mencionó a un concursante de *Gran hermano* y como era de esperar, se metieron con él en la letra. Dio la casualidad de que este se encontraba en el Teatro esa misma noche. Esto ocurrió en el primer cuplé, seguidamente, como es norma, cantaron el segundo y tras éste, alguien desde el público advirtió a la agrupación que el aludido en el primer cuplé se encontraba allí. Pues bien, en ese momento la gente del Teatro simplemente mirando hacia donde la gente se estaba riendo en el gallinero (zona del paraíso), donde le pidieron que botara, encontrarían al protagonista. Pero ¿Qué pasa con los espectadores desde sus casas? Pues que son el realizador con los operadores de cámaras los encargados de ofrecer esa imagen y ayudar al espectador a ser partícipe de la hilaridad producida en el Teatro. Tras unos minutos encuentran al muchacho entre todo el público de El Teatro Falla. De no haberlo encontrado, puede ser que los espectadores no creyeran que verdaderamente el chico protagonista involuntario del cuplé estuviera allí<sup>235</sup>. También sucede en el cuplé “Hemos podido comprobar”) Pista 3 del DVD) anteriormente citado en esta investigación cuando mencionaban a Juan Manzorro y el cámara rápidamente lo busca entre los palcos. En estos ejemplos se dio respuesta a la pregunta que antes se formulaba “¿Qué imprevisto puede ocurrir?”. En el caso del rápido plano a Juan Manzorro podemos apreciar un barrido (movimiento rápido de la cámara habitualmente horizontal) que se evitan producir en la realización televisiva, puesto que está considerado como error ya que es molesto para el espectador, pero en este caso el barrido estaría permitido o tolerado ya que se trata de una situación extrema que o se hace y se ve a Manzorro en el preciso momento, o no se hace y no se ve el motivo de la risa colectiva<sup>236</sup>.

La cámara y el micrófono no se comportan como los ojos y oídos humanos aunque los sustituyen. Los ojos visualizan primero el entorno circundante para proceder luego a una fijación restringida. Se parte por tanto de una visión general estereoscópica e ilimitada, pero en un

---

<sup>235</sup> Vídeo en la Pista 5 del DVD.

<sup>236</sup> Se recomienda consultar las respuestas de los realizadores a la pregunta número 7 en el Anexo A. 9.

momento determinado el ojo, solo detecta los detalles y colores en un ángulo estrecho (aproximadamente de un grado y medio) y la visión periférica es monocromática y borrosa. También el oído tiene una audición binaural selectiva que difiere bastante del sistema de audio de televisión.

En la vida cotidiana el ser humano se forma una impresión de lo que le rodea mediante un muestreo controlado por cada individuo en particular; concentrándose en determinados detalles e ignorando, o pasando por alto, otros. Por el contrario, la cámara y el micrófono, solo cubren secciones limitadas y la información contenida en ellas resulta modificada de diversas formas como se ha dicho anteriormente, por las características del medio (distorsión espacial, escala, proporciones, etcétera) (Millerson, 1990: 416).

Juan Antonio Valentín (2015, entrevista, pregunta 20) pone otro ejemplo sobre cómo su mirada se centra primero en lo general y luego en los detalles. Al igual que la visión humana, la realización va captando de lo general a lo individual, planos cortos. Nunca se comenzará la realización de una agrupación con un plano detalle a no ser que sea deseo expreso de la agrupación, entendiéndose que piden a iluminación que estando en negro iluminen y se centren en algo concreto del escenario.

También si una agrupación decide basar su chiste en algo visual y el realizador no lo capta, no tiene ningún efecto irrisorio para los telespectadores de televisión, al contrario, provoca enfado o decepción. “Si un chiste es visual el principal perjudicado es la agrupación. Si una agrupación centra su chiste en lo que pueda contar “Mari Pepa Marzo” [Ana Barceló], se equivoca.” (Barceló, 2015, entrevista).

Al igual que hemos hecho con los chirigoteros entrevistados, insertamos a continuación las tablas a modo de resumen de las respuestas a los realizadores de televisión del COAC. Advertimos igualmente que las explicaciones en el anexo A. 9. Que ellos dan son mucho más ricas en matices que las que aquí escuetamente ofrecemos.

Tabla resumen realizadores:

	Ángel Sanz. Onda Cádiz	Juan Valentín. Canal Sur
1) ¿Qué diferencia el Carnaval de Cádiz de los demás Carnavales?	Es muy personal. No se parece a ninguno. Las agrupaciones ensayan mucho.	Años de experiencia, competitividad en el Concurso, voces y composiciones musicales.
2) ¿Cuántas personas están implicadas en la retransmisión del COAC?	40 Aproximadamente.	Entre 30 y 50.
3) ¿Cuáles son las características fundamentales de la unidad móvil desde la que retransmitís?	7 cámaras con CCU y Unidad móvil pequeña.	Profesional pero no HD.
4) ¿Cuáles son las fases por las que pasa desde que se sabe en qué fecha comienza el concurso hasta el día de la final, o en vuestro caso, hasta el último día de Cuartos?	Primero se ve si es viable, pruebas y repaso de la unidad móvil, revisión del equipamiento y de los contenidos y puesta a punto del sistema.	Ver las fechas en las que cae el Concurso, saber cómo están los contratos de derechos de emisión, y en unos 15 días puede montarse todo al ser casi lo mismo de los años anteriores.
5) ¿Cuál es el protocolo para la realización de un pase del COAC?	Contenidos e invitados cerrados, revisión técnica horas antes del comienzo.	Tras saber orden de actuación de Semifinales, reunión de contenidos, domingo se monta la unidad móvil, rotulación. Lunes reunión de contenidos y escaleta, Reunión del personal implicado,
6) ¿Qué modalidad te gusta realizar más? ¿Por qué?	Todas.	No podría decírtelo.
7) ¿Cuál es la más complicada?	Cuartetos.	Chirigotas. [En la siguiente contesta: "Lo más difícil el cuarteto. Lo más activo y pendiente la chirigota."]
8) Y las agrupaciones cuya realización es más relajada, ¿podríamos decir, es la comparsa y el coro?	Si las agrupaciones son buenas o punteras tienes que estar siempre atento sea cual sea la modalidad.	Podría decirse que sí porque son más visuales.
9) ¿Cuál es la intención de la realización de los Carnavales?	Captar los sentimientos. La música va marcando lo que se tiene que ver.	El fundamento de la realización: nunca olvidarte del público
10) Por las características	Claro, hojas de cámara no.	Tienen una actividad

del COAC las hojas de cámara no existen pero ¿Quizá sí un patrón de plano por cámara?		determinada.
11) ¿Cuáles han sido los cambios más significativos en la realización del Concurso desde que la televisión está presente?	A nivel de agrupación ninguno. A nivel técnico introducimos la <i>steady</i> , que fue quizá lo más innovador que metimos.	La introducción de la cabeza caliente. El gran esfuerzo que hace el Teatro por tener todo iluminado bien. Y por supuesto son los teleobjetivos que consiguen planos cortísimos que eso ha cambiado mucho. El sonido también se ha mejorado.
12) ¿Qué cambios harías para que la retransmisión del Concurso fuera más cómoda para la televisión?	Que antes de Preliminares hubiera otra fase, para que por ejemplo empezáramos la realización directamente desde Cuartos. Pero realmente quitar o poner no depende de mí en ese sentido.	Yo mantendría en el patio de butacas las lucecitas, las arañas y las del patio de butacas. Que no se vayan a negro pero al ser una cuestión teatral ahí no me meto.
13) a) ¿Varía mucho la realización de Preliminares respecto a Cuartos? b) ¿Varía mucho la realización de la Final respecto a Semifinales?	a) No.	b) Varias cosas: El público y que es una Gala. Y aumenta el número de cámaras.
14) ¿Te avisan cuando una agrupación va a cantar alguna parte a oscuras? ¿Qué tipos de avisos recibes?	A mí directamente no me avisa. Me avisa el <i>cámara</i> .	Al haber un Concurso por delante sabemos más o menos qué va a ocurrir.
15) Las principales diferencias entre tu realización y la de Canal Sur es que ellos usan cámara al hombro en lugar de <i>steady</i> , añaden la pluma tras los músicos y que ellos tienen una fija para inserción de publicidad. ¿Alguna más?	Son esas.	Esas.
16) ¿Por qué prefieres <i>steady</i> y no cámara al hombro?	Tiene mucha mayor movilidad dentro del escenario y los planos son más suaves.	La <i>steady</i> necesita de una preparación de un arranque y de un final. Y la cámara al hombro la tengo ahí y es “¡Pam!” es muy rápida y no necesita de un

		esfuerzo físico brutal del hombre que está tirando de aquel tiesto para eso.
17) ¿En cuanto al protocolo, escaleta y guion, Canal Sur y Onda Cádiz trabajan igual?	Sí, ellos tendrán sus propios es sobre todo para dar paso a presentadores. Lo que ya es el espectáculo en sí es lo que el realizador vaya viendo o lo que sepa de haberlo visto anteriormente en nuestra fase.	Bueno, de eso habría mucho que decir. Ellos tienen una versión publicitaria muy local y muy repetitiva.
18) a) Al realizar las Preliminares y Cuartos todo “te viene de nuevas”, ¿Usas alguna técnica para evitar sorpresas, es decir, quizá planos más generales para evitar perderte algún chiste? b) ¿Ves la realización de Preliminares y Cuartos para conocer cómo actúan al menos las agrupaciones “punteras” y así estar prevenido?	a) Hay cámaras que en todo momento están preparadas por si van a sacar algo y son cámaras que conocen qué personaje de cada agrupación, sobre todo de las importantes pueden sacar algo.	b) Sí. Veo la realización pero intento no “achicharrarme”. Y te digo porqué. Porque cuando llego al escenario y me encuentro una chirigota y me encuentro con sorpresas voy a ser capaz de realizarlo pensando en la persona que lo ve por primera vez que es al público que yo voy dirigido.
19) ¿Podríamos afirmar que realizar el COAC y un evento deportivo es similar?	No, para nada. No le veo ningún parecido. Para mí esto es una retransmisión artística.	Sí, tienen parecido. Primero porque tienen competitividad y locutores especializados.
20) ¿Qué diferencias encuentras en la realización de los Carnavales con otras realizaciones a las que te dedicas?	Digamos la espontaneidad y como te he dicho, intentar sacar el sentimiento de las agrupaciones y de los que cantan, por eso hay muchos planos cortos, me gustan los cierres de las canciones de las agrupaciones, darle mucha más fuerza con ese juego de los últimos planos y acentuar más lo que ha sido la actuación en el escenario.	Intento que no muchas. Siempre intento posicionar al espectador. Dar un general, informar, posicionar, lo que tu mirada miraría.
21) ¿El paso de lo analógico a lo digital en qué afectó a la retransmisión del COAC?	Fueron cambios en cuanto a las instalaciones.	Facilitó el montaje y la calidad de la imagen.
22) ¿Qué peticiones a la organización del Concurso	La <i>steady</i> .	La cabeza caliente.

te han sido concedidas y cuáles no?		
23) ¿En qué crees que influye la retransmisión del COAC en las agrupaciones?	La difusión y repercusión les da más contratos.	Nosotros influyendo para bien o para mal, porque somos un medio que estamos en la calle y con lo cual los autores inconscientemente cambian los repertorios y las cosas pensando en la tele y en la repercusión que tienen: puede que la crítica no sea tan bestia porque están en la tele, puede que no se metan con unos y con otros porque luego va a afectar a sus contratos.
24) ¿A más sofisticación e innovación en la retransmisión, mayor sofisticación en las agrupaciones? ¿O al revés?	Creo que no. Ha habido alguna agrupación que me han comentado “¿Oye, ese color de este disfraz podría ir bien para que lo coja bien la cámara?” Pero creo que ellos no se preocupan por eso, a no ser que sea alguna agrupación puntera, alguna puntera puede que sí se preocupe más de eso.	Por supuesto. Es brutal la diferencia que hay desde el año 90, ten en cuenta que antes actuaban con el mismo telón para todos, lo que cambiaba era que entraba el grupo. Las escenografías que han entrado ahora son bestiales. Y los tipos son ingeniosísimos.
25) ¿Mayor pérdida de lo simple, de lo tradicional quizá?	Yo creo que todo debe ir avanzando. No está mal, se puede ir combinando lo tradicional con lo moderno.	Eso es una discusión recurrente que toda la vida la vamos a tener.
26) ¿Aumento de detractores de la televisión?	Creo que cada vez menos, a la gente le gusta verlo por la tele.	Efectivamente hemos influido en variar el Concurso para bien o para mal pero eso es el signo de los tiempos, eso es así.
27) ¿Cómo crees que evolucionará la realización de los Carnavales?	Pues no lo había pensado como evolución en el futuro, la verdad, no te voy a engañar. Quizá emitir en HD dando una mayor calidad de imagen y pudiendo tener planos durante más tiempo.	Intentar incluir al público, mejorar el sonido y las duraciones del montaje.
28) ¿Con todo, es inseparable televisión y COAC?	Personalmente creo que el COAC depende más de la televisión. Al COAC le es muy importante que la televisión lo siga	Sí. Y lo bueno que tiene el Carnaval es que nunca hemos pretendido sacar el Carnaval que se vive en la calle. Esas mismas

	retransmitiendo. Y por supuesto la televisión también tiene que tirar [abastecerse] del COAC.	agrupaciones en la calle son otra cosa. Los coros en la calle son otra cosa.
29) Si quisieras aportar alguna cosa más que consideres interesante destacar sobre estos temas, por favor, muéstrala.	Simplemente que la realización es de cada uno, depende mucho si al espectador le guste más o le guste menos. Yo realizo como a mí me gusta o como yo creo que le pueda gustar al espectador, pero eso no quiere decir que no le pueda gustar a alguien, que también los hay.	Los autores siempre tienen la sensación de que estos temas le dan mucho rédito a Canal Sur o a cualquier otra televisión y ellos no reciben a cambio una satisfacción económica suficiente. Es evidente que eso es real. Pero nosotros también somos un medio público que no disponemos de fondos económicos como para que pudiéramos pagar eso. A cambio lo que ofrecemos es una buena cobertura del Concurso

Tabla 20 Respuestas resumidas de los realizadores. Elaboración propia

### 3. 1. MUESTRA DE REALIZACIÓN

Los protocolos de actuación puestos en marcha por la televisión local y por la regional los mostramos en las respuestas dadas por los realizadores de ambas televisiones en el Anexo A. 9. en sus preguntas 4 y 5.

Para mostrar la labor del realizador y todo su equipo, descrito en el apartado anterior, aportamos la grabación de la realización de las presentaciones de dos chirigotas grabadas desde la unidad móvil de Canal Sur (Pista 6 del DVD<sup>237</sup>). Estos vídeos fueron los que grabamos durante nuestra asistencia a la realización de un pase de semifinal de 2014 y otro de 2015. En la edición del vídeo hemos dividido la pantalla en la imagen principal, la realización desde la unidad móvil, y en una secundaria que a modo de ventana hemos insertado conteniendo lo que se ve en emisión, lo que ven los

<sup>237</sup> Se trata de las presentaciones de la chirigotas “Pepe Trola” (“El Selu”, 2014) y la de “Los del puntazo en el coco” (Manolo Santander, 2015) en sus respectivos pases de Semifinales.

telespectadores. El audio que se oye procede de la unidad móvil para así apreciar las instrucciones del realizador.

En estas grabaciones se aprecian las características que hemos destacado en este bloque. Mientras la agrupación canta, el realizador da órdenes a las cámaras para que busquen los detalles o a los protagonistas que considera más destacables en ese momento.

En las grabaciones que aquí aportamos se le puede oír al realizador decir (aparte de la numeración de las cámaras que quiere que se pinche):

- “¡Rótulo!”
- “No, abre bien”
- “De izquierda a derecha”
- “¡No! Sale de plano... ahí. En ese que se vea [la guitarra entera]”
- “Moviendo, vámonos despacito”
- “No, no quiero cortísimos”
- “Más cortito”
- (Explicaciones al mezclador)
- (También profiere comentarios personales)
- “3 a Santander”
- “Este es el del cuarteto”
- “Ángel, ahora para los pasodobles te vas a poner en la caja. La caja es fundamental”
- “Dame a Santander”
- “¿Ángel, oído la caja?”

Aparte de estas que mostramos, en otras a las que asistimos también se pudo oír al realizador decir:

- “Ojo ahora con ‘El Cabra’”
- “Ese es ‘El Cabra’”
- Al final del popurrí “Dame público”<sup>238</sup>

---

<sup>238</sup> “Actualmente, los planos aéreos sobre público en programas nocturnos de plató acostumbran a ser siempre planos de cabeza caliente” (Bestard, 2011: 150). “[Cabeza caliente] consiste en una rótula colocada en el extremo de un brazo, o pluma, de dimensiones variables. El mecanismo, manejado por control remoto, permite situar la cámara en posiciones

- Avisa a los presentadores cuál es el siguiente vídeo

Vemos como lo planos van acompasados con el ritmo de la agrupación, y se evita cambiar de plano en mitad de una frase o acción importante. También la realización se funde no solo con la agrupación, también con los comentarios de los presentadores, ofreciéndoles planos con los que puedan expresar observaciones y mantener la atención cuando una agrupación se encuentra entre copla y copla.

---

difícilmente accesibles para una grúa con operador, además de facilitar movimientos complejos. [...] En televisión, es frecuente el uso de grúa y cabeza caliente en programas musicales y retransmisiones deportivas, ya que pueden proporcionar planos de gran espectacularidad” (Castillo, J. M., 1997: 36). También en el COAC la cabeza caliente es la encargada, en la mayoría de ocasiones, de mostrar al público (como apreciamos en el vídeo en el que “Los *Puretas* del Caribe” hacen levantarse de sus butacas al público.

## 4. COAC y TV

Siguiendo a Barroso (2010: 39-57), para ordenar lo que ya hemos expuesto y lo que a continuación iremos desglosando, vamos a esquematizar la modalidad a la que pertenece la realización del COAC.

MODALIDAD	TIPO	COAC
Procedimiento de producción-transmisión.	- Directo - Directo grabado o diferido - Grabado - Retransmisión en directo - Retransmisión en diferido	Retransmisión en directo
Soporte de producción	- Televisivo o electrónico - Videográfico - Fílmico - Infográfico	Televisivo
Lugar de producción	- En estudio - En exteriores - Mixto	En exteriores <sup>239</sup>
Medios de producción	- Monocámara - Multicámara - Infográfico	Multicámara e Infográfico
Naturaleza de la imagen	- De referente real - Virtual	Referente real
Tipo de producción	- Seriada - Única	Seriada [De pocas entregas]
Estilo de producción	- Preparada o planificada - Improvisada - Imprevista	Improvisada <sup>240</sup>
Contenido o naturaleza genérica	- Ficción narrativa o dramáticos - Variedades o programas de	Retransmisiones <sup>241</sup>

<sup>239</sup> Aunque el Teatro sea una localización “interior” es “exterior” para la televisión.

<sup>240</sup> “Improvisar no siempre implica ausencia de planificación, sino más bien una actitud creativa, libre y flexible. Un aforismo del medio televisivo recuerda: ‘Preparar concienzudamente para después improvisar’. Este es el caso y la actitud de buena parte de los directores, que sin llegar a plasmar un guion técnico preciso, con sus plantas y emplazamientos de cámaras, llevan perfectamente estudiadas todas las posibilidades de la secuencia para improvisar en el momento de la grabación la solución más adecuada a la tensión del momento (de los actores, de los técnicos, del ambiente)” (Barroso, 2010: 49). Como dependen de lo que ocurra en el escenario y eso no lo sabe nadie decimos que es improvisada aunque la producción esté controlada.

<sup>241</sup> “En esta modalidad de realización puede utilizarse en cualquier formato y género, si bien lo habitual es que estas retransmisiones se correspondan con los acontecimientos públicos destacados, ya sea de tipo institucional: sesiones parlamentarias, conmemoraciones patrióticas, etc.; deportivo, cultural; actos cívicos; religiosos y grandes espectáculos: conciertos, ópera, toros, etc.” (Barroso, 2010: 53).

entretenimiento - Documentales - Informativos - Retransmisiones - De montaje o archivo - Animación
---

Tabla 21 COAC y TV. Elaboración propia

Siguiendo con aspectos específicos del COAC y televisión, en la realización del Concurso no hace falta *Floor Manager*, o lo que es lo mismo, regidor que es la persona encargada de transmitir las órdenes del realizador a plató (público y presentadores). El público del Falla podríamos decir que se anima solo, puesto que en la zona del paraíso del Teatro, la parte más elevada y consecuentemente más barata es conocida como “gallinero” y allí se encuentran unos “regidores” del Concurso: personas anónimas que entre copla y copla animan a la agrupación que en ese momento está actuando y también animan durante el tiempo en el que alguna agrupación se está preparando para salir al escenario. Animar mediante coplas de alguna agrupación, la próxima en salir, canciones populares, juegos, la ola, e incluso villancicos navideños, todo vale para mantenerse entretenido y evitar tediosos silencios. Pensamos que el regidor en este aspecto es innecesario. “El gallinero” sirve para llenar de sonido ambiente<sup>242</sup> tanto el Teatro como la televisión. Normalmente se envía momentáneamente a un cámara y a un reportero para hacer una breve entrevista a algunas personas allí sentadas. Un regidor sería incapaz de contener al público de “el gallinero”. Por otro lado, a los miembros de las agrupaciones no se les puede dar órdenes como a los presentadores, solo el encargado de entre las bambalinas (regidor de escena).

Dicho esto, en la realización televisiva sí es necesario un regidor entre el realizador y los presentadores de la retransmisión. A pesar de la implantación en el uso de “pinganillos”<sup>243</sup> siempre es imprescindible la presencia de una persona presta a solucionar los diversos problemas que pueden suceder en

---

<sup>242</sup> “Se conoce como sonido natural ambiente aquél que se recoge de forma espontánea a través de los micrófonos y sirve para dar autenticidad al relato informativo” (González y Barceló, 2009: 34).

<sup>243</sup> Como suele llamarse al pequeño auricular del tipo intraauricular puesto en los oídos de los presentadores para que el realizador pueda darles instrucciones y advertencias.

una emisión o retransmisión en directo: avería del pinganillo, fallo en los micrófonos, cambios en el set, vigilar quien entra, etc. El realizador puede hablar con los presentadores o a través del regidor.

Siguiendo con los presentadores, mostramos los cinco tipos de presentaciones que Millerson propone en cuanto a manera de organizar un programa (1990: 411):

- Presentaciones informales
- Presentaciones formales
- Exhibición o exposición
- Ambientaciones simuladas
- Estilo revelatorio

Podríamos decir que la retransmisión del COAC corresponde a “presentaciones informales”, y “exhibición y exposición”. La primera decimos que ocurre porque aunque haya una organización previa, si se encuentra alguna persona de relevancia en el Teatro se adapta el guion para poder entrevistarla y la entrevista se realizará en el lugar que suponga menos tiempo de preparación debido a ser en directo<sup>244</sup>. Añadimos en el tipo de presentación la exhibición o exposición porque se busca causar el efecto atrayente y entretenido. Se cuida la estética y la manera en que las cámaras están colocadas puesto que ante todo se quiere captar audiencia.

En las retransmisiones, delante de las cámaras aparecen tres perfiles profesionales:

- Los reporteros, que cubren en directo noticias o entrevistas a pie de pista.
- El comentarista, generalmente en forma de “voz en off”, que desde un punto privilegiado observa el conjunto del acontecimiento y se encarga de narrar su desarrollo.
- Los especialistas, expertos en la materia objeto de la retransmisión, que acompañan al comentarista para aportar

---

<sup>244</sup> A continuación trataremos la función del guion.

datos y contextualizar las imágenes que ofrecen (Zúñiga, 2006: 185).

En las retransmisiones del COAC se dan los tres perfiles. Esta es una de las semejanzas más destacables entre la retransmisión del COAC y la retransmisión de eventos deportivos. Los especialistas suelen ser los invitados que sobre todo en Preliminares y Cuartos Onda Cádiz invita para que acompañen en las aclaraciones de los comentaristas. En Canal Sur también se invita a especialistas o a personas reconocidas del Carnaval o de la sociedad Andaluza en general, pero el número es menor debido a que son menos días de emisión.

“Cabezas parlantes” aparecen en la mayoría de los programas de TV, pero a menos que el presentador sea particularmente animado, el interés visual de los espectadores se mantiene raramente. [...] Los protagonistas se sientan en el estudio o están de pie en la “escena” de sus actividades cotidianas hablando directamente al espectador. En estas circunstancias la cámara es un vehículo de comunicación (Millerson, 1990: 416).

Los presentadores no pueden estar serios, deben reírse con las coplas y además explicarlas. Por otro lado, “las cabezas parlantes” intentan evitarlas manteniendo a los presentadores de pie y agrandando (abriendo) el plano. Se muestra a los presentadores de la retransmisión con un plano medio o incluso americano<sup>245</sup>. Un plano mayor no es posible puesto que presentan desde un palco del Teatro. Este plano es adecuado puesto que se ve con claridad a los presentadores y deja de fondo al propio Teatro. A los presentadores solo se les ve entre actuación y actuación, desde que termina una agrupación hasta que empieza la otra, nunca entre copla y copla puesto que se perderían detalles de la actuación de la agrupación y sería agotador para los presentadores y el equipo de realización. El set de los presentadores se cambia cada vez que comienza una actuación y se vuelve a montar cuando esta termina, es decir que como el plató es un palco, los presentadores tienen dos posiciones: la

---

<sup>245</sup> Plano americano: El que capta desde la cabeza a las rodillas de las personas. Se llama americano porque se popularizó al rodar las películas de vaqueros. Se necesitaba un plano en el que se viera bien el cuerpo del personaje y además el detalle de los disparos en los duelos con pistolas. Este plano ofrece detalle y a la vez globalidad del sujeto grabado.

primera consiste en estar de pie frente a las cámaras y de espaldas al escenario del teatro, dando paso a vídeos o entrevistas; y la segunda posición, sentados mirando al escenario para poder comentar lo que sucede. En esta segunda posición los focos del palco se apagan para que todo el Teatro quede a oscuras exceptuado el escenario. Decimos “montar” ya que hay movimientos del mobiliario y lo fundamental, de la cámara que antes enfocaba a los presentadores se mueve para ahora mostrar planos de la actuación de la agrupación, lo que Ángel Sanz (2015, entrevista, pregunta 14) denomina Posición A y Posición B. También durante este tiempo (entre agrupación y agrupación) se pasa a publicidad, que jamás será más duradera que el tiempo que transcurra entre el final de una actuación y el comienzo de la siguiente. Un error sería conectar tras la publicidad cuando la agrupación ya ha comenzado a cantar.

Otro aspecto de la tarea de la realización es que la televisión no controla lo que sucede en el Teatro. Por ejemplo, las luces del Teatro van de manera independiente a la televisión. Lo mejor para la televisión sería mantener una iluminación concreta en todas las agrupaciones<sup>246</sup>, pero vemos que sobre todo las comparsas juegan mucho con las luces para crear atmósfera según sus letras y esto supone continuos cambios en los diafragmas de las cámaras de televisión. Si la agrupación comienza cantando a oscuras, las cámaras tienen que adaptarse a la poca intensidad lumínica y a veces de repente encienden todas las luces del escenario. Esto pocas veces se sabe cuándo va a ocurrir con lo cual las cámaras sufren esa subida lumínica y es cuando durante unos

---

<sup>246</sup> Como en cualquier programa de televisión la iluminación suele ser constante y controlada por realización, pero ya hemos expuesto que el Concurso es algo ajeno a la televisión. (La luz que vemos a lo largo del Concurso es artificial, ya que nos encontramos en un espacio cerrado).

“Por su tipo de aplicación, la iluminación puede ser:

Neutra, cuando se usa para conseguir la correcta exposición o captación de la escena por la cámara.

Dramática o expresiva cuando sirve para reforzar los estados anímicos de los personajes o la tensión dramática de la acción.

Estética cuando se usa para el embellecimiento estético de la escena o de los sujetos, sin preocuparse por su verosimilitud y justificación” (Zúñiga, 2006: 287).

segundos la imagen en televisión puede aparecer quemada,<sup>247</sup> hasta que unos segundos después se ha podido regular todas las cámaras de televisión. Desde las butacas tiene un efecto muy bueno, bonito incluso, pero para la televisión supone un reto. “Del tipo de luz existente o que podamos emplear va a depender la clase de imagen que obtengamos y su calidad” (Castillo, 1997: 16) y una imagen quemada en televisión es igual de perjudicial que una imagen en negro ya que el espectador no ve lo que ocurre.

Explicamos en nuestro capítulo anterior que la retransmisión del COAC no se trata de un concurso televisivo, sino de un concurso televisado. Esto no excluye que contenga elementos de otros programas como son los programas musicales:

Entendemos como programas musicales aquellos en los que el objeto y contenido principal es la interpretación de obras musicales de distintos géneros y en diversos formatos. Así, caben dentro del género musical tanto la retransmisión de un concierto de música clásica, lírica o de una ópera, como los “videoclips”, galas de contenido musical, programas de actualidad del mundillo musical, concursos, etc.” (Castillo J.M., 2009: 488).

El tratamiento visual está muy influenciado por la estética del videoclip, que ha impuesto su rapidez en el cambio de plano, sus vigorosos movimientos de cámara y los encuadres forzados, así como la visión desde numerosos puntos de vista (Castillo J.M., 2009: 493).

Al grabar la actuación de las agrupaciones podríamos decir que la televisión en ese momento les hace un pseudo-clip a las agrupaciones o un sucedáneo. Decimos sucedáneo ya que “En el caso del videoclip, las industrias implicadas son la discográfica, la de producción audiovisual y la televisiva, las que conforman el producto en todas sus fases” (Sedeño, 2007). Luego realmente no es un videoclip. En el COAC trabaja cada “industria” de manera independiente y difiere en gran medida de las características más

---

<sup>247</sup> Imagen quemada hace referencia a cuando una fuente de luz es tan potente que deslumbra la captación de la imagen.

destacables de los videoclips que se muestran también en Sedeño (2007). En el caso de que quisiéramos ubicarlo dentro de un tipo de videoclip según su narrativa estaría dentro de los “*Musical o performance*”, donde:

La banda icónica únicamente es testigo del hecho musical, ya sea el concierto o estudio, o bien consiste en una ilustración estética de la melodía, con lo que únicamente adquiere un carácter escenográfico sin hacer referencia a nada más. La meta es crear cierto sentido de una experiencia en concierto. Los vídeos orientados al *performance* indican al espectador que la grabación de la música es el elemento más significativo (Sedeño, 2007).

Pero las grabaciones de las actuaciones del Falla sí se están usando con fines comerciales o publicitarios como puede ser el caso de la empresa Carnavalea que para promocionar sus encuentros enlaza los anuncios, vía internet, enlaza las actuaciones de la agrupación del autor protagonista del encuentro. Los anuncios de las retransmisiones de televisión también hacen uso de esas imágenes.

Continuando con los aspectos que deben tenerse en cuenta en los programas musicales son: el ritmo, el compás, la melodía, la escala, la armonía y el timbre (Castillo J.M., 2009: 488). En la realización del COAC no hay que leer partituras pero sí saber la duración de las partes del repertorio. Volvemos a la experiencia previa del realizador. De lo que tiene que estar más atento el realizador es a los nuevos gestos y movimientos de la agrupación.

Las similitudes que podemos encontrar en la realización de diversos programas cuyo contenido principal en la música y la realización del COAC:

Realización de un programa de música clásica: [...] Solamente se muestra al público en los aplausos, petición de besos o por motivos concretos (presencia de personajes importantes, por ejemplo). Las cámaras deben centrarse en los instrumentos, el director y la música y contemplar al público como auditorio. Las tomas se fundamentan en la captación de los instrumentos y de los músicos de forma limpia e individualizada, el solista aislado, o el grupo de instrumentos pertenecientes a una misma familia aislados. Es el seguimiento de la música el que determina qué instrumento y qué plano es el que

deberemos mostrar. [...] Se juega con los intérpretes, el director, los planos de escucha, los grupos, el coro, etc., enriqueciendo y haciendo la realización lo más brillante posible, pero sin distraer al espectador del auténtico protagonista, la música (Castillo J.M., 2009: 491).

La atención a los instrumentos musicales en el COAC la percibimos sobre todo al comienzo de los pasodobles de las comparsas y de los coros, donde los instrumentos de cuerda cobran protagonismo, bien en el punteado de los pasodobles de las comparsas, bien en la falsetas de los tangos de los coros. Canal Sur utiliza la *polecam* ubicada detrás de los componentes para enfocar a los músicos sobre todo de percusión.

Realización de un programa de música moderna: [...] su rapidez en el cambio de plano, sus vigorosos movimientos de cámara y los encuadres forzados, así como la visión desde numerosos puntos de vista. Al contrario que en la música clásica, disponemos de gran libertad para interpretarla visualmente, lo cual no quiere decir que no se requiera una planificación minuciosa (Castillo J.M., 2009: 492).

Aunque haya variedad de planos y cada vez el ritmo sea más animado en la realización, no deja de ser la retransmisión de un concurso en el que una media de 15 personas permanecen “estáticas” sobre las tablas de un teatro y no requiere una realización rompedora (aunque sí adaptada). Se ha de atender a los instrumentos musicales y también a las interpretaciones vocales de las coplas, así como al público asistente. Últimamente tras el término de una copla se enfoca al público para mostrar el *feed back*<sup>248</sup> que se produce en el Teatro. La realización del COAC mezcla la realización típica de programas de música clásica y programas de música moderna. A Juan Antonio Valentín (2015, entrevista) le gustaría poder enfocar más al público y para ello el patio de butacas tendría que estar más iluminado, cosa que de momento no casa con la oscuridad que como teatro se tiene durante las actuaciones.

“La estructura musical pop es siempre simétrica y basada en el equilibrio de la armonía y se divide en: introducción, texto y estribillo” (Castillo J.M., 2009:

---

<sup>248</sup> Recordemos que se trata de la retroalimentación. En comunicación se da cuando emisor y receptor se transmiten mensajes. En este caso la agrupación canta su mensaje (además de lo no verbal) y el receptor del Teatro, los espectadores desde sus butacas al aplaudir y reír comunican a la agrupación que la copla es de su agrado.

492). La estructura del repertorio de las agrupaciones siempre es la misma, a no ser que el Reglamento sea modificado. Esto es muy útil para la realización, los tiempos son fáciles de calcular. En una chirigota la presentación dura 3 minutos, cada pasodoble 3 minutos aproximadamente, cada cuplé cerca de de 2 minutos y el popurrí 7 minutos. Todas cumplirán con estas normas.

Desde las butacas nosotros como asistentes al COAC podríamos decir que mantenemos siempre un gran plano general. Si durante la retransmisión del Concurso solo se usara el gran plano general, resultaría tedioso, ya que a la televisión le exigimos detalle y dinamismo en los planos. La televisión ha de suplir, para los televidentes, la “carencia” de no estar presente en el Teatro, ya que no se puede transmitir el ambiente al que nos referíamos antes: los ruidos, incluso olores del propio teatro, el vibrar de los asientos cuando “el gallinero” empieza a animar, etc., los sentidos de olfato, gusto y tacto son reemplazados por la vista y el oído que en televisión se hipertrofian y somos capaces de ver y oír cosas que los asistentes allí no pueden hacer.

## 5. EL GUIÓN

Para dilucidar los rasgos del guion televisivo del COAC vamos a seguir a Jaime Barroso en *El guion de la realización televisiva* (1987).

El guion es un elemento fundamental para cualquier programa de televisión u obra narrativa filmada. De él parte todo el sistema que se pondrá en funcionamiento.

Desde la perspectiva del realizador y su equipo, el guion es la materialización en palabras del conjunto de imágenes “previsualizadas” en la imaginación del autor y con las que construirá la historia. Pero a la vez, el guion para el equipo de realización es, en buena medida, un instrumento de referencia y de integración para la totalidad del equipo humano que participa en la producción (Barroso, 1987: 5).

Aunque cada programa televisivo tiene su modelo propio de guion, hay tres modelos que sirven de base para la elaboración de cada uno:

1. Guion totalmente planificable. Sería el usado por programas de ficción (dramáticos), es decir, series de televisión, películas, etc.
2. Guion parcial o semi-planificable. Programa de variedades, reportajes, transmisiones en directo, por ejemplo.
3. Sin guion. Algún tipo de entrevistas o noticias (Barroso, 1987: 5).

De estos tres tipos de es las retransmisiones del COAC utilizan el guion parcial o semi-planificable. El motivo es el siguiente. Como hemos apuntado anteriormente la escaleta del programa viene dada por el propio Concurso. Los presentadores del programa tienen un guion previsto que suele contener la información específica de cada agrupación. Pero los comentarios que los presentadores profieran dependerán de lo que las agrupaciones canten<sup>249</sup>. De ahí que la improvisación esté muy presente en el guion de los presentadores.

---

<sup>249</sup> Recordemos que el repertorio de las agrupaciones, la temática de las coplas, es secreto hasta que son cantadas en el Teatro. A veces, antes de cantarlas alguien de la agrupación (con el permiso de esta, suele ser el director) da ciertas pistas en alguna entrevista previa, sobre lo que van a cantar pero nunca el tema específico que tratarán.

Es complicado comentar imágenes en televisión sin parecer redundante (Chion, 1993: 18). Hacer comentarios que aporten algo al espectador es cada vez más complicado siendo una paradoja para la televisión puesto que el mayor número de cámaras hace que los presentadores tengan que recurrir a comentarios de muy diversa índole para no caer en redundancias. Por ejemplo: “Aquí vemos a ‘Kike Remolino’, que recordemos fue ganador con ‘Las Pitorrisas’ en el 2008...” Mientras, en la radio pueden hacer esos comentarios pero además se nutren de las descripciones del decorado, de los tipos, etc. Es lo que Chion llama “Valor añadido del texto sobre la imagen”. Como en el deporte “la figura del comentarista toma gran protagonismo, ya que acompaña a las imágenes que suceden en directo aportando información adicional al espectador” (Zúñiga, 2006: 145). Los comentarios tienen que aportar algo más que lo que el receptor televisivo ve.

Hablamos más de comentarista que de narrador, de locutor o presentador, ya que se trata de un periodista especializado, cuya opinión es respetada y valorada por la audiencia. Debe interpretar los hechos que ocurren ante sus ojos y, en ocasiones, convertirse en un simple introductor de la acción para que, con su silencio, sea el propio telespectador quien analice la intromisión de la cámara en la acción (González y Barceló, 2009: 42).

Repetimos que el comentarista del Carnaval ha de ser alguien experto para que al término de cada copla aporte “algo más” a los televidentes. Esta tarea que parece baladí, en el caso del Carnaval es harto difícil (no decimos que en el caso de los deportes no lo sea). Tras una copla, que es cuando el comentarista expresa su mensaje – jamás durante la misma–, ha tenido que entender el sentido, que normalmente explica a la audiencia por si hubiera algo que quizá no se haya podido entender cuando se trate de un tema muy concreto de Cádiz. En Onda Cádiz y en Canal Sur, el tema es explicado diciendo, por ejemplo, “para nuestra audiencia que nos ve desde fuera de Cádiz...” y a continuación explican muy brevemente el chiste o el sentido de la copla. Mientras estas coplas se cantan, los conductores del programa de televisión pueden estar recibiendo información del realizador, del regidor o de algún técnico.

Cuando yo estoy trabajando “no estoy disfrutando”, o mejor dicho “disfruto de otra forma” porque estoy pendiente de muchas cosas: las órdenes de realización, el sonido, las posibles entrevistas, los vídeos que permitirán mantener la atención... y muchas veces hay que comentar una copla que no has escuchado. No te han dejado escucharla, claro. Nadie sabe que has tenido que estar hablando sobre la publicidad que viene después, o manteniendo una charla previa a la entrevista con la alcaldesa, etc. (Casal, 2014, entrevista).<sup>250</sup>

Por otro lado, algo que entraña dificultad en lo que los locutores o presentadores dicen, es que el juicio del gusto está muy presente en este Concurso. Algo que podríamos ubicar en el apartado del capítulo “Televisión” sobre la influencia del medio en el Concurso:

Nunca van a reconocer que han sido ellos, los medios, los que han convertido a una persona normal en un pijo; y molesta sobremanera que alguien saque pecho y se sienta superior y por tanto, empiece a mirar a todo el mundo por encima del hombro porque un periodista o locutor se haya pasado en sus adjetivaciones y sus elogios (Rosado, 2007: 110 y 111).

Y además,

Frecuentemente los propios profesionales del periodismo se autodefinen como meros transmisores de la realidad social. Difícilmente asumen que llevan a cabo la producción y aun menos la construcción de la información. [...] un receptor considera que un texto es objetivo cuando se produce una sintonía entre dos subjetividades, la del productor de la información y al lector de la misma (Rodrigo, 2007: 109).

Es decir, que diremos que un periodista o presentador de televisión es bueno y objetivo cuando diga en el medio de comunicación aquello que “yo” pienso. Con lo cual, que un presentador pueda contentar a toda la audiencia es imposible. Esto también es aplicable a la retransmisión radiofónica. Igualmente Paco Rosado aclara esta idea:

---

<sup>250</sup> Esta declaración viene a colación de la pregunta sobre qué se gana y qué se pierde viendo el Concurso desde televisión o desde el teatro. Puede verse la respuesta completa en el cuestionario del Anexo A. 9. y así contextualizarla mejor.

También ocurre que cuando decimos que los medios de comunicación deberían “mojarse”, lo que, en realidad estamos pidiendo, es que resalte los defectos de los demás y las virtudes nuestras; como el personal de los medios no es tonto y saben cómo nos las gastamos los autores, pues cada vez son más remisos a hacer comentarios comprometidos: lo que da como resultado que en la radio, por ejemplo, cada vez cueste más trabajo rellenar los espacios entre copla y copla como no sea diciendo que todo es precioso y “genial” o con publicidad o hablando de fútbol, como suelen hacer algunos (Rosado, 2007: 107).

De hecho, si volvemos a los cuestionarios de los chirigoteros queda demostrada la importancia de hablar ante miles de espectadores sin querer herir sensibilidades. Nos referimos a la pregunta número 19. Todos los chirigoteros entrevistados afirman que cuando los invitan a comentar las actuaciones de las agrupaciones en el COAC es una situación un tanto incómoda ya que tienen que medir mucho sus palabras por la posible repercusión, para bien o para mal, de los comentarios que profieran. Ya que se les pide juzgar en algunas ocasiones a sus propios *contrincantes* en el Concurso. Tampoco se trata de “*falsearío*” como dice “El Yuyu” pero sí sienten responsabilidad al tener que hablar en público, no desde su chirigota. Y es que debemos distinguir entre juicio de gusto y juicio de valor (Vázquez, 1987). El juicio de gusto es personal e intransferible y nadie puede reprochar a nadie que le guste una cosa más que otra, viene dado por la socialización y por las características y personalidad de cada individuo. Por otro lado, está el juicio de valor que son los juicios que toda la comunidad admite como buenos. Lo que se le pide a los invitados al palco es un juicio de gusto pero que algunos espectadores pudieran tomárselo como de valor, ahí la incomodidad y el trabajo arduo que supone por parte de los presentadores tener que comentar todas y cada una de las coplas del Concurso.

Volviendo a la redacción de los es, con lo que los presentadores sí cuentan es con documentos auxiliares al guion como son los informes y las hojas de datos:

Es un guion auxiliar del presentador o conductor (especialmente si a la vez realiza entrevistas) en el que se le ofrece una amplia información sobre el acontecimiento a presentar o retransmitir o sobre la biografía y personalidad del personaje a entrevistar. Su elaboración suele correr a cargo de un asesor investigador o documentalista (Barroso, 1987: 9).

En cuanto a guion, de lo único que se trata es de hacer un seguimiento al Concurso. Seguimos la tradición de Cádiz, nosotros en septiembre ya nos estamos enterando qué van a sacar los que ganaron en la Final del año anterior. [...] Estamos pendientes de eso, es decir, le hacemos un seguimiento. Luego nos enteramos de las inscripciones y estudiamos los grupos que se han registrado, los cambios que se han producido, los autores que descansan o regresan. Y cuando empieza el Concurso estamos pendientes de la Preselección. A partir de ahí vamos adquiriendo información, nos documentamos y preparamos una ficha de cada agrupación. Con esa ficha y la descripción del momento de la retransmisión que hacemos en directo tratamos de compensar las dos cosas, la capacidad de improvisación y la ficha individualizada de cada agrupación. Con eso básicamente trabajamos. Una ventaja que tenemos es que la mayoría del equipo que trabaja en el *Carnaval de Cádiz* es de Cádiz. Por lo tanto conoce las historias, los personajes, el mundillo de las agrupaciones del Carnaval de Cádiz y puede hacer comparaciones y recurrir a otros años con facilidad (Casal, 2014, entrevista).

En ningún momento los presentadores de televisión (ni los de Onda Cádiz, ni los de Canal Sur) utilizan *autocue* o *prompter*<sup>251</sup>. Ya que como hemos expuesto, tienen que ir adaptándose a lo que ocurre en el Concurso. De nada serviría tener un texto escrito con anterioridad sin haber escuchado las letras.

En cuanto a las fases de redacción del guion, una vez más debemos tener presente que en muchas de las fases no es preciso detenerse en

---

<sup>251</sup> “El *teleprompter* (también llamado *autocue* o *cue* por influencia del nombre de la principal empresa fabricante) es un aparato electrónico que refleja el texto de la noticia, previamente cargado en una computadora, en un cristal transparente que se sitúa en la parte frontal de una cámara. En algunos casos se controlan a través de un pedal en los pies del presentador que, al pisarlo, hace avanzar el texto y, si deja de pisarlo, éste se detiene. De este modo, el sujeto puede leer con comodidad y a su ritmo.” (<http://es.wikipedia.org/wiki/Teleprompter> Consultado el 18 de noviembre de 2014). Es lo que se usa también en los informativos de televisión.

demasiado puesto que dependen del Concurso. Las fases nos dan la idea, el argumento, la sinopsis, la escaleta, el tratamiento, la continuidad, el guion literario y el guion técnico (Barroso, 1987: 6). Deducimos que la idea, el argumento, la sinopsis y la continuidad son establecidos por el propio Concurso. El guion literario, tal cual, no tiene cabida en este programa de televisión.

Otra peculiaridad es que en la realización del COAC los espectadores saben, o pueden intuir muy acertadamente, cuándo va a haber cortes de publicidad. Por ejemplo, si está actuando una agrupación y está interpretando el popurrí desde hace un par de minutos, se sabe que en cinco minutos, cuando acabe la actuación, vendrá un bloque publicitario.

Las fases de la realización de la escaleta y el guion técnico sí tienen que ser tratadas y desglosadas<sup>252</sup> para la realización televisiva del COAC.

- La escaleta<sup>253</sup>: “Es una relación ordenada de los diversos escenarios con una descripción breve de la acción o los acontecimientos y de los personajes que intervienen en cada escenario. La ordenación de las escenas ofrece el ‘montaje dramático’ de la trama” (Barroso, 1987: 8). En nuestro caso, en lugar “de la trama” diríamos “del programa”. La escaleta, cuando se trata de programas televisivos, sobre todo en espectáculos musicales, puede sustituir al tratamiento<sup>254</sup>.

Nosotros realmente hacemos una escaleta muy visual y dinámica [...], lo que hacemos es distribuir en los puntos calientes del Teatro cámaras y redactores. [...] Vamos rotando e intentamos no repetirnos con los

---

<sup>252</sup> “Desglosar un guion es segmentarlo en secuencias y escenas, como unidades espacio-temporales, con el objetivo de estimar los medios técnicos y recursos humanos necesarios para la grabación de cada segmento” (Zúñiga, 2006: 223). Consúltense las preguntas 4 y 5 de los cuestionarios de los realizadores de televisión del Anexo A. 9.

<sup>253</sup> Mostramos la escaleta de la semifinal del 25 de enero de 2014 en el Anexo A. 7.

<sup>254</sup> Tratamiento o adaptación (Guion de las secuencias). Prácticamente es un guion literario sin los diálogos. “Permite al jefe de Producción la elaboración de un presupuesto preventivo, así como prever otras características que puedan afectar al aspecto económico: duración del programa en emisión, tiempo de rodaje, número de escenarios y localizaciones, desplazamientos, maquinaria, intérpretes y figurantes, etc. De la misma manera, el tratamiento permite elaborar un Plan de Rodaje con suficiente aproximación” (Barroso, 1987: 7).

sitios, los ángulos, los tiros de cámara, incluso con los presentadores, y luego simplemente seguir el orden de actuación. Recurrir al palco cuando tenemos que ir a un sitio que nos lleva fuera del Teatro, por ejemplo, dar paso a un bloque de publicidad. Eso también tiene que ir en la escaleta, hay que minutar la duración del bloque de publicidad. Tengo que cotejarlo con los preparativos del coro o el cuarteto que sale a continuación. [...] Todo eso está documentado (Casal, 2014, entrevista).

Es una emisión singular aunque cada año se haga de una forma muy parecida al anterior, casi en una misma plantilla. Es singular porque el formato no es exportable a otros tipos de acontecimientos. Aunque, como hemos visto, comparte elementos de otros programas televisivos: presentador, actuación, valoración, jurados, comentaristas, publicidad y vuelta a presentador.

- El guion técnico:

Es la base de la realización – del rodaje – del programa y de exclusiva responsabilidad del realizador. Sobre el contenido del guion literario, el realizador, adapta o ajusta a su concepción de la puesta en escena acciones y diálogos así como incorpora la planificación y las indicaciones técnicas precisas para los distintos técnicos que han de intervenir en el rodaje o en la grabación (Barroso, 1987: 9).

Al igual que los presentadores del programa el realizador desconoce el contenido de las letras de las agrupaciones, a no ser que sea deseo expreso de la agrupación que lo sepa por si desearan que se insertara alguna imagen sobreimpresionada que haga referencia a alguna copla específica. Pero en general no saben qué va a hacer la agrupación. “[Sobre cuartetos] Date cuenta que trabajamos ahí con 4 cámaras, no sabemos la acción, ni cómo se van a mover los personajes en el escenario” (Sanz, 2015, entrevista). Pero como tanto el realizador, como las cámaras conocen al cuarteto, saben qué caras pondrá alguno de los componentes al producirse un chiste y el equipo se prepara para captar la acción y reacción para que así pueda verse por televisión.

De hecho muchas veces se pierden acciones porque es imposible, si no te dicen previamente qué es lo que van a hacer. Y ahí tengo mucha ayuda de los operadores que están atentos y mirando todo lo que está ocurriendo tanto en cuartetos, como en coros, como en comparsas y chirigotas (Sanz, 2015, entrevista).

El hecho de trabajar en multicámara representa editar a tiempo real. Esto quiere decir que el realizador compone la mezcla de los diferentes planos que le están ofreciendo sus operadores en el mismo momento de la producción, ya sea el programa grabado o emitido en directo. El resultado es que el realizador debe curarse en salud y, por lo tanto, ha de planificar en la fase de preproducción un diseño que le permita después captar de la mejor manera posible el programa, sin nervios y sin estresar al equipo (Bestard, 2011: 145).

En la retransmisión del COAC el realizador cuenta con un número de cámaras distribuidas por el Teatro Falla, las cuales le irán proporcionando los planos adecuados desde su estratégica posición. Al igual que el resto de las realizaciones de diversos programas de televisión, cada cámara tiene asignada una parte del plató o personajes determinados. En nuestro caso, una parte del escenario o componentes.

En las agrupaciones carnavalescas, sobre todo en chirigotas, el director de la agrupación suele situarse en el centro de la misma, en la primera fila<sup>255</sup>. Suele ser el miembro que acapara más tiempo en pantalla ya que por lo general da más juego, se mueve más, es más expresivo e interactúa más con el público.

Barroso (1987: 13) hace un listado en el que muestra brevemente las indicaciones que el realizador ha de hacer sobre el guion:

- División o fragmentación del guion literario en unidades visuales: planos.

---

<sup>255</sup> Las chirigotas (y también comparsas) se distribuyen habitualmente de la siguiente manera: forman tres filas "horizontales" según miramos al escenario. La primera, que suele estar compuesta de 5 a 7 miembros, todos vocalistas; la segunda fila, de 4 a 5 componentes entre los que se encuentran los 2 guitarras (3 en el caso de comparsas); finalmente hemos llamado tercera fila a las dos personas encargadas de los instrumentos de percusión: El bombo y la caja. El diseño de la distribución está pensado para que el sonido en conjunto llegue más lejos y mejor. Si se situara el bombo y la caja en primera fila, las voces no se escucharían bien.

- División en unidades de grabación: bloque o secuencias mecánicas.
- Numeración cronológica y sucesiva de los planos.
- Numeración y definición de las escenas y secuencias.
- Caracterización y valoración expresiva de la imagen de cada plano (tamaño del plano, angulación, óptica, etc.).
- Modos de relación o continuidad entre los planos, las escenas, las secuencias y los bloques (corte fundido, encadenado, cortinillas, etc.).
- Indicación de los sonidos incorporados (música, efectos, etc.).
- Asignación de la cámara a cada plano indicando el sujeto principal de su encuadre, movimiento si lo hubiere, etc.).

En la realización del COAC al tratarse de una realización en directo y con desconocimiento del contenido de las letras (exceptuando presentación y popurrí tras Preliminares), la división y planificación de los planos se hace durante el desarrollo de la actuación. Y no hay numeración establecida de los mismos. Los bloques son las propias actuaciones. Tampoco hay sonidos incorporados durante la actuación. El sonido es el de las agrupaciones. Sí se incorpora sonido grabado tras la cabecera del programa o de fondo a las palabras de los presentadores entre actuación y actuación, aunque también se recurre al sonido ambiente del Teatro.

Encontramos indicaciones previas de los tamaños de los planos a las cámaras aunque no se trabaje con hojas de cámara<sup>256</sup>. Aun así, sabrán adaptar el plano a la escena dependiendo de lo que ocurra o el realizador le indicará que haga un plano en determinado momento. La continuidad (paso de un plano a otro) suele ir indicada al corte, sobretodo en chirigotas. Los fundidos están reservados a comparsas y coros ya que dan una sensación más pausada. Y al igual que la indicación del tamaño del plano, el realizador indica al operador de cámara el sujeto principal de su encuadre.

En definitiva, el proceso de la elaboración audiovisual – realización – presenta y demanda una doble consideración. Por una parte, un cúmulo

---

<sup>256</sup> “Hoja de cámara. Cada cámara previamente enumerada, tiene asignado su propio plan de tomas. Esta información se plasma en la hoja de cámara, que se entrega a cada operador y en ella van marcadas sus posiciones sucesivas en el decorado (a veces con esquema de planta) y los planos asignados, número del plano, tamaño, movimiento de la cámara, acción así como los personajes que tienen que aparecer en el encuadre” (Zúñiga, 2006: 244).

de actuaciones y operaciones conducentes a la materialización de las imágenes y su concatenación secuencial, que tiene un fuerte carácter instrumental, y de actuaciones condicionadas por los medios materiales y el conocimientos o habilidad de quienes operan (técnicas). De otra parte, un carácter artístico y creativo, en el sentido de que la ejecución técnica requiere una concepción previa, una imagen mental de la representación y del uso de la técnica capaz de materializarlo y que, además, en muchas ocasiones va acompañado de una voluntad estética en el sentido más puro de voluntad de crear belleza (Barroso, 2010: 27).

## 6. ANÁLISIS DE LA REALIZACIÓN DEL COAC

La posición de las cámaras<sup>257</sup> de televisión en el Teatro Falla durante la retransmisión del COAC es de “embocadura de teatro”, ya que “todas las cámaras quedan frente al escenario, de tal forma que es imposible que se produzcan saltos de eje” (Castillo J.M., 2009: 453).

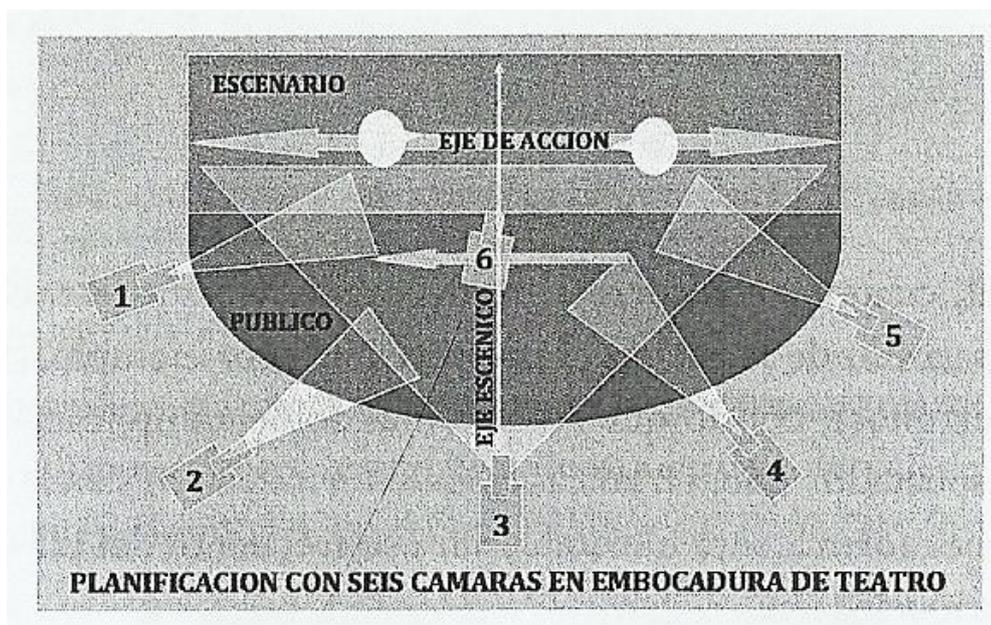


Imagen 4 Ubicación de las cámaras ante un escenario (Castillo, J. M. 2009: 453)

Esta es la organización que sigue la realización televisiva del COAC, puesto que se trata de un teatro.

La observación pues, formulada por un estudioso, de que un film normal transmitido por televisión pierde la mitad de su eficacia, no debe conducirnos, como lo hizo, a concluir que la televisión carece de

<sup>257</sup> Los equipos de grabación usados para retransmitir el Concurso constan de ENG (*Electronic new gathering*) y EFP (*Electronic field production*). “ENG (*Electronic new gathering*) se utiliza para cubrir noticias y las cámaras siempre graban de forma autónoma. Se llevan al hombro o se colocan sobre un trípode ligero, e incorporan un pequeño foco de luz y un micrófono. Se recargan mediante un cinturón de baterías. Es el formato que se utiliza para grabar noticias en exteriores.” (Zúñiga, 2006: 69). “EFP (*Electronic field production*) Son cámaras portátiles de mayor nivel y se usan para grabar fuera de los estudios. Suelen funcionar varias cámaras a la vez unidas a la unidad móvil que procesa la señal de todas ellas, así como insertos de imagen en el caso de documentales, magazines, etc. La mayoría de estas producciones se filman con una o dos cámaras, aunque en retransmisiones deportivas, por ejemplo se usan varias cámaras coordinadas desde una unidad central, y su señal se graba en un VTR por separado. Las cámaras se montan sobre trípodes o grúas.” (Zúñiga, 2006: 70 y 71).

posibilidades artísticas, sino al contrario a concluir que, poseyendo todo medio sus leyes precisas, conexas al material sobre el que se trabaja y a las técnicas empleadas, la televisión rinde pésimos resultados cuando se la quiere convertir en vehículo de obras pensadas y realizadas para otros destinos (Eco, 1987: 342).

Cada vez esos “pésimos resultados” son menores gracias al desarrollo del lenguaje audiovisual que se adapta mejor al teatro, aunque “esto está mucho más cerca del teatro que del cine y entonces no tiene nada que ver. Y es difícil, es difícil” (Santander, 2015, entrevista). De ahí que los realizadores se ingenien tiros de cámara y posiciones que hagan atractiva la realización de algo que no está concebido para televisión. Por otro lado, hay que tener en cuenta que esta obra citada de Eco es de 1964 (aunque la edición consultada sea de 1987) y desde entonces el lenguaje televisivo ha cambiado.

Varios años hemos observado que se ha introducido, y sigue introduciéndose, una cámara con pértiga tras los músicos de las agrupaciones ofreciendo una especie de plano subjetivo de los componentes, aunque en la mayoría de ocasiones está a una altura mayor que la de los intérpretes y consecuentemente rompe el eje. El eje también se rompe cuando el operador de cámara que está sobre el escenario enfoca al público. Esto está permitido puesto que “En musicales [...] un ángulo o perspectiva insólita, que revele algo que un espectador ‘in situ’ no vería aunque ‘se salte el eje’ [no afecta al buen desarrollo de la realización]” (Castillo J.M., 2009: 453). La *polecam* es la que muestra la espalda de las agrupaciones.

Hasta hace unos años la disposición de las cámaras se efectuaba desde el exterior, es decir, aplicando la ley de semicírculo frente al escenario, diferenciando escena-público y adoptando el punto de vista de éste [*sic.*]. Con la introducción de nuevos soportes móviles de cámara como la *steady-cam* y las cabezas calientes, esa separación desaparece y pueden dar puntos de vista desde el propio escenario, acercamientos, “vuelos” sobre él, etc. Para diferenciar las partes de la

estructura musical se utilizan precisamente estos medios (Castillo J.M., 2009: 492)<sup>258</sup>.

Para ilustrar esta posición mostramos el plano del Gran Teatro Falla y la distribución de cámaras de Onda Cádiz para la retransmisión del Concurso 2015:

Retransmisión COAC 2015

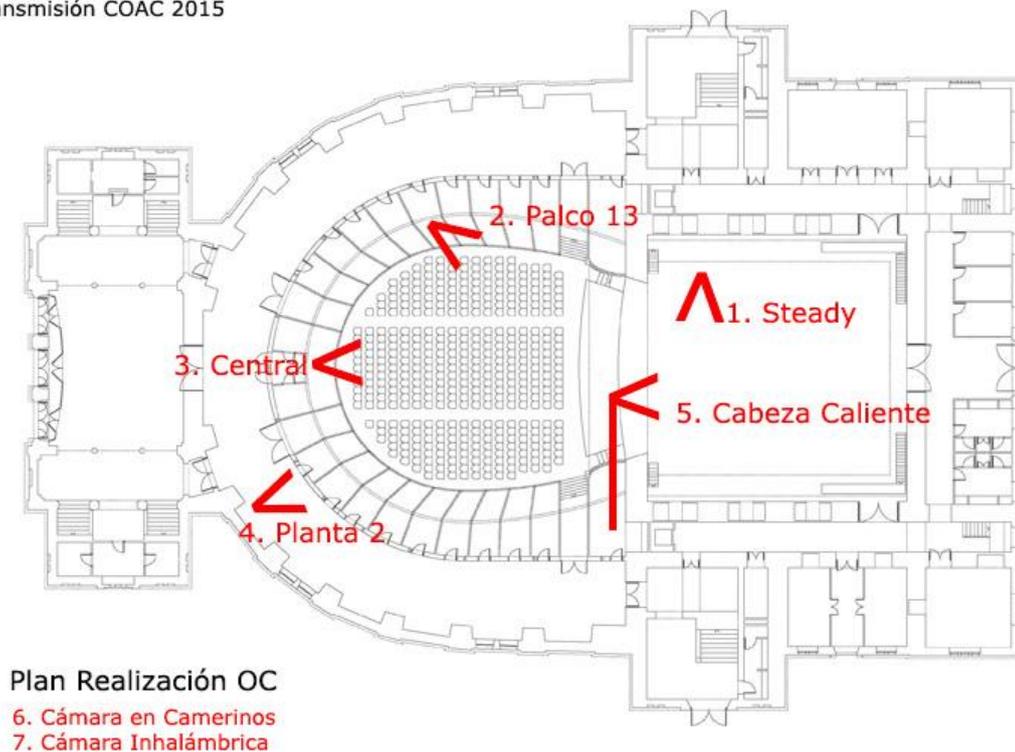


Imagen 5 Plano de la distribución de las cámaras de Onda Cádiz. Imagen de Onda Cádiz Televisión

Observamos la posición frente al escenario de todas las cámaras<sup>259</sup>. El salto de eje pueden realizarlo, en este caso, las cámaras 1 y 5 las cuales

<sup>258</sup> “El steady-cam. Se trata de un dispositivo estabilizador que, montado sobre un arnés que lleva el operador, permite mediante un sofisticado sistema de contrapesos una libertad total de movimientos a la cámara que queda liberada de vías, trípodes, grúas, etc. Es el movimiento total” (Castillo, J. M., 1997: 36).

<sup>259</sup> “Casi medio centenar de profesionales de esta empresa pública trabajarán en la retransmisión en directo de las clasificatorias y cuartos del Concurso Oficial de Agrupaciones del Carnaval. Un dispositivo que contará con los mejores medios técnicos. La unidad móvil centralizará tres kilómetros de cables a los que se conectarán 25 micrófonos y 7 cámaras de televisión, una cabeza caliente, una steadycam y una inalámbrica y refuerzos de iluminación. Para minimizar los riesgos de interrupción de la señal de emisión, se establecen dos sistemas de enlace por canales diferentes” <http://ocadizdigital.es/noticia/carnaval-onda-c%3%A1diz/onda-c%3%A1diz-cumplir%3%A1-diez-a%3%B1os-de-retransmisi%3%B3n-del-carnaval> (Consultado el 17 de febrero de 2015).

pueden captar al público de frente. En el Caso de Canal Sur, como dijimos, se une a esta tarea la *polecam*.

La cámara [...] no puede ser colocada en cualquier sitio. Una ubicación que reúna buenas condiciones de luz, plasticidad o comodidad, no podrá ser elegida si no reúne los requisitos de una correcta sintaxis respecto a los planos anteriores o posteriores (Castillo, J. M., 1997: 37).

En el COAC el *racord*<sup>260</sup> musical y temporal siempre es correcto puesto que es retransmisión en directo, pero se vigila que el salto de plano no sea brusco, por ejemplo, ir de un plano detalle a un plano general.

## 6. 1. SINTAXIS AUDIOVISUAL

Entendemos por sintaxis “Parte de la gramática que enseña a coordinar y unir las palabras para formar las oraciones y expresar conceptos” Y “Conjunto de reglas que definen las secuencias correctas de los elementos de un lenguaje de programación” (*DRAE*).

El lenguaje audiovisual condensa los tres tipos de códigos: el lingüístico, el icónico y el sonoro, lo que obliga al receptor a dedicarle una atención exclusiva. La imagen normalmente es redundante con respecto a la palabra y nunca se basta a sí misma.

Se trata de un lenguaje formado, como el radiofónico, por la precisión y claridad expositiva, en un especial y sincronizado contexto narrativo: verbalmente inteligible a la vez que visualmente expresivo (González y Barceló, 2009: 54 y 55).

El realizador de televisión ha de coordinar y unir la multitud de planos de los que le ofrecen las cámaras para transmitir el mensaje y organizar esa sintaxis audiovisual.

---

<sup>260</sup> “Relación de continuidad entre los diferentes planos de una filmación a fin de que no rompan la ilusión de secuencia ni la verosimilitud” (*DRAE*). <http://lema.rae.es/drae/?val=racor>. Consultado el 2 de octubre de 2015.

Los movimientos de cámara que pueden realizarse son los siguientes:

- Panorámica: significa girar la cámara horizontalmente, de derecha a izquierda y verticalmente. Hay varios tipos de panorámicas:
  - Horizontal de seguimiento
  - Horizontal y vertical de reconocimiento
  - Horizontal interrumpida
  - Horizontal en “barrido”
- Picado y contrapicado: Consiste en inclinar la cámara para que apunte hacia abajo o hacia arriba de forma gradual.
- Pedestal: es elevar o bajar la cámara de derecha a izquierda, y viceversa, mediante la grúa de cámara.
- Movimiento horizontal supone mover la cámara hacia arriba o hacia abajo usando la grúa.
- Movimiento dolly es alejar o acercar la cámara hacia un objeto en línea recta usando las ruedas de la dolly<sup>[261]</sup>.
- Movimiento lateral es mover la cámara lateralmente sobre la plataforma.
- Travelling es hacer movimientos laterales de cámara usando las ruedas. Los travellings se usan más en cine que en televisión, y a veces, la cámara se desliza sobre un carril.
- Zoom o travelling óptico, es cambiar la distancia focal de la lente mientras se realiza una toma, usando el control del zoom, todo ello mientras la cámara está fija (Zúñiga, 2006: 79-81).

Los efectos de transición entre plano y plano son las herramientas de las que dispone la realización para unir los planos. Esto le confiere diferentes ritmos<sup>262</sup> según se usen unos efectos u otros. Los que más podemos ver en la retransmisión del COAC son los siguientes:

- Corte (Cut). Es el paso repentino de una imagen a otra sin elementos intermedios. Es cambio de plano más sencillo.

---

<sup>261</sup> “El dolly es una herramienta especializada del equipo de rodaje cinematográfico y de producción televisiva, diseñada para realizar movimientos fluidos (técnicas cinemáticas). La cámara está montada sobre el dolly y el operador de cámara y el primer ayudante (foquista) normalmente están subidos en el dolly para manejarla. El maquinista es el técnico experto encargado del manejo del dolly.” [https://es.wikipedia.org/wiki/Dolly\\_%28audiovisual%29](https://es.wikipedia.org/wiki/Dolly_%28audiovisual%29) (Consultado el 28 de agosto de 2015).

<sup>262</sup> “El montaje a tiempo real implica sobre todo rapidez en las decisiones pero también un dominio del espacio y del tiempo necesario para explicar las cosas. A la combinación de ambos elementos es a lo que podemos llamar ritmo.” (Bestard, 2011: 145).

- Fundido (Fader). Se usa de forma dinámica y estática. El “fundido cruzado” es el paso de una imagen a otra mediante la degradación progresiva de la intensidad de la primera, mientras aumenta la segunda.
- Sobreimpresión. Es un efecto estático que consiste en la superposición de dos imágenes, ambas sin degradar. El caso más habitual es la colocación de títulos o leyendas que refuerzan la información de la imagen. [Inclusión de rótulos]
- Cortinilla. Consiste en el tránsito entre dos imágenes mediante un barrido de la segunda sobre la primera.
- El encadenado se produce al atenuar una imagen mezclándola a su vez con otra imagen que entra (Zúñiga, 2006: 264).

Conforme avanza la técnica y el diseño audiovisual, van creciendo los tipos de transiciones. Aquí hemos destacado las más habituales en el COAC. Los principales elementos de puntuación son: el cambio de plano por corte, el fundido, el encadenado y la cortinilla o efectos de postproducción (Castillo, 1997: 36). El cambio de plano por corte es la forma elemental de pasar de un plano a otro (de una cámara a otra) es el más rápido también. Es el más usado en todas las producciones y realizaciones y en nuestro caso también en las chirigotas (y cuartetos) ya que dan un mayor dinamismo. El fundido es hacer desaparecer la imagen hasta normalmente pasar a negro. Esto lo encontramos más al término de los programas. El encadenado al ser un elemento de puntuación suave y pausado es generalmente usado en comparsas y las presentaciones de las agrupaciones. Son efectos (ya digitales) que pretenden animar más la realización. Un uso abusivo de los mismos puede afear el programa.

En nuestro caso, otro elemento con el que se ha de contar es que los participantes en las agrupaciones están en el escenario de manera dinámica, más que estática, es decir, tienen libertad de movimientos.

Si la cámara está parada, los principales movimientos de los personajes dentro del plano son tres:

Transversal: el personaje atraviesa el plano de lado a lado.

Oblicuo: el personaje atraviesa el plano entrando por un lado del encuadre y saliendo por el contrario mientras se acerca a la cámara.

Frontal: el personaje se dirige directamente a la cámara, por lo que en el plano se ve un acercamiento del personaje desde un plano largo hasta un plano corto (Zúñiga, 2006: 261).

Los cámaras han de estar prevenidos para que la acción no salga de plano. Hay algo que peculiariza a las retransmisiones del COAC frente a las de deporte. En el COAC no vemos repeticiones. No se repite nada a “cámara lenta”<sup>263</sup> como muy frecuentemente ocurre en el deporte, puesto que el momento en el que se viera la repetición se perdería la acción en directo y habría que repetirlo con el sonido, no como ocurre en las retransmisiones deportivas que el audio queda eliminado en el momento de la repetición para las observaciones de los comentaristas y tampoco aportaría mucho a la realización del COAC. Por otro lado, Ángel Sanz (2015, entrevista pregunta 19) matiza que la realización de deportes es mecánica y la del COAC al pertenecer al campo de lo artístico es más flexible. Contrariamente, Juan Valentín (2015, entrevista, pregunta 19) sí ve similitudes entre una realización y otra. Esto se debe a que cada uno ha orientado su respuesta a aspectos diferentes. El primero al contenido (artístico) y el segundo a la mecánica de la retransmisión (equipo técnico muy especializado, duración de las retransmisiones, agilidad, etc.) ambas respuestas nos sirven además para mostrar la multitud de perspectivas con las que se puede abordar el Carnaval, en este caso el paralelismo de una realización con otra.

Para colocar de la mejor manera posible las cámaras y saber qué número de ellas hacen falta hay que tener presente que:

- Una cámara debe estar colocada sobre la acción, para contar en todo momento con una vista general del conjunto (Plano máster).
- Hacen falta cámaras que estén lo más cerca posible de la acción y de sus puntos de interés. El objetivo es ofrecer imágenes impactantes y

---

<sup>263</sup> Tony Verna, fallecido el 18 de enero de 2015, fue quien en 1963 inventó la “repetición de la jugada” en los deportes, hoy tan necesaria. <http://laguiatv.abc.es/noticias/20150119/abci-muere-inventor-repeticion-jugada-201501190952.html> Consultado el 22 de enero de 2015.

puntos de vista que sorprendan al espectador. Por lo tanto hay que ubicar cámaras que obtengan planos detalle y estén a la altura del suelo para ofrecer encuadres y ángulos de toma originales.

- Cámaras autónomas o montadas sobre *steady cam*, que ofrezcan una gran variedad de imágenes, gracias a su capacidad para desplazarse dentro del campo de actividades del acontecimiento.
- Cámaras que cubran la salida y la meta cuando se trate de deportes de competición en circuito.
- Cámaras dedicadas a captar el contexto, es decir, que además de seguir la acción, cubran los efectos de la acción. Estas cámaras deben dedicarse a la cobertura de espectadores, expertos, etc. Para recoger miradas, reacciones o comentarios (Zúñiga, 2006: 184).

En la retransmisión del COAC se tienen en cuenta todas estas localizaciones teniendo en cuenta la limitación de cámaras y de espacio que tiene el Teatro intentando ofrecer una variedad de planos ajustada a la buena descripción del hecho retransmitido. Los nombres de los planos son los que ahora siguen. Hemos añadido entre corchetes las abreviaturas que vamos a usar para nuestro análisis en el siguiente apartado.

GRAN PLANO GENERAL [GPG]: el ángulo de cámara abarca todo el paisaje, situando los elementos como referencias de acciones. Por ejemplo, los grandes P. G. del western norteamericano.

PLANO GENERAL [PG]: abarca todo el escenario.

PLANO CONJUNTO: [PLANO ENTERO, PE] ángulo amplio pero menor al total. Las personas, siempre de cuerpo entero.

PLANO AMERICANO [PA]: el plano corta las piernas de los personajes sobre las rodillas (“a la altura de los revólveres”).

PLANO MEDIO [PM]: de cintura a cabeza.

PRIMERÍSIMO PRIMER PLANO [PPP]: de la barbilla a la frente.

PLANO DETALLE [PD]: todo lo que sea más corto que el anterior. (Castillo, J. M., 1997: 32).

Y añadiríamos el PRIMER PLANO [PP] que abarca desde los hombros a la parte superior de la cabeza.

## **6. 2. DISTRIBUCIÓN DE LAS CÁMARAS EN EL COAC**

Una vez hemos mostrado la parte teórica de este apartado, mostramos la distribución de las cámaras en la fase de Semifinales y Final del COAC 2015.

“Una reflexión sobre cualquier movimiento de cámara: el espectador no debe reparar en él, la cámara nunca debe ser la protagonista. Recordemos que no es más que una ventana por la que el espectador se asoma” (Castillo, J. M., 1997: 36). Por eso se evita que las cámaras salgan en plano. Pero debemos tener en cuenta que no solo los espectadores de televisión no deben reparar en la presencia de las cámaras, los propios espectadores del acontecimiento tampoco. Es decir, las cámaras no deben molestar a nadie.

Los rectángulos de color rojo (1, 2, 3, 6 y 8) representan a las cámaras que están al nivel del patio de butacas. Los de color azul (4 y 9) a las cámaras que están en la primera planta. Y los de color verde (7 y 5) son las cámaras cuyo nivel puede variar gracias a su brazo. Las cámaras 1 y 6 son cámaras al hombro y las restantes (2, 3, 4, 8 y 9) van sobre trípodes.

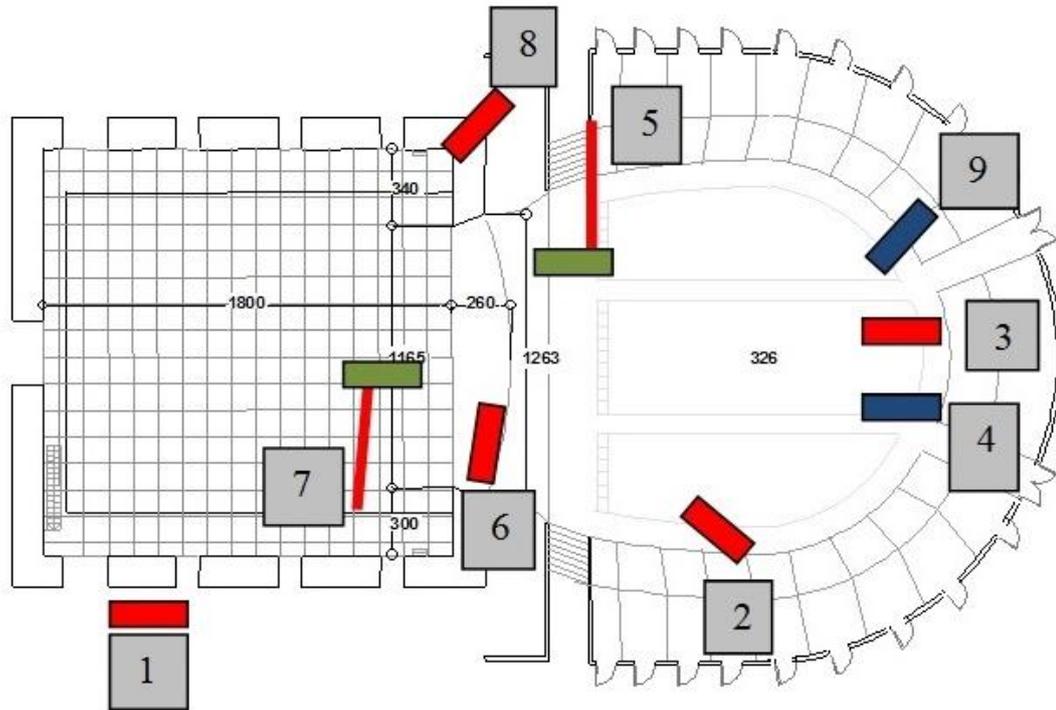


Imagen 6 Plano de la distribución de las cámaras de Canal Sur para Semifinales de 2015. Imagen de Canal Sur Televisión [Hemos adaptado la imagen para nuestra investigación]

A continuación mostramos cómo se ve la realización desde el control mismo de la unidad móvil:

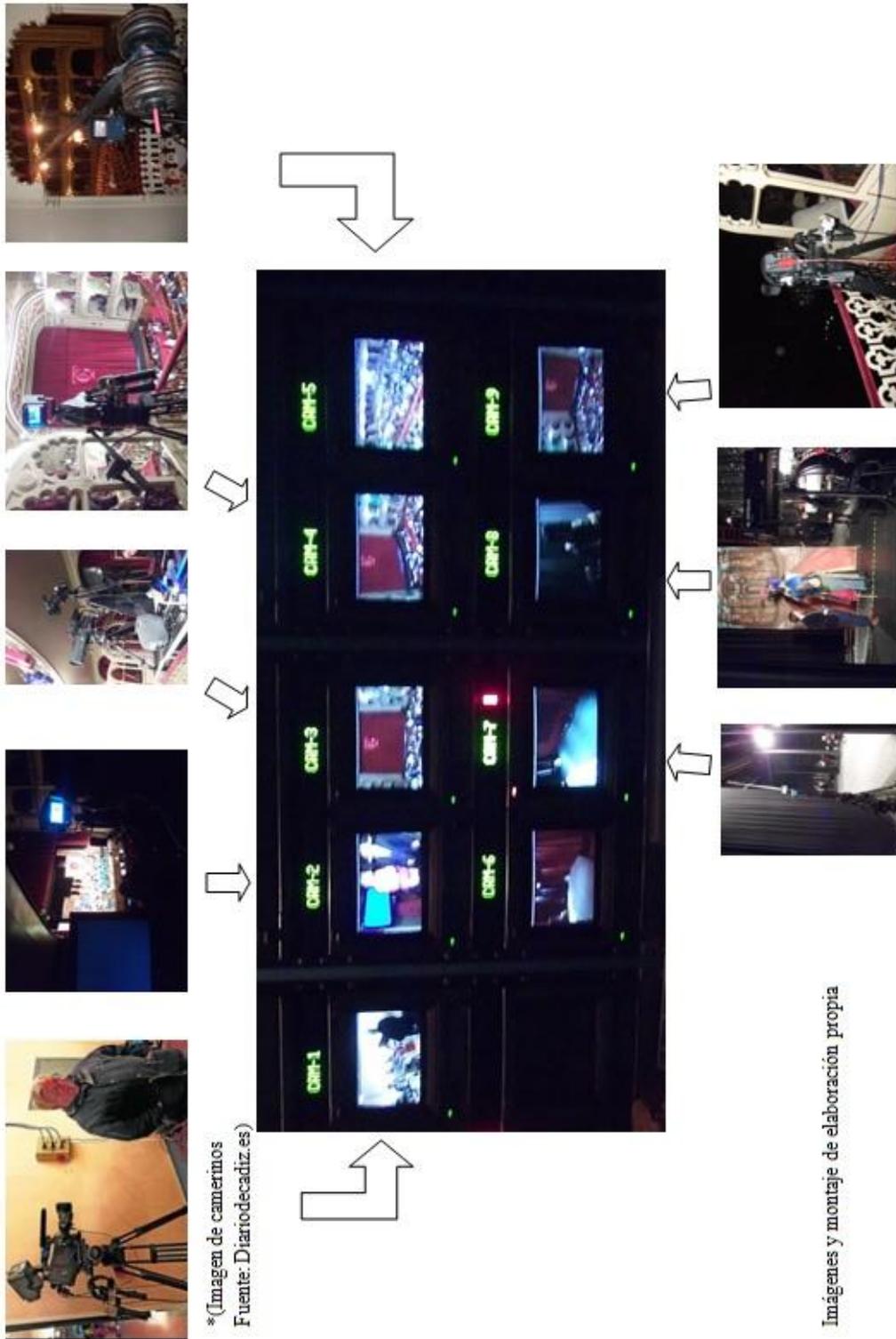


Imagen 7 Visión desde la unidad móvil de Canal Sur y localización de las cámaras. Elaboración propia

La distinción fundamental que encontramos de las fases de Semifinales a la fase Final es el aumento del número de cámaras.

Sí, en la Final aumenta el número de cámaras porque pierdo la cámara del palco 13. Entonces me falta una cámara en el patio de butacas. Se me sube la cámara al tornavoz de arriba y ya no tengo dos cámaras a la altura del patio de butacas entonces tengo que poner una cámara más al fondo para compensar la que me falta en el palco 13. Antes entre la del 13 y la del fondo hacía ese trabajo usando la del trece para los presentadores y luego usándola como tiro corto. Entonces eso hace que aumente una cámara más para la Final.

La *polecam* antes se ponía solo en la Final, ahora se pone también en Semifinales y también se ha trabajado siempre con alguna cámara en exterior o ENG para lo que pueda ocurrir en la calle. Que eso también si se puede se hace. En la Final más. (Valentín-Gamazo, 2015, entrevista).

Quedando para la Final la distribución de la siguiente manera:

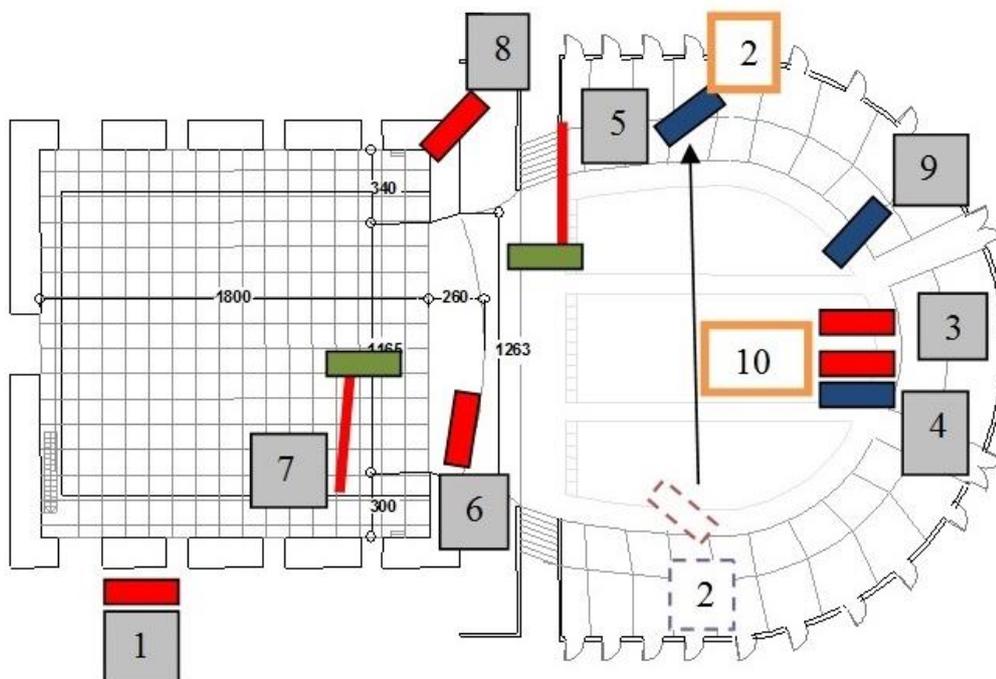


Imagen 8 Plano de la distribución de las cámaras de Canal Sur para la Final de 2015. [Hemos adaptado la imagen para esta investigación]

### 6. 3. DESGLOSE DE LA REALIZACIÓN

Al comienzo de esta investigación consideramos el año 1982 como punto de partida para el análisis televisivo puesto que coincidió, como hemos explicado en capítulos anteriores, con la aparición de una chirigota que rompería con el estilo imperante y serviría de modelo para los nuevos autores y los elementos del potencial comunicativo eran más patentes.

Decidimos que el análisis sería por décadas es decir, 1982, 1992, 2002 y 2012. Una vez analizadas la presentación de la actuación en la Final de las chirigotas ganadoras percibimos que los saltos cualitativos y cuantitativos eran demasiado cuantiosos y no se percibía una evolución más progresiva. Con lo cual para que hubiera más variedad y se apreciara mejor esta evolución optamos por ampliar la muestra e incorporar al análisis las presentaciones de la Final de las chirigotas ganadoras de 1987, 1997 y 2007. Elegidas al ser el punto intermedio entre una década y otra.

La elección de las presentaciones en lugar de otra parte del repertorio ha sido porque presenta al tipo, es invariable (habitualmente), su duración no es extensa y es única en el sentido de que no hay que elegir una entre varias como sí sucedería con pasodobles o cuplés. Además su estructura es muy variada de una agrupación a otra.

A continuación no se va a hacer un análisis del discurso ya que no analizaremos las letras<sup>264</sup>. Hemos definido que las unidades de clasificación sean los planos de la realización y el tiempo en el que se producen los cambios. Obteniendo como resultado una ficha en la que aparece la letra (transcrita para esta investigación desde los soportes de audio o vídeo), el tiempo y el tipo de plano. Los resultados que buscamos es la cuantificación de los cambios de planos, además de la incorporación de nuevos movimientos de cámara en relación a la anterior realización. Seguidamente computamos los

---

<sup>264</sup> Tampoco análisis textual “El análisis textual apunta a recuperar algunos puntos esenciales. Por un lado, desplaza su atención hacia los elementos concretos del texto y hacia los modos en que dicho texto se construyen y, por otro lado, extiende su atención hacia el modo de interpretar su significado en un sentido global, de valorizar, los temas de los que se habla y las formas de enunciación de su propio discurso” (Casetti y Chio (di), 1999: 251).

resultados. De la observación de algo cuantitativo (número de planos) extraemos conclusiones cualitativas: evolución en la realización y en consecuencia transmisión del potencial comunicativo de las chirigotas gaditanas con mayor detalle.

La elección de las unidades, además de ser funcional respecto a los objetivos de la investigación y las hipótesis que se quieran verificar, ha de tener en cuenta las características de la muestra. De hecho es indispensable optar por unidades de clasificación que se puedan identificar fácilmente en los textos seleccionados (Casetti y Chio (di), 1999: 239).

Nos centramos por consiguiente en el número de cambios de plano.

El documento videográfico de la actuación de la Final del Primer Premio de 1982 no existe puesto que no actuaron en el tiempo de conexión en directo de TVE. Pero al tener importancia en la historia de las chirigotas vemos oportuno mostrarlo. Asimismo, al ser un vídeo casero (no de televisión) se aprecia mejor el dinamismo visual y rítmico que ofrece la realización multicámara que hace la televisión. “Los cambios de punto de vista son la esencia artística del lenguaje audiovisual y su principio básico” (Castillo, 1997: 47).

El pequeño tamaño de la pantalla nos obliga a un uso restringido del gran plano general y a emplear más primeros planos, teniendo en cuenta que los detalles se aprecian difícilmente y que las limitaciones del contraste nos obligan a tratar con especial cuidado los blancos y negros y contraluces (Castillo, 1997: 6).

Esto está escrito en 1997 cuando el tamaño de las televisiones era reducido y en formato 4:3. Ahora, el tamaño medio de las televisiones en las casas ha crecido y el uso de los planos generales son más recurrentes que en el pasado gracias a que no se perderán los detalles tanto como si se observara en una pantalla de inferiores dimensiones. Podemos observar en nuestros ejemplos la diferencia de uso de planos generales en el 1992 incluso en el 2002, con el número de veces usado en 2012, cuando las pantallas de plasma ya ofrecen formato panorámico.

Presentación “Los Cruzados Mágicos” (Paco Rosado) 1982.<sup>265</sup>

LETRA	TIEMPO	PLANO	
Somos los cruzados, defensores del sostén. Si no lo han notado, somos mágicos también. Venimos armados, como ustedes pueden ver. Solo con nuestra (baliza), <i>pa</i> luchar por las pibitas que alguien pretenda ofender. Si a alguno se le (encasilla), en <i>Las Páginas Amarillas</i> , busque por la letra C. Siempre al servicio de usted. Somos los Cruzados, defensores el sostén. ¡Viva porú! [Vicks VapoRub]	00.00 – 00.06	PG	
	00.06 – 00.12	Zoom in	
	00.12 – 00.20	PE	
	00.20 – 00.25	Zoom out	
	00.25 – 00.30	PG	
	00.30 – 00.33	“Zoom in”	
	00.33 – 01.10	PG	

Tabla 22 Desglose de realización de la presentación de “Los Cruzados Mágicos”. Elaboración propia

De 1982 la actuación de la Final que hemos encontrado ha sido el popurrí del Tercer Premio “Los de la tercera edad de verdad” (José Quintana Barreiro)<sup>266</sup>. A continuación expondremos los cambios de planos de dicha realización ya que la de “Los Cruzados Mágicos” al no ser la realización televisiva no se ciñe a la realización multicámara como desde un principio sí hizo Televisión Española. Debido a la extensión del popurrí, mayor que la de las presentaciones obviamos transcribir la letra completa y mostramos los cambios de cámara.<sup>267</sup>

<sup>265</sup> Pista 7 del DVD o <https://www.youtube.com/watch?v=b3bmyr3WY-4>

<sup>266</sup> Pista 8 del DVD o <https://www.youtube.com/watch?v=LV32i6LXYEU>

<sup>267</sup> “En 1983 se utilizaron tres cámaras: una al fondo del teatro, que recogió los planos generales de la escena, el ambiente y las tomas de las agrupaciones. Otra situada en el palco platea número siete para captar el ambiente del patio de butacas, y una tercera entre el público, tomando planos cortos, contrapicados de las actuaciones. Para esta tercera cámara se construyó por primera vez una pasarela, al objeto de subir al escenario y recoger las entradas y salidas de las agrupaciones, la preparación de las presentaciones e, incluso, cómo se abría el telón desde dentro” (Osuna, 2009: 565).

LETRA	TIEMPO	PLANO
	00.00-00.19	PE/PD zoom out a PE
	00.19-00.39	PM zoom out a PE
	00.39-00.41	PM izq.
	00.41- 00.43	PG
	00.43-00.44	PM izq.
	00.44-00.53	PG
	00.53-01.09	PM izq. Panoramica
	01.09-01.34	PG zoom in a PM
	01.34-01.57	GPG izq. Zoom a PG
	01.57- 02.40	PM zoom out a PG
	02.40- 03.03	PM izq. Panorámica
	03.03-03.08	PG
	03.08-03.11	PM izq.
	03.11-03.13	PG
	03.13-03.19	PM izq.
	03.19-03.25	PM panoramic trasera vertical
	03.25-03.32	PG a GPG
	03.32-03.38	PM
	03.38-03.45	GPG (público)
	03.45-03.59	PM izq. Panorámica
	03.59-04.28	PG
	04.28-04.45	PM algo de panorámica
	04.45-05.12	GPG zoom in a PE
	05.12-05.16	PM zoom out a PG

Tabla 23 Desglose de realización del popurrí “Los de la Tercera Edad”. Elaboración propia

Presentación “Un montón de *Guanaminos*” (Francisco Abeijón Ramos “Carapalo”) 1987.<sup>268</sup>

LETRA	TIEMPO	PLANO
A <i>Cai</i> y su <i>Car – na ...</i> No somos los negritos del África Tropical Somos negros <i>pintaos</i> con pintura de verdad Qué importa cómo me pinte ni cómo sea el disfraz Lo suyo es cantarle a <i>Cai</i> cuando llega el Carnaval Lo suyo es cantarle a <i>Cai</i> cuando llega el	00.00 – 00.03 00.03 – 00.35      00.35 – 00.41 00.41 – 01.12	PM GPG zoom in a PG      PM der. Panorámica PG
Car – na – ...		

Tabla 24 Desglose de realización de la presentación de “Un montón de Guanaminos”.  
Elaboración propia

<sup>268</sup> Pista 9 DVD o <https://www.youtube.com/watch?v=EINm2Y7BPMg>

Presentación “El que la lleva la entiende” 1992.<sup>269</sup>

LETRA	TIEMPO	PLANO
<p>Gracias y olé.                      Y en el patio de las malvas                      está escarbando desde aquel día                      y en vez de coger dos duros                      lo que cogió fue una pulmonía                      aunque bien poco tenía                      perdió las uñas y el pelo                      de día y por la mañana                      escarbando por la noche                      estuvo allí una semana                      mi suegra como ya dije                      pero en cambio otros no vieron ninguno.                      Algunos cogieron más de ochenta duros                      válgame San Cleto lo que es la miseria                      estaba la playa igual que una feria sin                      descansar                      siete días <i>seguío</i> la vi escarbar                      con la uña y el pelo                      y la pobre mi suegra y eso que estaba                      ya medio chocha con espiocha                      allí fue medio <i>Cai</i> en mi vida he visto yo                      es la cosa más graciosa                      en la orillita del mar                      que se encontraba la gente                      que tanto en Cádiz dieron que hablar                      aquellos duros antiguos                      “Aaaaa-”                      O Viceversa...</p>	00.00 – 00.15	Zoom in
	00.15 – 00.30	PG
	00.30 – 00.36	PM “cenital” izquierdo
	00.36 – 00.57	PG Izquierdo (Rótulo)
	00.57 – 01.17	PM Panorámica de izquierda a derecha
	01.17 – 01.18	PP
	01.18 – 01.22	Zoom outPM
	01.23 – 01.29	PG Derecho Arriba
	01.30 – 01.33	PM
	01.34 – 01.37	PG izquierdo
	01.37 – 01.49	bajo. + panorámica vertical abajo arriba

Tabla 25 Desglose de realización de la presentación de “El que la lleva la entiende”.  
 Elaboración propia

<sup>269</sup> Pista 10 del DVD o <https://www.youtube.com/watch?v=nxHn7YLhg3A>

LETRA	TIEMPO	PLANO
<p>Uh, Uh, Uh...</p> <p>¡Hermanos! Nos encontramos todos reunidos para celebrar la celebración de la Fiesta del pueblo gaditano. Hermanos, hermanas, primos, cuñados, cuñadas, papá, mamá, hola ¿Qué tal? Los que no tienen entrada y están fuera en la pantalla, hola. Somos una gran familia Celebremos esta gran dicha hermanos, esta gran dicha. Así pues ¡Aplaudid con ganas picha!</p> <p>Demos gracias al Señor. Cantemos con fe y amor porque mi plegaria escuchó y Astilleros no se cerró alabaré. Alabemos al Señor Alabémosle otra vez para que escuche mi oración y el Cádiz sea campeón de Segunda B. ¡Milagro, milagro, milagro! ¡Qué <i>peazo</i> cachas tienes Milagros, milagro! No queremos ofender pero al que se enfade que le den. Les ofrecemos nuestra amistad a cambio de una <i>conviá</i> en cualquier bar. <i>Uo, uo, yeah</i> Desde Asia representando a la raza china el Hermano <i>Teketé-teketé</i> Representando a la raza mora desde los muertos de Marruecos, el Hermano de Pedro el de los Majaras. Representando a la raza India, desde las Montañas Rocosas el Hermano de <i>Pocahontas</i>. Representando a la raza blanca desde América el Hermano John Smith con cámara de aire. Y representando a la raza gitana desde Cádiz, Tacita de Plata, con mucho arte y mucha solera nuestro Hermano ¡Eh... Macarena!</p> <p>Las razas del mundo aquí están, el mando espiritual de Carnaval ¡Y Aleluya!</p>	00.00 – 00.06	PG
	00.06 – 00.10	PM izq.
	00.10 – 00.17	Arriba GPG Cabeza caliente
	00.17 – 00.23	PM izq.
	00.23 – 00.37	PM/PE der.
	00.37 – 00.51	PM
	00.51 – 01.07	PG
	01.07 – 01.20	PM Panorámica. (Rótulo)
	01.20 – 01.24	PM
	01.24 – 01.31	PM/PE der.
	01.31 – 01.58	GPG a PG a PE Cabeza caliente.
	01.58 – 03.02	PA Panorámica seguimiento.
	03.02 – 03.07	PG izq.
	03.07 – 03.10	PM
	03.10 – 03.16	PG izq.
	03.16 – 03.20	PM
03.20 – 03.29	GPG zoom out	

Tabla 26 . Desglose de realización de la presentación de “Los Aleluya”. Elaboración propia

<sup>270</sup> Pista 11 del DVD o <https://www.youtube.com/watch?v=zBX5ouLWMNg>

Presentación “Ojú ya saltó el Levante” (“El Love”) 2002.<sup>271</sup>

LETRA	TIEMPO	PLANO
Buenas noches, buenas noches, buenas noches	00.00 – 00.27	Vuelo grúa zoom in
¿Cómo estáis, cómo estáis, cómo estáis?	00.27 – 00.30	PM
Qué de gente, qué de gente, qué de gente.	00.30 – 00.37	PM (Rótulo) panorámica der. – izq.
qué iluminación, sonorización, qué bonito es <i>tó</i> ¿no? que bonito es <i>tó</i>	00.37 – 00.40	PE
Una cosa bien hecha, sí señor, una cosa bien hecha		
Dame un cigarro, que me des un cigarro.		
¿Qué no?	00.40 – 00.50	PM pano. der. – izq.
<i>Po</i> entonces voy a fumarme el mío.		
Si estoy molestando <i>po</i> me lo dices ¿eh?	00.50 – 00.53	PM derecha
Que no pasa <i>na</i> ,	00.53 – 00.54	PG
que no pasa <i>na</i>	00.54 – 00.58	PM
Que yo no estoy loco		
Que yo no estoy loco	00.58 – 01.02	PM derecha
Lo que yo no puedo es dejar de <i>hablá</i>		
Y ahora aprovechando que hay tanta gente a mi alrededor	01.02 – 01.13	PM izquierda
y voy a cagarme ahora mismo en los muertos de <i>tos</i>		
De ustedes no eh, de ustedes no...	01.13 – 01.15	PP
¡Ah! Tu cara me conoce a mí de algo,	01.15 – 01.22	PA
Si son los mismos <i>joe</i> , si son los mismos,		
¿No te acuerda de mí? Sí... los perritos,	01.22 – 01.30	PA
Ahora hablo contigo, ahora hablo contigo,	01.30 – 01.34	PE
bueno, lo dicho, que entre las piernas tengo un chorizo		
<i>Ojú</i> ya salto el levante, oju ya saltó el levante	01.35 – 01.38	PA/PE derecha
¿Qué tendrá este viento, que me descoloca?	01.38 – 01.44	PM/PP
¿Qué tendrá este viento que no me puedo callar la boca?		
Siempre me traiciona, a la hora de hablar, y entre disparates y tonterías yo no digo <i>ná</i>	01.44 – 01.52	PM izq. Panorámica
Fuimos a Pepi Mayo, allá en septiembre y estuvimos hablando, hasta diciembre	01.52 – 02.05	der. – izq. PA/PE
No sabía la pobre, cómo vestirnos, pero al vernos tan locos,	02.05 – 02.14	PP
dijo que con muy poco, dábamos el tipo		
Así que este año no traemos, ni forillo ni vestuario	02.14 – 02.17	PM izquierda
solo traemos este disfraz que lo hemos <i>comprao</i> en “El Millonario”	02.17 – 02.26	PA/PE
de princesa, de mosquetero, de torero o de <i>superman</i>		
Con cualquiera que nos pongamos seguro que nos dirán:	02.26 – 02.42	GPG Vuelo grúa zoom in
esta gente van de locos pero locos de verdad esta gente van de locos pero locos de verdad.		
<i>Paparara</i>	02.42 – 02.44	PP zoom out
<i>Paparara</i>	02.44 – 02.49	PA/PE

<sup>271</sup> Pista 12 del DVD <https://www.youtube.com/watch?v=cFFPIY-huGU>

<i>Paparara</i>	02.49 – 02.50	[Error]
<i>Parará</i>	02.50 – 02.56	PM
<i>Parará</i>		panorámica superior
<i>parará</i>		PE derecha
A lo loco a lo loco a lo loco, a lo loco me he puesto es disfraz.	02.56 – 02.58	PM
A lo loco a lo loco a lo loco, a lo loco me he puesto es disfraz.	02.58 – 03.05	panorámica vertical abajo – arriba
	03.05 – 03.10	PM derecha

Tabla 27 Desglose de realización de la presentación de “Ojú ya saltó el Levante”. Elaboración propia

Presentación “Los Juan Palómez, yo te lo quiso, tú me lo comes” (“El Canijo de Carmona”) 2007. <sup>272</sup>

LETRA	TIEMPO	PLANO
	00.00 – 00.07	GPG sup. Izq. GPG
	00.07 – 00.10	PD/DP
	00.10 – 00.13	PG sup. Izq.
	00.13 – 00.18	PM der.
Esto es cocina moderna esto es la <i>Novelle cousine</i>	00.18 – 00.23	PM
<i>To</i> los platos son <i>mu</i> grandes, pero la comisa <i>ajín</i>	00.23 – 00.28	PM der.
Mi cocina es delicada mi cocina es tan ligera	00.28 – 00.31	PM seguimiento
Que aligera, que aligera, que aligera la cartera.	00.31 – 00.38	
¡ <i>Quillo, quillo</i> , que viene!	00.38 – 01.42	De GPG a PG Cabeza caliente (Rótulo)
Como guisa, guisa Juan Palómez tú no veas aquí como se come		
Aquí viene gente de categoría		
Y le ponemos sus comidas preferidas		
A Farruquito, le sugiero, flamenquín muy ligero		
A la Teo <i>pa</i> que no se me despinte, un choco en su tiente	01.02 – 01.15	PM
Manuel Chávez que de chorla tiene un poco, suprema de coco	01.15 – 01.20	PG der.
Y con el Fary tuve un día un numerito, porque quería que le pusiera bonito	01.20 – 01.24	PP der.
	01.24 – 01.26	PM centro
	01.26 – 01.31	PG izq.
	01.31 – 01.36	PM
Como guisa, guisa Juan Palómez y como come, como come, como come.		
A las infantas nunca se les pasa, la típica torrija de la casa	01.36 – 01.45	PE/PA centro
Al tío de <i>Bricomanía</i> con barbitas, manitas con puntillitas	01.45 – 01.52	PM
Y Jesulín me mete bulla el puñetero, y yo le digo ya lo sé, te falta un huevo.	01.52 – 01.55	PG izq.
	01.55 – 01.57	PM
	01.57 – 02.03	PE/PA centro
	02.03 – 02.06	PM
Como guisa, guisa Juan <i>Palómez</i> y como come, como come, como come.	02.06 – 02.10	PE der.
A Michael Jackson le quita el sueño, los pepinillos de los pequeños	02.10 – 02.14	PP/PM
	02.14 – 02.19	PE/PA
Nuria Bermúdez que es lo más ordinario, almejas compartidas para varios	02.19 – 02.25	PP/PM
	02.25 – 02.28	PE/PM
Y a Elsa Pataki,	02.28 – 02.30	PG izq.
yo le pondría	02.30 – 02.32	PP/PM
el caqui mirando a la Bahía	02.32 – 02.40	PG izq.
Como guisa, guisa Juan Palómez y como come, como come, como come	02.40 – 02.46	PG seguimiento
Como mezcal la sal y el azúcar		PG izq.
Y se parece al de las “Pipas Churruca”.	02.46 – 02.55	PM
	02.55 – 03.00	GPG izq.
	03.00 – 03.14	Publicidad PD
	03.14 – 03.23	PM seguimiento
	03.23 – 03.36	PD PG
	03.36 – 03.44	
	03.44 – 03.50	

Tabla 28 Desglose de realización de la presentación de “Los J. P. yo te lo guiso tú me lo comes”. Elaboración propia

<sup>272</sup> Pista 13 del DVD o <https://www.youtube.com/watch?v=rFLyu3qkH6U>

Presentación “Los *Puretas* del Caribe” (El Love) 2012.<sup>273</sup>

LETRA	TIEMPO	PLANO
(Música ambiente)	00.00 – 00.24	Cabeza caliente Rótulo
	00.24 – 00.29	PM
	00.29 – 00.31	PG
	00.31 – 00.32	PM Paneo.
	00.32 – 00.34	PG Arriba der.
	00.34 – 00.35	PE
	00.35 – 00.46	PG der. Cabeza caliente
	00.46 – 00.50	PM paneo seguimiento
	00.50 – 00.56	PG arriba izq.
	00.56 – 01.00	PM paneo seguimiento
No sé por qué si los pibes me ven en una discoteca	01.00 – 01.03	PG arriba izq.
	01.03 – 01.06	PA
	01.06 – 01.09	PG der. Cabeza caliente
todos se van y no quieren bailar al lado de un pureta. Qué le hago yo si me gusta venir a las discos de moda, que en <i>Holiday</i> to las pibas que hay son más viejas que el Mora. Se pensarán que yo no sé bailar las canciones de ahora.	01.09 – 01.16	PM
	01.16 – 01.23	PG izq.
	01.23 – 01.36	PM/PA paneo izq. – der. + zoom
	01.36 – 01.38	PM
Por eso cuando me ponen algún temita moderno pa demostrar lo que valgo salgo a la pista corriendo. Voy, voy, voy, <i>cuidao</i> que voy.	01.38 – 01.47	PG der. Cabeza caliente
	01.47 – 01.54	PA
Pa que <i>to</i> el mundo lo sepa así bailan los <i>puretas</i> ...	01.54 – 01.56	PM der. Arriba
Meten barriga, mueven el culo, y nunca sueltan el vaso tubo. Meten barriga, mueven el culo y nunca sueltan	01.56 – 02.02	PG der. Cabeza caliente
	02.02 – 02.08	PA paneo der. – izq.

<sup>273</sup> Pista 14 del DVD o <https://www.youtube.com/watch?v=l1P2rfwsJ94>

el vaso tubo.		
Tienes que bailar, no importa la edad aunque ya no seas un pibe déjate llevar y te sentirás un <i>pureta</i> del Caribe.	02.08 – 02.14	PM seguimiento
	02.14 – 02.18	PG izq. Zoom
Que baile el palco las ninfas, <i>oy oy oy</i>	02.18 – 02.21	PM seguimiento
que baile el patio butacas, <i>oy oy oy</i>	02.21 – 02.24	PG der. Cabeza caliente
	02.24 – 02.29	PA
que lo baile el gallinero, <i>oy oy oy</i>	02.29 – 02.33	PG der. Cabeza caliente
que baile Vicente Sánchez, <i>ay ay ay</i>	02.33 – 02.41	PM
Pa que <i>to</i> el mundo lo sepa así bailan los <i>puretas</i> ...	02.41 – 02.45	PG izq.
Meten barriga, mueven el culo, y nunca sueltan el vaso tubo.	02.45 – 02.46	PG/PE der.
Meten barriga, mueven el culo y nunca sueltan el vaso tubo.	02.46 – 02.50	PG/PE der. Cabeza caliente
	02.50 – 02.55	PM
	02.55 – 03.00	PE + zoom in
Y meten barriga, y mueven el culo, y que nunca sueltan ese vaso tubo.	03.00 – 03.03	PP
Tienes que bailar, no importa la edad, aunque ya no seas un pibe, este carnaval vamos a bailar los <i>puretas</i> del Caribe.	03.03 – 03.10	PG izq. Zoom out
	03.10 – 03.21	PG der. Cabeza caliente
	03.21 – 03.23	PM zoom out PÚBLICO
	03.23 – 03.25	PP/PM
	03.25 – 03.40	PG zoom out PÚBLICO

Tabla 29 Desglose de realización de la presentación de “Los Puretas del Caribe”. Elaboración propia

Hemos optado por mantener los vídeos un poco más de tiempo (a modo de coleo<sup>274</sup>), no estrictamente el periodo de las presentaciones para que se aprecie la labor de los comentaristas que mentábamos anteriormente, explicando, describiendo y contextualizando a cada agrupación. Además, vemos que la realización es continua, es decir, que en los espacios en los que la agrupación no canta la realización se mantiene como si siguieran cantando, atendiendo a la acción y dando detalles ya que los componentes siguen haciendo tipo hasta que abandonan el escenario.

Apreciamos así los siguientes resultados cuantitativos:

<b>Año</b>	<b>Cambios de plano</b>
<b>1982</b>	4
<b>1982'</b>	24 (Popurrí, más tiempo)
<b>1987</b>	4
<b>1992</b>	8
<b>1997</b>	18
<b>2002</b>	28
<b>2007</b>	37
<b>2012</b>	39

Tabla 30 Cómputo de cambio de planos. Elaboración Propia

<sup>274</sup> En audiovisual “colear” o “colas” significa dejar el vídeo con un volumen mínimo o quitado para que los locutores puedan hablar sobre las imágenes que aparecen en pantalla, son muy usadas en los informativos de televisión. En la realización del COAC tras una copla se baja el sonido de la agrupación y se abren los micrófonos de los comentaristas y al contrario cuando la agrupación retoma las coplas.

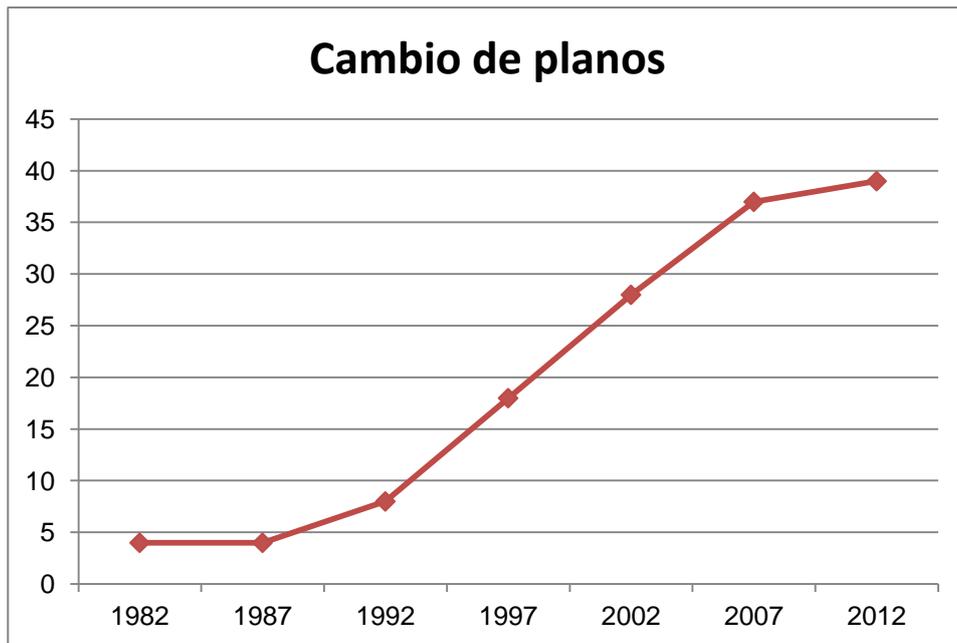


Gráfico 4 Evolución cambio de planos. Elaboración propia

Observamos cómo el cambio de planos crece exponencialmente conforme pasan los años. Esto se debe a los cambios y la evolución tanto de los estilos de las chirigotas como en los estilos de realización. El salto cualitativo y cuantitativo desde 1982 a 2012 es cuantioso. En 2012 se dio el caso de que la puesta en escena y la música de la chirigota necesitaban una realización acorde con el estilo: dinámica y rápida. Esto no quiere decir que a partir de 2012 las presentaciones requieran más de 39 cambios de plano. Pero sí podemos afirmar que cuanto más permita la tecnología enriquecer la realización y vaya acorde con el estilo de la chirigota, estos cambios de planos seguirán creciendo.

## **CAPÍTULO VI. CONCLUSIONES**



Las conclusiones que ofrecemos a continuación intentan recoger la multitud de aspectos abordados en los capítulos precedentes subrayando las ideas fundamentales. En cierta medida, hemos ido mostrando las conclusiones a lo largo de los diversos capítulos. Las afirmaciones siguientes han de leerse bajo el prisma del discurrir de los tiempos. Esta investigación ha sido realizada en un periodo temporal concreto, en el que la sucesión de los hechos que en ella tienen presencia están – como hemos dejado patente a lo largo de la investigación – en constante cambio.

Si retomamos nuestro objeto final, es decir, nuestros objetivos de investigación podemos afirmar que los hemos cumplido en gran medida, ya que tras esta investigación hemos podido entender mejor una manifestación cultural de gran complejidad como el Carnaval de Cádiz. Además, ha quedado reforzada la idea de que su relevancia social y comunicacional actual y futura aumentará incluso en el ámbito investigador, ya que hemos ido encontrando nuevos trabajos académicos centrados en la fiesta gaditana.

Nuestro segundo objetivo, analizar los componentes comunicativos de las chirigotas gaditanas también ha sido alcanzado y reforzado. Como puede observarse, han ocupado gran parte de esta investigación y sin duda son rasgos que aun pueden seguir investigándose por separado al margen de la realización televisiva. Esta investigación se ha ceñido más a los rasgos comunicativos que afectan a la televisión.

El tercer objetivo de esta tesis, analizar las retransmisiones televisivas del COAC nos ha aportado dos cosas. Una, acercarnos de manera directa a cómo se produce un programa de televisión en directo. Los documentos y bibliografía que reúne esta investigación pueden llegar a aportar información a estudios posteriores de realización no solo centrada en el Carnaval de Cádiz, sino en la realización en directo de cualquier acto cultural. Y dos, hemos intentado resolver el porqué de la negatividad circundante a la televisión en el COAC. Podemos decir que se debe a la creencia heredada de la imposición de ciertos aspectos: duración del Concurso, que las agrupaciones piensen más en quién las ven y cómo lucen en televisión y menos en qué cantar. Lo primero, “las imposiciones” pudieran darse en un principio cuando aun no se conocía

por parte de la televisión lo que suponía realmente el Concurso, pero poco a poco hemos visto que la convivencia está más normalizada. Los problemas derivan en su mayoría de aspectos económicos (fecha y cantidad de pago de derechos). Que una agrupación cuide más su tipo lo hace por salir mejor en la televisión pero, además, porque puede permitirse lucir mejor y lo que quieren todas las agrupaciones es lucir lo mejor posible, tanto para la televisión como – por supuesto y primordialmente – para el público de butacas. Pero son opiniones que nacen de la complejidad de este fenómeno de fuertes componentes antropológicos. Hemos querido ir aclarando los porqués de estas afirmaciones los cuales están disgregados a lo largo de la investigación (y en las entrevistas) y que a continuación recogemos en las conclusiones.

Una conclusión general tras la redacción de esta tesis es que cada apartado de cada capítulo es tan diverso en cuanto a posibles abordajes que de cada uno podría extraerse una más completa investigación derivada.

### **1. Relación ya intrínseca, pero dinámica y cambiante entre el Concurso y lo medios de comunicación.**

Las últimas investigaciones académicas sobre el Carnaval de Cádiz derivan de la difusión que los medios de comunicación hacen sobre este hecho cultural (televisión, internet, radio). Parece que para que el Carnaval de Cádiz siga ganando autonomía y relevancia académica dentro de las demás fiestas del país, su difusión por los medios de comunicación es ya parte indivisible del mismo.

Ningún aspecto en el Carnaval de Cádiz es lineal o ascendente. Lo que ocurre en un año puede no ocurrir al siguiente. De ahí que sea un tema cuyas investigaciones pueden abordarse desde perspectivas muy diversas. Y al contener aspectos no cuantificables, hace que la investigación sea compleja: términos como “frialdad”, “evolución” y “encanto” van aparejados al Carnaval y los medios de comunicación.

## **2. Importancia del carácter público de los medios que asumen la retransmisión de la retransmisión del Concurso.**

Debido a la idiosincrasia del Carnaval de Cádiz y del Concurso Oficial de Agrupaciones Carnavalescas las televisiones encargadas de su retransmisión han de ser televisiones públicas ya sea de ámbito local, regional o nacional. Ya que tiene que ser una televisión en la que lo primordial sea la difusión cultural del evento y no la ganancia económica (no soslayada en las públicas) debido a que como hemos expuesto a lo largo de la investigación la televisión tiene que respetar los tiempos del Concurso que es independiente al medio, es un concurso televisado, no televisivo. Dependerá del sistema organizador del Concurso ceder o no facilidades a la televisión.

A pesar de ser medios de comunicación diferentes, el COAC es el único acontecimiento que fusiona teatro y televisión de manera atrayente en la actualidad.

## **3. El potencial comunicativo de las chirigotas.**

Queda demostrada la variedad de elementos comunicativos que poseen las chirigotas gaditanas para convertirlas en creaciones hechas para comunicar en todos los aspectos, siempre y cuando se haga de ellas una lectura de manera densa: mundos creíbles, reconocimientos de estereotipos, tipos cuidados, ágil dominio del humor en todos los aspectos posibles que lo definen, efectiva comunicación no verbal, creatividad constante en las letras (temas actuales y reconvertidos en actualidad, crítica excepcional que se muestra en los medios de comunicación, uso constante de cuidadas figuras retóricas), músicas peculiares, y proceso de creación genuino. Estas características comunicativas hacen que los autores sean unos claros líderes de opinión, que a su vez, mediante el pacto comunicativo emplazan a los asistentes y espectadores del COAC planteándonos cuál es el receptor modelo de las agrupaciones y de la televisión. Y guste más o guste menos, la opinión, la crítica, el humor, el mensaje desde un barrio o zona de Cádiz, están llegando cada vez más lejos gracias a la televisión.

Elementos comunicativos mostrados en esta investigación se hacen extensibles puntualmente al resto de modalidades participantes en el COAC.

Las partes en las que se suministra el COAC, las actuaciones, son controlables por parte del espectador debido a la duración de un pasodoble o una tanda de cuplés. Esto facilita el consumo televisivo sobre todo en los resúmenes llevados a cabo por las televisiones ya que el tiempo entre copla y copla puede recortarse fácilmente si no existe trama intermedia.

#### **4. Complejidad de la realización televisiva del COAC.**

La realización televisiva de las chirigotas es una acción tan compleja como las propias chirigotas: espontánea, en constante evolución y cambio. El realizador, además de controlar el lenguaje audiovisual (sintaxis) tiene en cuenta todas las características de las chirigotas y no solo como modalidad, sino los rasgos peculiares de cada una de las agrupaciones. Se intenta que las chirigotas sean más atractivas aun por televisión sin que sean un producto televisivo, son productos culturales televisados.

El desconocimiento del número de cámaras y la ubicación de las mismas (a excepción de la cabeza caliente) en la retransmisión por parte de los autores es un indicador de que es un aspecto el cual los autores e intérpretes no consideran capital. Aunque sí se aprecian unos tipos cada vez más detallados y cuidados. Y sí cuidan que la televisión no tome planos aberrantes de como está pensado el decorado, aunque no se toman medidas específicas como pudiera ser la advertencia a los realizadores de ciertos aspectos del atrezzo o la trama que pudieran ser tenidos en cuenta y mostrados de la mejor manera posible por televisión.

#### **5. La televisión como herramienta de mejora.**

La televisión se ha convertido en una herramienta para los autores de Carnaval ya que puede ser usada para subsanar errores o aspectos mejorables, en su mayoría visuales (comunicación no verbal) de la agrupación.

Como hemos podido observar en nuestras entrevistas, es una práctica habitual de los autores, sin llegar a ser obsesiva, ver la realización televisiva de su actuación. Lo cual, ayuda a ver su puesta en escena en 360º gracias a la variedad en la ubicación de las cámaras, produciéndose una retroalimentación y solución de pequeños defectos subsanables, así como observación con mayor detalle de la reacción del público.

## **6. Evolución de la retransmisión televisiva.**

La evolución de la realización televisiva (aumento en el número de planos) va en concordancia con la evolución y el grado de detalle que las agrupaciones van adquiriendo, aunado al desarrollo tecnológico, cuanto mayor grado de autonomía y optimización del espacio de las cámaras de televisión mayor será el número de cámaras encargadas de realizar el COAC.

Como mostramos también en nuestras entrevistas, no se descarta la emisión en alta definición, de hecho ya se retransmitió el Concurso de esa manera en una ocasión.

Por otro lado, cabría preguntarnos si el avisar al realizador por parte de la agrupación, de manera absolutamente voluntaria, entraría dentro del protocolo de organización de la retransmisión televisiva y así tener cubierto cualquier imprevisto en la realización.

## **7. Una feliz confluencia: COAC y televisión.**

El potencial comunicativo de las chirigotas gaditanas tratado en el primer bloque de esta investigación, unido al potencial de atracción y difusión que aun sigue teniendo la televisión hace que su retransmisión resulte atrayente para aficionados y nuevos aficionados quienes a través de este medio descubren el concurso de un fenómeno único capaz de unir tradición e innovación.



## **CAPÍTULO VII. BIBLIOGRAFÍA**



Hemos optado por la unión en este apartado de todas las fuentes bibliográficas consultadas y no a la división de las mismas por temática. Creemos que así se facilita su consulta. Especificamos únicamente el año de la edición consultada y no las primeras ediciones. También aparece el apellido y el nombre de pila completo de los autores, no solo sus iniciales para evitar confusión, ya que se ha dado el caso en varios autores que comparten el mismo apellido y la misma inicial del nombre de pila. La división que sí hemos hecho ha sido entre fuentes bibliográficas científicas<sup>275</sup> (primeras que se muestran) y una bibliografía alternativa en las que incluimos obras ensayísticas, obras novelísticas y artículos de opinión. Por otro lado, las webs consultadas y el material audiovisual también lo hemos puesto en otro apartado.

ABUÍN Natalia (2014). "La televisión ante el reto de internet". En *Detrás de las cámaras. Un manual para los profesionales de la televisión*. Bienvenido León (Coord.), Salamanca, Comunicación Social ediciones y publicaciones, pp. 104-113.

ACOSTA, Ángel (2003). "El emplazamiento de la complejidad y la complejidad del emplazamiento". En Manuel Ángel Vázquez (Dir.). *Teoría del Emplazamiento. Aplicaciones e implicaciones*. Sevilla, Alfar, pp. 41-48.

ACOSTA, Ángel (2010). *La Bisagra. Ensayo sobre la complejidad, crisis y comunicación*. Sevilla, Alfar, pp. 175-230.

ALBALADEJO, Tomás (1998). *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa. Análisis de las novelas cortas de Clarín*. Alicante, Publicaciones de la Universidad de Alicante, pp. 58 y 59.

ALLAS, José María y DÍAZ, Luis Carlos (2004). *Libro de estilo de Canal Sur Televisión y Canal 2 Andalucía*. Sevilla, RTVA.

---

<sup>275</sup> Las referencias a los artículos de las revistas científicas se citan según su soporte físico aunque hayan sido consultadas en su mayoría a través de internet.

- ÁLVAREZ, Helena (2003). “La comunicación no verbal. Interrelaciones entre las expresiones faciales innatas y las aprendidas”. *Gazeta de Antropología*, 19, artículo 19, Universidad de Granada, pp. 1-10.
- AMAR, Víctor Manuel y RODRÍGUEZ, Enrique (1996). “Los sonidos del Carnaval de Cádiz”. En Alberto Ramos. *VIII Congreso del Carnaval*. Cádiz, Ayuntamiento de Cádiz, pp. 61-72.
- AMAR, Víctor Manuel (1998). “Una aproximación al carnaval y al cine durante el Franquismo en Cádiz”. En Alberto Ramos. *IX Congreso del Carnaval*. Cádiz, Ayuntamiento de Cádiz, pp. 103-109.
- AMOSSY, Ruth y HERSCHBERG, Anne (2001). *Estereotipos y clichés*. Buenos Aires, Eudeba.
- ARISTÓTELES. *La Retórica*. [Versión electrónica] <http://historiantigua.cl/wp-content/uploads/2011/08/Aristoteles-Retorica.pdf> (Consultado el 3 de mayo de 2013).
- ARISTÓTELES. *La Poética*. [Versión electrónica] <http://www.philosophia.cl/biblioteca/aristoteles/poetica.pdf> Consultado el 3 de mayo de 2013. [Universidad ARCIS. Arte y Ciencias Sociales, Chile.]
- AYALA, Francisco (1944). *Histrionismo y representación*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana, pp. 1-41.
- BAJTIN, Mijail (1990). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rebelais*. Madrid, Alianza.
- BALANDIER, Georges (1994). *El poder en escenas. De la representación del poder al poder de la representación*. Barcelona, Paidós.
- BALCÁZAR, Angelita del Pilar (2012). *Uso de la fiesta popular como medio de comunicación comercial: El caso del Carnaval de Cajamarca*. [Tesis Doctoral, soporte Digital] Lima: Pontificia Universidad del Perú, pp. 13-22.
- BARBOSA, Felipe, CUADRADO, Ubaldo y ZARAGOZA, Rafael (1991). “Medio siglo del Carnaval de Cádiz”. En Alberto Ramos. *V Congreso del Carnaval*. Cádiz, Ayuntamiento de Cádiz, pp. 141-150.

- BARÓ, Teresa (2012). *La gran guía del lenguaje no verbal. Cómo aplicarlo en nuestras relaciones para lograr el éxito y la felicidad*. Barcelona, Paidós.
- BARRETO, Carmen Marina (1993). *El Carnaval de Santa Cruz de Tenerife: un estudio antropológico*. [Tesis Doctoral]. La Laguna, Servicio de Publicaciones Universidad de La Laguna.
- BARROSO, Jaime (1987). *El guion en la realización televisiva*. Madrid, RTVE.
- BARROSO, Jaime (2010). *Realización de los géneros televisivos*. Madrid, Síntesis.
- BARTHES, Roland (1986). *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. [Versión digital] Barcelona, Paidós, pp. 69-92 y 243-278.
- BAUDELAIRE, Charles (1989). *Lo cómico y la caricatura*. Madrid, Visor, pp. 1-51.
- BAUDRILLAR, Jean (1993). *Cultura y simulacro*. Barcelona, Kairós.
- BELMONTE, Marisa y BURGUEÑO Margarita (2003). *Diccionario de Mitología. Dioses, héroes, mitos y leyendas*. Madrid, LIBSA, pp. 35 y 36.
- BENÍTEZ, Anto J. (2013). *Realización de deportes en televisión*. Madrid, Instituto de Radio Televisión Española, pp. 235-286 y 319-397.
- BENITO, Ángel (2000). "Identidad de las televisiones autonómicas, el espacio de lo próximo en una sociedad globalizada." En *Nuevos retos para las televisiones y radios autonómicas*. Jornadas organizadas por el Consejo de Administración de RTVA. Sevilla, RTVA, pp. 69-80.
- BERGER, Peter L. y LUCKMANN, Thomas (1997). *Modernidad, pluralismo y crisis de sentido. La orientación del hombre moderno*. Barcelona, Paidós.
- BERGSON, Henri (1973). *La risa: ensayo sobre la significación de lo cómico*. Madrid, Espasa Calpe.
- BESTARD, María (2011). *Realización audiovisual*. Barcelona, UOC, pp. 135-152. [Versión electrónica].

- BOURDIEU, Pierre (1997). *Sobre la televisión*. Barcelona, Anagrama.
- BREA, José Luis (2009). *Auras frías. El culto a la obra de arte en la era postaurática*. Barcelona, Anagrama. [Edición consultada en formato PDF como copia del autor para descarga libre.]
- BRETÓN, Manuel (1833). *El Carnaval: Sátira*. Madrid (Imprenta de Repuelles). [Edición consultada: Digitalización de Google].
- BRUNER, Jerome (1994). *Realidad mental y mundos posibles. Los actos de la imaginación que dan sentido a la experiencia*. Barcelona, Gedisa.
- BUSTAMANTE, Enrique (2003). *Historia de la radio y la televisión en España. Una asignatura pendiente de la democracia*. Barcelona, Gedisa.
- CAFFAREL, Carmen (1992). "El ocio y los medios de comunicación de masas". En *REIS. Revista Española de Investigaciones Sociológicas*. Nº 57, pp. 213-226.
- CALVO, José (2007). "Libertad de expresión y 'libertad cómica'" En *DIKAIOSYNE. Revista semestral de filosofía práctica Universidad de Los Andes*. Nº 18, pp. 23-42.
- CARO, Julio (1974). *Ritos y mitos equívocos*. Madrid, Istmo, pp. 1-28.
- CARO, Julio (1991). *De los arquetipos y leyendas*. Madrid, Istmo.
- CARO, Julio (2006). *El carnaval*. Madrid, Alianza, pp. 9-170.
- CASARES, Julio (2002). "Concepto del humor". *CIC (Cuadernos de Información y Comunicación)*, 7, Universidad Complutense de Madrid, pp. 169-187.
- CASSETI, Francesco y CHIO (di) Federico. (1999). *Análisis de la televisión. Instrumentos, métodos y prácticas de investigación*. Barcelona, Paidós, pp. 235-321.
- CASTILLO, José María (1997). *Elementos del lenguaje audiovisual*. Madrid, Instituto Oficial de Radio y Televisión.

- CASTILLO, José María (2009). *Televisión, realización y lenguaje audiovisual*. Madrid, Instituto Oficial de Radio Televisión Española, pp. 166-186, 192-233, 410-447, y 452-502.
- CASTILLO, Raymundo (2009). “La hipótesis en investigación” en *Contribuciones a las Ciencias Sociales*, abril 2009, [www.eumed.net/rev/cccss/04/rcb2.htm](http://www.eumed.net/rev/cccss/04/rcb2.htm)  
<http://www.eumed.net/rev/cccss/04/rcb2.htm> (Consultado el 30 de junio de 2014).
- CASTILLO Sánchez, José María. (2006). *El disfraz de carnaval*. Bilbao, Desclée de Brouwer, pp. 13-30.
- CASTRO, Benito y NAVARRO, José A. (Coords.) (1999). *RTVA, Diez años con Andalucía*. Sevilla, RTVA, pp. 96 y 97.
- CHARTIER, Roger (1994). “Cultura popular”: Retorno a un concepto historiográfico.” En *Manuscrits*, nº 12, Universidad Autónoma de Barcelona, pp. 43-62.
- CHECA, Antonio (2000). *Historia de la radio en Andalucía*. Málaga, Fundación Unicaja, pp. 29-30, 48-51, 113-117.
- CHECA, Francisco (1992). “El humor andaluz, ¿Identidad de un pueblo?”. En *El Folklore Andaluz. Revista de cultura tradicional*, 8, Fundación Machado, pp. 55-84.
- CHECA, Francisco y FERNÁNDEZ, Concha (2012). “Humor y teatro en el mundo social de la Restauración. Las parodias como ejemplo”. *Gazeta de Antropología*, 28, artículo 1, Universidad de Granada, pp. 1-16.
- CHION, Michel (1993). *La audiovisión*. Barcelona, Paidós.
- CIRICI, Juan Ramón y RAMOS, Alberto (1995). *Gran Teatro Falla*. Cádiz, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos Cádiz/Ceuta. Unicaja.
- COCIMANO, Daniel Darío (2001). “El sentido mítico y la metamorfosis de lo cotidiano en el carnaval” en *Gazeta de Antropología*, Nº 17, artículo 28.

- CORRALES, José (1998). "Tópicos, típicos, reglamentos y otras cuestiones del Carnaval de Cádiz". En Alberto Ramos. *IX Congreso del Carnaval*. Cádiz, Ayuntamiento de Cádiz, pp. 221-226.
- CRESPO, Donacio Bartolomé (2004). "Televisión con cultura / cultura con televisión" en *Palabra – Clave*, Nº11, Universidad de la Sabana.
- CUADRADO, Francisco J. (2003). "Notas para una aplicación de la teoría del Emplazamiento sobre lo cinematográfico: El emplazamiento auditivo". En Manuel Ángel Vázquez (Dir.). *Teoría del Emplazamiento. Aplicaciones e implicaciones*. Sevilla, Alfar, pp. 211-221.
- CUADRADO, Ubaldo y GARCÍA DE ARBOLEYA, María Luisa (1991). "Un siglo de reglamentos del Carnaval de Cádiz". En Alberto Ramos. *V Congreso del Carnaval*. Cádiz, Ayuntamiento de Cádiz, pp. 183-188.
- CUESTA, María Luzdivina (2010). "Banquete, batalla y disfraz: Elementos carnavalescos en los inicios del teatro castellano". José María Balcells (Ed.). *El Carnaval: Tradición y actualidad*. León, Universidad de León, pp. 43-53 y 60-61.
- CYRULNIK, Boris (2002). *El encantamiento del mundo*. Barcelona, Gedisa, pp. 228-273.
- DAVIS, Flora (2000). *La comunicación no verbal*. Madrid, Alianza.
- DAYAN, Daniel y KATZ, Elihu (1995). *La historia en directo. La retransmisión televisiva de los acontecimientos*. Barcelona, Gustavo Gili.
- DEBORD, Guy (1990). *Comentarios sobre la sociedad del espectáculo*. Barcelona, Anagrama.
- DÍAZ, Santiago (2012). "Arlequín. Una imagen de la subjetividad lúdico-estética". *Bajo Palabra. Revista de Filosofía*. II Época, 7, Universidad Autónoma de Madrid, pp. 177-184.
- DURAND, Gilbert (2006). *Las estructuras antropológicas del imaginario. Introducción a la arquetipología general*. México, Fondo de Cultura Económica.

- ECO, Umberto (1987). *Apocalípticos e integrados*. Barcelona, Lumen.
- ECO, Umberto, IVANOV, Vyacheslav Vsevolodovich y RECTOR, Mónica (1989). *¡Carnaval! México*, Fondo de Cultura Económica.
- ESCORIZA, Luis (1996). "Voces extranjeras en las letras de Carnaval. Principio de identificación". En Alberto Ramos. *VIII Congreso del Carnaval*. Cádiz, Ayuntamiento de Cádiz, pp. 97-105.
- ESPINOSA-PATRÓN, Alejandro (2010). "Aproximación a una teoría de la fiesta del Rey Momo a partir de la triada comunicación, cultura y carnaval" En *Palabra clave*. Volumen 13, Número 1, Junio de 2010, Universidad de la Sabana, pp. 175-188.
- EVEN-ZOHAR, Itamar (2007-2011). "Teoría de los polisistemas" en *Polisistemas de cultura*. Tel Aviv, Universidad de Tel Aviv. [Libro electrónico provisorio]
- FERNÁNDEZ, Eliseo (1988). "Hipótesis sobre una función del carnaval" en *Gazeta de Antropología*. Nº 6, artículo 8.
- FERNÁNDEZ, Emelina (1999). *Canal Sur, una televisión regional en Europa*. Málaga, Universidad de Málaga.
- FERNÁNDEZ, Estrella (2015). "Acercamiento a la creatividad de las chirigotas gaditanas". En *Creatividad y Sociedad*. 24, pp. 64-88.
- FERNÁNDEZ, J. Carlos (2003). "Deconstruir el emplazo. Teoría del emplazamiento y sujeto postmoderno". En Manuel Ángel Vázquez (Dir.). *Teoría del emplazamiento. Aplicaciones e implicaciones*. Sevilla, Alfar, pp. 49-61.
- FORNER, Ángel (1987). *La Comunicación no verbal. Actividades para la escuela*. Barcelona, Grao de Serveis Pedagògics.
- GABILONDO, Ángel (1990). *El discurso en acción. Foucault y una ontología del presente*. Madrid, Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid y Antropos, pp. 89-103.

- GAIGNEBET, Claude (1984). *El Carnaval. Ensayos de mitología popular*. Barcelona, Alta Fulla.
- GALÁN, Juan José (1991). "El Carnaval como hecho divulgativo de cultura-comercio e intercambio sociales". En Alberto Ramos. *V Congreso del Carnaval*. Cádiz, Ayuntamiento de Cádiz, pp. 37-42.
- GARCÍA, Celsa Carmen (1997). "Carnaval y Teatro" en *RILCE Revista de Filología Hispánica*. 13 – 1, Universidad de Navarra, pp. 25-55.
- GARCÍA, Francisco José (2014). "Andalucía en el carnaval. El modelo gaditano" En *Andalucía en la música. Expresión de comunidad, construcción de identidad*. Francisco José García y Herminia Arredondo (Coords.), Sevilla, Fundación Pública Andaluza, pp, 175-202.
- GARCÍA, Jesús (1996). *Narrativa audiovisual*. Madrid, Cátedra.
- GARCÍA, Juan Francisco y CASADO, Juan María (Eds.) (2005). *El servicio público de la televisión*. Granada, Universidad de Granada.
- GARRIDO, José Luís (1987). "El fracaso del primer Carnaval de Cádiz" En *Historias de Telesur: recuerdos y anécdotas de la televisión andaluza*. Sevilla, Editoriales Andaluzas Unidas. pp. 36-39.
- GEERTZ, Clifford (1992). "Descripción densa: hacia una teoría interpretativa de la cultura". En *La interpretación de las culturas*. Barcelona, Gedisa.
- GENETTE, Gerard (1993). *Ficción y Dicción*. Barcelona, Lumen.
- GIL, Enrique (1991). "El Carnaval y las trasgresiones civiles". En Alberto Ramos. *V Congreso del Carnaval*. Cádiz, Ayuntamiento de Cádiz, pp. 231-248.
- GONZÁLEZ, Agustín (1996). "Picadillo Carnavalesco". En Alberto Ramos. *VIII Congreso del Carnaval*. Cádiz, Ayuntamiento de Cádiz, pp. 197-207.
- GONZÁLEZ, Alberto, RAMOS, Alberto, CIRICI, Juan Ramón, PAYÁN, Pedro Manuel, GONZÁLEZ, Adolfo, PAZ, Jorge A. (1983). *Carnaval en Cádiz*. Cádiz, Excmo. Ayuntamiento de Cádiz.

- GONZÁLEZ, Jesús (1992). *El discurso televisivo: espectáculo de la posmodernidad*. Madrid, Cátedra.
- GONZÁLEZ, M. Julia y BARCELÓ, Teresa (2009). *La televisión. Estrategia audiovisual*. Madrid, Fragua, pp. 20-81.
- GORDILLO, Inmaculada (2009). *La Hipertelevisión: géneros y formatos*. Quito, Ciespal, pp. 1-44 y 229-250.
- GREIMAS, Algirdas J. y COURTÈS, Joseph (1982). *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Madrid, Gredos. pp. 96-99.
- GUERRERO, Carlos (1995). *Los andaluces y los medios de comunicación. Hábitos y características de la audiencia*. Sevilla, Junta de Andalucía, pp. 110-139.
- GUERRERO, Juan Antonio (1991). “¿Tradición carnavalesca? Renovación constante”. En Alberto Ramos. *V Congreso del Carnaval*. Cádiz, Ayuntamiento de Cádiz, pp. 165-169.
- HEERS, Jacques (1988). *Carnavales y fiestas de locos*. Barcelona, Edicions 62.
- HERNÁNDEZ, Manuela y ROBLES, Miguel Á. (1995). “Televisión y cultura” en *Comunicar*, Nº 4, pp. 95-98.
- HUIZINGA, Johan (1987). *Homo ludens*. Madrid, Alianza.
- IGARTUA, Juan José y HUMANES, María Luisa. “El método científico aplicado a la investigación en comunicación social”. *Aula Abierta, lecciones básicas*. Portal de la comunicación, incom Universidad Autónoma de Barcelona.
- JÁUREGUI, Eduardo (2008). “Universalidad y variabilidad cultural de la risa y el humor”. En *AIBR Revista de Antropología Iberoamericana*, Volumen 3, número 1, enero-abril, pp. 46-63.

- JURADO, José (1996). "Procedimientos, matices y funciones del humor en las letras del carnaval". En Alberto Ramos. *VIII Congreso del Carnaval*. Cádiz, Ayuntamiento de Cádiz, pp. 9-24.
- JURADO, José María (1983). "Las agrupaciones del Carnaval de Cádiz, y el jurado del concurso" en *Actas del 1er. Seminario sobre el Carnaval "Ciudad de Cádiz"*. Cádiz, Fundación Gaditana del Carnaval, pp. 159-175.
- JURADO, José María (1986). "Las agrupaciones de la calle". En Alberto Ramos. *II Seminario del Carnaval. Programa y comunicaciones*. Cádiz, Ayuntamiento de Cádiz, pp. 305-324.
- JURADO, José María (2010). "El Carnaval de Cádiz". En José María Balcells. *El Carnaval: Tradición y actualidad*. León, Universidad de León, pp. 131-135.
- KOWZAN, Tadeusz (1997). *El signo y el teatro*. Madrid, Arco Libros.
- LACALLE, Charo (2001). *El espectador televisivo. Los programas de entretenimiento*. Barcelona, Gedisa.
- LEIVA, Juan y LEIVA, Inmaculada. *El periodismo en Jerez, siglo XX. Prensa, radio y televisión*. Jerez, Ayuntamiento de Jerez, pp. 157-270.
- LEÓN. Bienvenido (2014). "La televisión: un medio de información y entretenimiento en la encrucijada digital". En *Detrás de las cámaras. Un manual para los profesionales de la televisión*. Bienvenido León (Coord.), Salamanca, Comunicación Social ediciones y publicaciones, pp. 13-22.
- LEÓN, José Luis (2001). "El irresistible ascenso de la ironía" en *Mitoanálisis de la publicidad*. Barcelona, Ariel, pp. 132-158.
- LLERA, José Antonio (2003). "Una aproximación interdisciplinar al concepto de humor". *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*. 12, Universidad de Burgos, pp. 614-628.
- LÓPEZ, Agustín (2013). *Producción e innovación tecnológica en el proceso de digitalización de la RTVA*. Sevilla, Universidad de Sevilla [Tesis Doctoral no publicada].

- LÓPEZ, José, MARISCAL, Eugenio y VÁZQUEZ, José (1998). "El güiro y el pito de caña". En Alberto Ramos. *IX Congreso del Carnaval*. Cádiz. Ayuntamiento de Cádiz, pp. 167-170.
- LÓPEZ, Rafael (1998). "Sentimiento y añoranza de Cádiz a través de su Carnaval. El Carnaval Gaditano en España y fuera de nuestras fronteras". En Alberto Ramos. *IX Congreso del Carnaval*. Cádiz, Ayuntamiento de Cádiz, pp. 233-248.
- LÓPEZ, Ramón (1998). "Carnaval y Cádiz: Una cultura insólita". En Alberto Ramos. *IX Congreso del Carnaval*. Cádiz, Ayuntamiento de Cádiz, pp. 343-354.
- LUHMANN, Niklas (1998). *Sistemas sociales. Lineamientos para una teoría general*. Barcelona, Anthropos, pp. 1-112 y 140-171.
- MANZORRO, Juan (1996). "Carnaval en las ondas". En Alberto Ramos. *VIII Congreso del Carnaval*. Cádiz, Ayuntamiento de Cádiz, pp. 51-56.
- MARCHENA, José (1986). "El Carnaval de Cádiz en los años 20" En Alberto Ramos. *II Seminario del Carnaval. Programa y comunicaciones*. Cádiz, Ayuntamiento de Cádiz, pp. 39-54.
- MARCHENA, José (1994). *Carnaval de Cádiz: Una historia de coplas*. Cádiz, Edita Jiménez Mena, Artes gráficas.
- MARCOS, Javier (2009). "Los carnavales como bienes culturales intangibles. Espacio y tiempo para el ritual" en *Gazeta de Antropología*, Nº 25 (2), artículo 49.
- MARÍN, Joaquín (2006). *La realización del deporte en televisión*. [Tesis Doctoral no publicada]. Sevilla, Universidad de Sevilla.
- MARTÍN, Enma (1986). "El Carnaval de Cádiz y las agrupaciones, aproximación a su estudio desde la antropología cultural". En Alberto Ramos. *II Seminario del Carnaval. Programa y comunicaciones*. Cádiz, Ayuntamiento de Cádiz, pp. 201-217.

- MATEO, Luis Regino (1998). "Carnaval en Madrid". En Alberto Ramos. *IX Congreso del Carnaval*. Cádiz, Ayuntamiento de Cádiz, pp. 369-374 y 389-396.
- MCLUHAM, Marshall y POWERS, R. B. (1993). *La Aldea global. Transformaciones en la vida y los medios de comunicación mundiales en el siglo XXI*. Barcelona, Gedisa.
- MEDINA, Carmen (1986). "Costumbres vigentes y desaparecidas en torno a los carnavales andaluces". En Alberto Ramos. *II Seminario del Carnaval. Programa y comunicaciones*. Cádiz, Ayuntamiento de Cádiz, pp. 147-166.
- MERELLO, Agustín (1986). "Cantar por afición y obtener beneficios". En Alberto Ramos. *II Seminario del Carnaval. Programa y comunicaciones*. Cádiz, Ayuntamiento de Cádiz, pp. 327-332.
- MILLERSON, Gerald (1990). *Técnicas de Realización y Producción en Televisión*. Madrid, RTVE, pp. 18-23 y 409-419.
- MIGUELES, José Antonio (1991). "Apuntes de opinión sobre la evolución estética del Carnaval gaditano". En Alberto Ramos. *V Congreso del Carnaval*. Cádiz, Ayuntamiento de Cádiz, pp. 23-27.
- MINTZ, Jerome R. (2008). *Las coplas de carnaval y la sociedad gaditana. Crítica, sexualidad y creatividad en Andalucía*. Cádiz, Asociación cultural Brezo y Castañuelas.
- MOLINER, María (1988). *Diccionario del uso del español*. Vol. I. Madrid, Gredos.
- MOLLÁ, Diego (2014). "Realización televisiva". En *Detrás de las cámaras. Un manual para los profesionales de la televisión*. Bienvenido León (Coord.), Salamanca, Comunicación Social ediciones y publicaciones, pp. 165-186.
- MONFORTE, José (1992). "El Carnaval de Cádiz, un medio de comunicación centenario" En Alberto Ramos *VI Congreso del Carnaval*. Cádiz, 9-12 de diciembre, Fundación Gaditana del Carnaval.

- MONTESINO, Antonio (1996). "Rito y Teatralidad de la dramaturgia festival al escenario teatral". En Alberto Ramos. *VIII Congreso del Carnaval*. Cádiz, Ayuntamiento de Cádiz, pp. 81-96.
- MONTIEL, Antonio (1996). "El Carnaval universal". En Alberto Ramos. *VIII Congreso del Carnaval*. Cádiz, Ayuntamiento de Cádiz, pp. 73-80.
- MONTIEL, Antonio (2010). "La influencia de las máscaras italianas en el Carnaval de Cádiz." En *Actas VII Congreso Gaditano de Carnaval*. Cádiz, Asociación de Autores del Carnaval de Cádiz.
- MORAGAS, Miquel (de) (1980). *Semiótica y comunicación de masas*. Barcelona, Ediciones península. pp. 1-26 y 127-235.
- MORALES, Rafael (2003). "Teoría del Emplazamiento y emplazamientos de la cultura". En Manuel Ángel Vázquez, (Dir.). *Teoría del Emplazamiento. Aplicaciones e implicaciones*. Sevilla, Alfar, pp. 63-93.
- MORENO, Juan (1998). "El Carnaval de Cádiz, y su potencial económico". En Alberto Ramos. *IX Congreso del Carnaval*. Cádiz, Ayuntamiento de Cádiz, pp. 215-220.
- MORENO, Yolanda (1998). "Una fiesta controlada: Las Fiestas Típicas Gaditanas". En Alberto Ramos. *IX Congreso del Carnaval*. Cádiz, Ayuntamiento de Cádiz, pp. 111-117.
- MUÑOZ, Antonio (1986). "Ritual folklórico y representaciones colectivas. Modelo de análisis comunicacional". En *REIS. Revista Española de Investigaciones Sociológicas*. Nº33, pp. 55-82.
- NAVARRO, José Antonio (1999). *La televisión local. Andalucía: la nueva comunicación*. Madrid, Fragua, pp. 69-72.
- MÚÑEZ, Faustino (2010). "Arte e industria del Carnaval. (Otra vez)." En *Actas VII Congreso Gaditano de Carnaval*. Cádiz, Asociación de Autores del Carnaval de Cádiz.

- OSUNA, Javier (1998). "Paco Alba: Entrevista con la historia. El medio radiofónico como fuente de investigación". En Alberto Ramos. *IX Congreso del Carnaval*. Cádiz, Ayuntamiento de Cádiz, pp. 327-339.
- OSUNA, Javier (2002). *Cádiz, cuna de dos cantes*. Cádiz, Quorum Editores.
- OSUNA, Javier (2009). *El periodismo en tiempos de Carnaval. 1763-2005 (más linotípico no lo hay)*. Cádiz, Quorum Editores, 309-321.
- PANTOJA, Antonio (Coord.). (2009). *Manual básico para la realización de tesinas, tesis y trabajos de investigación*. Madrid, EOS.
- Patronato del Concurso Oficial de Agrupaciones Carnavalescas y Fiestas del Carnaval de Cádiz. (2013). *Reglamento para el Concurso Oficial de Agrupaciones Carnavalescas COAC 2014 En su categoría de adultos*. Cádiz, Ayuntamiento de Cádiz.
- Patronato del Concurso Oficial de Agrupaciones Carnavalescas y Fiestas del Carnaval de Cádiz. (2014). *Reglamento para el Concurso Oficial de Agrupaciones Carnavalescas COAC 2015 En su categoría de adultos*. Cádiz, Ayuntamiento de Cádiz.
- PATTERSON, Miles L. (2011). *Más que palabras: el poder de la comunicación no verbal*. Barcelona, Universidad Oberta de Cataluña.
- PAYÁN, Pedro (1991). "Función lúdica del lenguaje carnavalesco". En Alberto Ramos. *V Congreso del Carnaval*. Cádiz, Ayuntamiento de Cádiz, pp. 189-196.
- PAYÁN, Pedro (1996). "Lengua y Literatura en el Carnaval de Cádiz". En Alberto Ramos. *VIII Congreso del Carnaval*. Cádiz, Ayuntamiento de Cádiz, pp. 381-400.
- PAZ, Jorge Antonio (1987). *La temática de las coplas de carnaval*. Cádiz, Cátedra Adolfo de Castro. Fundación Municipal de Cultura.

- PEINADO, Antonio (1996). "La Historia de Cádiz canta (1812-1978)". En Alberto Ramos. *VIII Congreso del Carnaval*. Cádiz, Ayuntamiento de Cádiz, pp. 249-306.
- PÉREZ, Álvaro (2015). El sistema educativo español bajo la mirada creativa del carnaval de Cádiz. En *Creatividad y Sociedad*. 24, pp. 32-63.
- PINTO, María Rosa (1992). *La influencia del humor en el proceso de comunicación*. [Tesis doctoral]. Madrid, Universidad Complutense de Madrid.
- PIÑERO, Ramón y PIÑERO, Rafael (2010). "Romancero gaditano de carnaval. Situación y problemática." En *Actas VII Congreso Gaditano de Carnaval*. Cádiz, Asociación de Autores del Carnaval de Cádiz.
- PRIETO, Marta (2010). "El Carnaval en la Antigüedad grecolatina. Reminiscencias del mundo grecolatino en el Carnaval". En José María Balcells. *El Carnaval: Tradición y actualidad*. León, Universidad de León, pp. 23-34.
- QUINTANA, Ángel (2011). *Después del cine: imagen y realidad en la era digital*. Barcelona, Acantilado.
- QUINTERO, Federico José (2003). *De fiesta localista a Carnaval universal: La repercusión de la RTVA en el Carnaval de Cádiz*. [Tesina no publicada] Sevilla, CEADE. Centro Andaluz de Estudios Empresariales.
- RAMOS, Alberto (1983). "El Carnaval péndulo político del reinado de Fernando VII" en *Actas del 1er. Seminario sobre el Carnaval "Ciudad de Cádiz"*. Cádiz, Fundación Gaditana del Carnaval, pp. 11-19.
- RAMOS, Alberto (1985). *Historia del Carnaval de Cádiz*. Cádiz, Caja de Ahorros de Cádiz.
- RAMOS, Alberto (1996). "Rasgos miméticos del carnaval en la provincia de Cádiz". En Alberto Ramos. *VIII Congreso del Carnaval*. Cádiz, Ayuntamiento de Cádiz, pp. 309-320.

- RAMOS, Alberto (2002). *El Carnaval Secuestrado o Historia del Carnaval. El caso de Cádiz*. Cádiz, Quorum Editores.
- RÍO, Francisco del (1986). "El Carnaval de Cádiz y su atractivo internacional". En Alberto Ramos. *II Seminario del Carnaval. Programa y comunicaciones*. Cádiz, Ayuntamiento de Cádiz, pp. 281-289.
- RODRIGO, Miquel (2007). *Los Modelos de la Comunicación*. Madrid, Tecnos.
- RODRÍGUEZ, José María (1996). "La definición de la forma de ser del gaditano a través de las coplas de su carnaval". Alberto Ramos. *VIII Congreso del Carnaval*. Cádiz, Ayuntamiento de Cádiz, pp. 209-217.
- RODRÍGUEZ, Raúl (2011). "De industrial culturales a industrias del ocio y creativas: los límites del 'campo' cultural" en *Comunicar*, Nº 36, v. XVIII, pp. 149-156.
- RODRÍGUEZ, Salvador (1982). "Métodos, técnicas y Fuentes para el estudio de las fiestas tradicionales populares" En Honorio Velasco, *Tiempo de Fiesta. Ensayos antropológicos sobre las fiestas en España*. Madrid, Tres-Catorce-Diecisiete, pp. 27-42.
- RODRÍGUEZ, Salvador (1991). "El carnaval y lo carnavalesco en las fiestas de Andalucía". En Alberto Ramos. *V Congreso del Carnaval*. Cádiz, Ayuntamiento de Cádiz, pp. 9-21.
- RODRÍGUEZ, Yolanda (2012). *Producción y programación de programas infantiles y educativos para televisión: Análisis de las estrategias para el desarrollo de una serie educativa de animación en el marco de la Televisión andaluza*. Sevilla, [Tesis Doctoral no publicada] Universidad de Sevilla.
- ROIZ, Miguel (1982). "Fiesta, comunicación y significado". En Honorio Velasco. *Tiempo de Fiesta. Ensayos antropológicos sobre las fiestas en España*. Madrid, Tres-Catorce-Diecisiete, pp. 95-124.

- ROMERA, Ángel (Fecha sin especificar). “Retórica. Manual de retórica y recursos estilísticos”. <http://retorica.librodenotas.com/> Consultado el 29 de agosto de 2014.
- ROMERO, Alejandro (2005). “La producción especializada del discurso humorístico en un entorno cultural postmoderno”. *Reis*, 109, Centro de Investigaciones Sociológicas, pp. 75-125.
- ROMERO, Alejandro (2008). *El humor en la teoría sociológica postmoderna. Una perspectiva desde la sociología del conocimiento*. [Tesis doctoral] Granada, Editorial de la Universidad de Granada.
- ROSADO, Paco; PÉREZ, Antonio; UBERA, Erasmo; LEAL, Francisco (1992). “Mesa redonda sobre el localismo u proyección exterior del Carnaval de Cádiz” En Alberto Ramos, *VI Congreso del Carnaval*, Cádiz, 9-12 de diciembre, Fundación Gaditana del Carnaval.
- RUIZ, Fernando C. (2007). *La imagen de Andalucía en los informativos de televisión en España*. Sevilla, Centro de Estudios Andaluces, pp. 110-113 y 131-141.
- SACALUGA, Ignacio (2013). “El Carnaval de Cádiz como generador de información, opinión y entretenimiento. Un ejemplo de comunicación masiva.” En *Historia y comunicación social*. Vol. 18, Noviembre, pp. 449-460.
- SACALUGA, Ignacio (2014). *El carnaval de Cádiz como generador de información, opinión y contrapoder: análisis crítico de su impacto en línea y fuera de línea*. Madrid, Universidad Europea de Madrid [Tesis Doctoral].
- SACALUGA, Ignacio (2015). “Las agrupaciones del carnaval de Cádiz: Un ejercicio creativo de contrapoder”. En *Creatividad y Sociedad*. 24, pp. 4-31.
- SADOC, Rafael (2010). “Del carnaval al guion, cine, literatura.” En *Actas VII Congreso Gaditano de Carnaval*. Cádiz, Asociación de Autores del Carnaval de Cádiz.

- SÁNCHEZ-MESA, Domingo (2004). "Bajtín ante la Semiótica de la Cultura". En *Entretexos. Revista electrónica Semestral de Estudios Semióticos de la Cultura*. Mayo.
- SANDRO, Pedro y SALGADO Alejandro, (Eds.). (2008). *El entretenimiento en TV: guion y creación de formatos de humor en España*. Barcelona, Laertes.
- SCHRAMM, Wilbur (1964). *Proceso y efectos de la comunicación colectiva*. Quito, Ciespal.
- SEDEÑO, Ana María (2002). "Música e imagen: aproximación a la historia del vídeo musical" en *Área abierta*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid. Nº 3.
- SEDEÑO, Ana María (2007). "Narración y descripción en el videoclip musical". En *Razón y Palabra*. Atizapán de Zaragoza, México. Nº 56.
- SEDEÑO, Ana María (2012). "Cultura de la escucha y videoclip musical: aportaciones de este formato audiovisual a la recepción de la música popular". En *Revista Faro*. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Playa Ancha Valparaíso, Chile, Nº15.
- SOLÍS, Ramón (1966). *Coros y Chirigotas. (Las letras del Carnaval gaditano)*. Madrid, Tauro Ediciones.
- TERRADILLOS, Pablo (2008). "Libretos de Carnaval, pliegos de la historia de Cádiz" en *Educación y biblioteca*, Nº 168, TILDE Servicios Editoriales, pp. 62-63.
- TOLEDO, Sergio (2012). *Cómo crear un programa de televisión. La creatividad y su aplicación a lo audiovisual*. Barcelona, Laertes.
- TORRES, Antonio (2012). *Los primeros ojos de Andalucía. Génesis y evolución de la televisión en Andalucía*. Granada, Universidad de Granada.
- TORRES, Margarita (2010). "Raíces antiguas y medievales del carnaval. Una aproximación histórica". En José María Balcells. *El Carnaval: Tradición y actualidad*. León, Universidad de León, pp. 35-41.

- UBERSFIELD, Anne (1989). *Semiótica teatral*. Madrid, Cátedra.
- URTEAGA, Eguzki (2010). “La teoría de sistemas de Niklas Luhmann” en *Contrastes. Revista Internacional de Filosofía*, vol. XV, Universidad de Málaga, pp. 301-317.
- VALDIVIA, José Antonio (1996). “Ayer y hoy de la radio en el concurso oficial de agrupaciones. Una crítica sana y constructiva”. En Alberto Ramos. *VIII Congreso del Carnaval*. Cádiz, Ayuntamiento de Cádiz, pp. 57-60.
- VALLE-INCLÁN, Ramón (del) (2011). “Esperpento de las galas del difunto” en *Martes de Carnaval. Esperpentos*. Madrid, Espasa, Austral.
- VÁZQUEZ, Manuel Ángel (1987). “La semiosis estética en los textos literarios” en *Discurso. Revista internacional de semiótica y teoría literaria*. Sevilla, Alfar, pp. 113-123.
- VÁZQUEZ, Manuel Ángel (1994). *La construcción social de Andalucía*. Sevilla, Alfar, pp. 1-48.
- VÁZQUEZ, Manuel Ángel (1999). “Andalucía: identidad cultural, multiculturalismo y cambio social.” En *PH Boletín 27*, pp. 110-117.
- VÁZQUEZ, Manuel Ángel (2003). “Bases para una Teoría del Emplazamiento”. En Vázquez, Manuel Ángel (Dir.). *Teoría del emplazamiento. Aplicaciones e implicaciones*. Sevilla, Alfar, pp. 21-40.
- VÁZQUEZ, Manuel Ángel (2008/2009). “La semiótica de la cultura y la construcción del imaginario social”. En *Entretextos. Revista electrónica Semestral de Estudios Semióticos de la Cultura*. Nº 11-12-13.
- VÁZQUEZ, Manuel Ángel (2014). “Creatividad y Mindfulness”. En *Investigación y docencia en la creación artística*, Pablo García Sempere, Pablo Tejada Romero y Ayelén Ruscica (Coordinadores), Granada, Editorial Universidad de Granada, pp. 11-27.
- VERA, Ángel Luis (2005). “Televisión y telespectadores” en *Comunicar, Revista Científica de Comunicación y Educación*, Nº 25, pp. 203-210.

VILA, Adolfo (1986). "Por su idiosincrasia, Cádiz todo el año es carnaval". En Alberto Ramos. *II Seminario del Carnaval. Programa y comunicaciones*. Cádiz, Ayuntamiento de Cádiz, pp. 235-255.

VILLEGAS, Manuel (2003). *Charles Chaplin. El genio del cine*. Barcelona, Ediciones Folio.

(VV.AA) Junta Directiva de la Peña La Estrella. (1998). "Ayer y hoy, un punto de encuentro en el Carnaval". En Alberto Ramos. *IX Congreso del Carnaval*. Cádiz, Ayuntamiento de Cádiz, pp. 153-165.

ZÚÑIGA, Joseba (2006). *Realización en televisión*. Andoain (Guipúzcoa), Escuela de cine y vídeo.

### **Bibliografía alternativa (ensayos, novelas y artículos de opinión):**

ARAGÓN, Juan Carlos (2010). *El Carnaval sin apellidos. Un arte mayor para una chusma selecta*. Cádiz, Artes Gráficas Nueva.

ARAGÓN, Juan Carlos (2012). *El Carnaval sin nombre. Ni mayor el arte, ni selecta la chusma*. Cádiz, Artes Gráficas Nueva.

BAROJA, Pío (1977). *Locuras de carnaval*. Madrid, Caro Raggio, pp. 7-63.

BÉCQUER, Gustavo Adolfo (1862, 5 de marzo). “El Carnaval”, en *El Contemporáneo*. Periódico, Digitalizado por Librodot.com. <http://severitorres.org/ampa/joomla/images/Biblioteca/B/Becquer/carnaval%20el.pdf> (Consultado el 26 de marzo de 2014).

BURGOS, Antonio (1971). *Andalucía, ¿Tercer mundo?* Barcelona, Ediciones 29.

BURGOS, Antonio (1991). *Discursos entre Sevilla y Cádiz*. Sevilla, Secretariado de publicaciones de la Universidad de Sevilla, pp. 121-178, y 237-263.

BURGOS, Antonio (2001, 22 de febrero) “Carnaval mediático”. En *El Recuadro, ABC*. <http://www.antoniburgos.com/mundo/2001/02/re022201.html>. Consultado el 21 de marzo de 2014.

BURGOS, Antonio (2005, 3 de febrero). “¿Esto es Carnaval?”. En *El Recuadro, ABC*. <http://www.antoniburgos.com/abc/2005/02/re020405a.html> Consultado el 22 de septiembre de 2014.

BURGOS, Antonio (2007, 10 de febrero). “Una carpa ante el Señor”. En *El Recuadro, ABC*. <http://www.antoniburgos.com/abc/2007/02/re021007.html> . Consultado el 5 de marzo de 2015.

LARRA, Mariano José de (1833). “El mundo todo es máscaras. Todo el año es Carnaval”, en *El Pobrecito Hablador. Revista Satírica de Costumbres*, por el Bachiller don Juan Pérez de Munguía (Seudónimo de Mariano José de Larra), nº 12, marzo de 1833, Madrid.

[http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-mundo-todo-es-mascaras-todo-el-ano-es-carnaval--0/html/ff791c32-82b1-11df-acc7-002185ce6064\\_1.html#l\\_1](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-mundo-todo-es-mascaras-todo-el-ano-es-carnaval--0/html/ff791c32-82b1-11df-acc7-002185ce6064_1.html#l_1) Consultado el 3 de julio de 2014.

PÉREZ-REVERTE, Arturo (2010). *El Asedio*. Madrid, Alfaguara.

ROSADO, Paco (Francisco) (2007). *Qué pechá de carnaval*. Cádiz, Caja San Fernando.

RUIZ, Juan (ARCIPRESTE de Hita), (1965). *El libro del Buen Amor*. Madrid, Editorial Mediterráneo, pp. 108-123.

### **Webs consultadas y audiovisual:**

Ayuntamiento de Cádiz (2010, 15 de enero). “Onda Cádiz TV comienza este viernes la retransmisión en directo y en exclusiva de la clasificatoria del COAC”. <http://institucional.cadiz.es/actualidad/onda-c%3%A1diz-tv-comienza-este-viernes-la-retransmisi%C3%B3n-en-directo-y-en-exclusiva-de-la> . Consultado el 22 de octubre de 2014.

Ayuntamiento de Cádiz (2014, 21 de marzo) “Fallados los premios ‘Lo mejor de lo mejor’”. <http://www.cadizdigital.cadiz.es/noticias/carnaval/fallados-los-premios-lo-mej%C3%B3-de-lo-mej%C3%B3> Consultado el 21 de marzo de 2014.

Ayuntamiento de Cádiz (Fecha sin especificar). “Carnaval de Cádiz.” <http://turismo.cadiz.es/cultura/carnaval-de-c%3%A1diz> Consultado el 25 de enero de 2014.

BENILLOUCHE, Sarah (2007). *Las bellas de Cádiz*. [Película documental] España, CedeCOM, Promedame-Films, Canal Marítima.

CANAL MORILLO, José María (2008, 7 de diciembre). “Manolo Casal”. [www.diariodecadiz.es](http://www.diariodecadiz.es)  
<http://www.diariodecadiz.es/article/opinion/297174/manolo/casal.html>  
Consultado el 4 de enero de 2014.

Carnaval por un tubo. (2011, 17 de marzo). 20 años de Carnaval de Cádiz (1989-2008) (Parte 1). [Archivo de vídeo] Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=2dGxwEXMqv0>

Carnaval por un tubo. (2011, 17 de marzo). 20 años de Carnaval de Cádiz (1998-2008) (Parte 2). [Archivo de vídeo] Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=uDOfZJHh2A>

CARRATALÁ, Fernando “Arcipreste de Hita Libro de Buen Amor. (Estrofas 1067-1172)” Versión moderna de María Brey Mariño. Madrid, Castalia. En [http://www.archimadrid.es/asuncionpozuelo/Arcipreste\\_de\\_Hita.PDF](http://www.archimadrid.es/asuncionpozuelo/Arcipreste_de_Hita.PDF)  
Consultado el 21 de marzo de 2014.

CASADO, D. (2015, 19 de enero). “Muere Tony Verna, el inventor de la ‘repetición de la jugada’”. <http://laquiavtv.abc.es/noticias/20150119/abci-muere-inventor-repeticion-jugada-201501190952.html> . Consultado el 22 de enero de 2015.

Ciclos de diálogos de la Voz (2015, 12 de enero). “El Carnaval era de Cádiz y no lo daban por televisión, como debería volver a ser”. <http://www.lavozdigital.es/cadiz/201501/11/entrevista-antonio-burgos-20150109210350-pr.html> . Consultado el 12 de enero de 2015.

En Cádiz no hay cultura (2013, 5 de octubre). “Marko Simic: ‘Antes de empezar a grabar no sabíamos absolutamente nada sobre Carnaval’”. <https://encadiznohaycultura.wordpress.com/2013/10/05/marko-simic-la-ciudad-que-canta/> Consultado el 28 de marzo de 2014.

ESTÉVEZ, Beatriz (2015, 13 de febrero). “José Mateos, veterano cámara de Canal Sur, se despide del Concurso.” <http://www.diariodecadiz.es/article/carnaval/1961335/jose/mateos/veterano/camara/canal/sur/se/despide/concurso.html>. Consultado el 02 de octubre de 2015.

GARCÍA-PELAYO, Gabriel (2013). *Alegrías de Cádiz*. [Película Documental]. España Tablada.

Guashilandia (2012, 30 de mayo). Entrevista a José Guerrero Roldán “Yuyu” (1998 - Completa) – El ritmo del Tanguai. [Archivo de vídeo] Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=PTr5QhKijcQ>

HURST, Marcus (Fecha sin especificar). “La creatividad según Stephen King” [www.yorokobu.es](http://www.yorokobu.es). <http://www.yorokobu.es/la-creatividad-segun-stephen-king/> Consultado el 31 de diciembre de 2013.

J. M. S. R. (2014, 15 de junio). “El Carnaval en un examen de Selectividad para toda Andalucía”. <http://www.diariodecadiz.es/article/cadiz/1794626/carnaval/examen/selectividad/para/toda/andalucia.html>. Consultado el 15 de junio de 2014.

J. M. S. R. (2014, 23 de octubre). “Las altas por correo elevan a 159 el número de agrupaciones.” <http://www.diariodecadiz.es/article/cadiz/1883396/las/altas/por/correo/elevan/numero/agrupaciones.html> . Consultado el 23 de octubre de 2014.

La Voz del Carnaval (2015, 17 de septiembre). “La Final del Concurso será de cuatro agrupaciones por modalidad.” <http://alsondelcarnaval.es/noticias/oficial-se-aprueba-la-final-de-4-agrupaciones-por-modalidad-para-el-coac-2016/> Consultado el 17 de septiembre de 2015.

LUCÍA, Luis (1962). *Tómbola*. [Película cinematográfica]. España, Guion Producciones cinematográficas.

LUMIÉRÈ, Auguste Marie y Louis Jean (1895). *El regador regado*. [Cortometraje] Francia, Lumière.

Memoria de Cádiz (2009, 23 de febrero). “Las coplas de las comparsas deberán estar autorizadas por el Ayuntamiento.” <http://memoriadecadiz.es/2009/02/23/las-coplas-de-las-comparsas-deberan-estar-autorizadas-por-el-ayuntamiento/#more-2462> . Consultado el 24 de marzo de 2014.

MONTES, Dani (2013). *Yo tb tq*. [Cortometraje] España, Cambio y Corto.

MORILLO, José María (2008, 7 de diciembre). “Manolo Casal”. [www.diariodecadiz.es](http://www.diariodecadiz.es)  
<http://www.diariodecadiz.es/article/opinion/297174/manolo/casal.html>  
Consultado el 4 de enero de 2014.

NEVILLE, Edgar (1945). *Domingo de Carnaval*. [Película cinematográfica] España, Exclusivas Salete-Jimeno.

ONDACADIZTV (2015, 16 de febrero). Pregón Carnaval 2015 Merche Trujillo. [Archivo de vídeo] Recuperado de [https://www.youtube.com/watch?v=8ugVCE7\\_tV8](https://www.youtube.com/watch?v=8ugVCE7_tV8)

Papafrita (2011, 5 de marzo). Cuple Ruben Gran Hermano. [Archivo de vídeo]  
Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=LnBt5shiSgQ>

PARMILLERO, Mario (2010, 1 de marzo). El que la lleva, la entiende, chirigota del Selu. [Archivo de vídeo]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=luklk0OS6yY>

Redacción Cádiz, diariodecadiz.es (2015, 15 de octubre) “El PP plantea crear un abono para preselección y cuartos de final”. <http://www.diariodecadiz.es/article/cadiz/2132329/pp/propone/crear/abono/para/coac.html> Consultado el 18 de octubre de 2015.

Redacción carnavaldecadiz.com (Fecha sin especificar) “De 139 acreditados de prensa sobran 5, todos digitales.” [http://www.carnavaldecadiz.com/Carnaval2014/Noticias/noticia.php?id=De\\_139\\_acreditados\\_de\\_prensa\\_sobran\\_5\\_todos\\_digitales](http://www.carnavaldecadiz.com/Carnaval2014/Noticias/noticia.php?id=De_139_acreditados_de_prensa_sobran_5_todos_digitales) Consultado el 25/01/2014.

Redacción carnavaldecadiz.com (Fecha sin especificar). “Onda Cádiz también emitirá los Cuartos hasta 2016.” [http://www.carnavaldecadiz.com/Carnaval2013/Noticias/noticia.php?id=Onda\\_Cadiz\\_tambien\\_emitira\\_los\\_Cuartos\\_hasta\\_2016](http://www.carnavaldecadiz.com/Carnaval2013/Noticias/noticia.php?id=Onda_Cadiz_tambien_emitira_los_Cuartos_hasta_2016) . Consultado el 22 de octubre de 2014.

Reacción carnavaldecadiz.com (Fecha sin especificar). “Canal Sur ofrece 20.000 euros más que Onda Cádiz por los Cuartos.” <http://alsondelcarnaval.es/noticias/canal-sur-ofrece-20-000-euros-mas-que-onda-cadiz-por-los-cuartos/> Consultado el 21 de septiembre de 2015.

Redacción diariobahiadacadiz.com (2014, 24 de enero). “Pestiñada, Erizada y Ostionada abren este fin de semana el pre-Carnaval 2014.” <http://www.diariobahiadacadiz.com/detalle-noticia-27185>. Consultado el 25 de enero de 2014.

Redacción elclubexpress.com (2013, 4 de octubre). “La idiosincrasia gaditana ante el objetivo”. <http://elclubexpress.com/blog/2013/10/04/marko-simic-la->

idiosincrasia-gaditana-ante-el-objetivo/ Consultado el 26 de marzo de 2014.

SACALUGA, Ignacio (2009). *Febrero. Cuando la vida es Carnaval*. [Documental] España, Edit lo Producciones Audiovisuales.

SADOC, Rafael (2015). *The Beautiful Cádiz*. [Película cinematográfica] España, The Chiriparsa Entertainment.

SÁENZ DE HEREDIA, José Luis (1969). *Juicio de faldas*. [Película cinematográfica] España, Arturo González P. C.

SÁNCHEZ, J. M. (2012, 1 de febrero). “El Teatro Andalucía da cobijo al Carnaval”.

<http://www.diariodecadiz.es/article/carnavalcadiz2012/1173450/teatro/andalucia/da/cobijo/carnaval.html> . Consultado el 22 de septiembre de 2014.

SÁNCHEZ, Pablo (2012, 10 de octubre). Tango – Aquellos duros antiguos – Los Anticuarios (1905) del Tío la Tiza (Antonio Rodríguez). [Archivo de vídeo] Recuperado de [https://www.youtube.com/watch?v=2QV9o4\\_5qZM](https://www.youtube.com/watch?v=2QV9o4_5qZM)

SANTIAGO, Fernando (1995). *Carnaval recuperado*. [Documental] España, Diputación de Cádiz.

SIMIC, Marko (2012). *Cádiz, la ciudad que canta*. [Documental]. España, CadizVideo.

TARANTINO, Quentin (2009). *Malditos bastardos*. [Película cinematográfica]. Estados Unidos, Universal Pictures, The Weinstein Company, Lawrence Bender Productions y Neunte Babelsberg Film.

TheChirigotero (2010, 28 de agosto). Los Sanmolontropos verdes-presentación.mpg [Archivo de vídeo] Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=K5dmsccFfKw>

TROUSDALE, Gary y WISE, Kirk (1996). *El Jorabado de Notre Dame*. [Película cinematográfica] Estados Unidos, Walt Disney Pictures.

WALLANCE, Randall (1998). *El hombre de la máscara de hierro*. [Película cinematográfica] Estados Unidos, Metro Golwyn Mayer y United Artist.

**Entrevistas:**

CASAL, Manuel (2014, 14 de enero). Sevilla.

SERRANO, Antonio Pedro (2015, 17 de marzo). Sevilla.

GERRERO, José (2015, 19 de marzo). Sevilla.

GARCÍA, José Luís (2015, 24 de marzo). Cádiz.

BARCELÓ, Ana (2015, 24 de marzo). Cádiz.

SANZ, Ángel (2015, 24 de marzo). Cádiz.

VALENTÍN-GAMAZO, Juan Antonio (2015, 8 de abril). Sevilla.

OSUNA, Javier (2015, 5 de mayo). Vía correo electrónico

SANTANDER, Manuel (2015, 7 de mayo). Cádiz.

**Otros:**

Asistencia a *V Jornadas Morfología del humor* 21 de mayo de 2010. Sevilla.

Asistencia Ensayo general de la chirigota “Pepe Trola” 1 de febrero 2014

Asistencia al pase de Cuartos de Final COAC 19 de febrero de 2014

Asistencia a la realización del pase de Semifinal del COAC desde la unidad móvil de Canal Sur el 25 de febrero de 2014

Asistencia a la exposición *Vestir la representación*. Carmen Giles 30 años. 11 de septiembre – 16 de noviembre de 2014.

Asistencia al *VIII Congreso Gaditano de Carnaval*, celebrado del 12 al 14 de diciembre de 2014.

Seguimiento de creación de tres chirigotas para el COAC 2015.

Asistencia al pase de Cuartos de Final COAC 4 de febrero de 2015. Y asistencia a la realización televisiva de una agrupación desde la unidad móvil de Onda Cádiz.

Asistencia a la realización del pase de Semifinal del COAC desde la unidad móvil de Canal Sur el 10 de febrero de 2015.