



ESPECTÁCULO MUSICAL; SU RECEPCIÓN, TRADUCCIÓN Y PROMOCIÓN DIALOGO INTERCULTURAL A TRAVÉS DE LA MÚSICA

Grażyna Ewa Górnicka

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

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

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

GRAŻYNA EWA GÓRNICKA

ESPECTÁCULO MUSICAL;
SU RECEPCIÓN, TRADUCCIÓN
Y PROMOCIÓN
DIALOGO INTERCULTURAL A TRAVÉS DE LA MÚSICA

TESIS DOCTORAL

DIRIGIDA POR DRA. M. ROSA TAMARIT SUMALLA
DEPARTAMENTO DE HISTORIA E HISTORIA DEL ARTE

TARRAGONA

2015

UNIVERSITAT



ROVIRA I VIRGILI



Departamento de Historia e Historia del Arte

Plaza Imperial Tàrraco, 1

43005 Tarragona

Tel. 977 55 95 95

Fax 977 55 95 97

HAGO CONSTAR que el presente trabajo, titulado “ESPECTÁCULO MUSICAL; SU RECEPCIÓN, TRADUCCIÓN Y PROMOCIÓN; DIÁLOGO INTERCULTURAL A TRAVÉS DE LA MÚSICA”, que presenta Grażyna Ewa Górnicka para la obtención del título de Doctor, ha sido realizado bajo mi dirección en el Departamento de Historia e Historia del Arte.

Tarragona, 25 de julio 2015

La directora de la tesis doctoral

A handwritten signature in blue ink, consisting of several loops and a long horizontal stroke extending to the right.

DRA. M. ROSA TAMARIT SUMALLA

Agradecimientos,

Me gustaría que estas líneas sirvieran para expresar mi más profundo y sincero agradecimiento a todas aquellas personas que, directa o indirectamente, participaron en la realización del presente trabajo opinando, corrigiendo, dando ánimo, acompañando en los momentos de crisis y en los momentos de felicidad: Amadeu Casas, Quico Pi de la Serra, Miguel Talavera, Joan Pau Cumellas, Blas Picón, Reginald Vilardell, Oscar Rabadán, Xavi de la Salud, Ivan Saez, Valentín Moya, Oriol Saña, Slawek Wierzcholski, Jordi Freixes, Piotr Gwizdala y otros músicos, promotores; y periodistas.

Debo un especial reconocimiento a Carles García y a mi directora Dra. M. Rosa Tamarit Sumalla por todo el tiempo que me han dado, por sus sugerencias e ideas de las que tanto provecho he sacado.

INDÍCE:

RESUMEN	7
1. INTRODUCCIÓN Y ESTADO DE LA CUESTIÓN	9
1.1. JUSTIFICACIÓN	9
1.2. METODOLOGÍA	11
1.3. ESTADO DE LA CUESTIÓN	12
A. LINGÜÍSTICA Y TRADUCTOLOGÍA	12
B. SEMIÓTICA Y PERCEPCIÓN	14
C. ESTÉTICA	16
D. MÚSICA	19
E. PROMOCIÓN ARTÍSTICA	21
2. CULTURAS, RECEPCIÓN Y TRADUCCIÓN	23
2.1. TRADUCCIÓN MODERNA	23
2.2. RECEPCIÓN	26
2.3. CULTURA	28
3. CREACIÓN Y LENGUAJES ARTÍSTICOS	35
3.1. SIGLO XX	35
A. TEORÍA DE ARTE A LO LARGO DEL SIGLO XX	36
B. AGONÍA DE BELLAS ARTES	40
3.2. SIGLO XXI – ARTE Y TECNOLOGÍA	44
A. ARTE NEGOCIO	46

B. LO GLOBAL CONTRA LO LOCAL	52
C. LENGUAJES ARTÍSTICOS Y SU PERCEPCIÓN	56
4. TRADUCIENDO EL ARTE	64
4.1. ASPECTO EMOCIONAL	64
4.2. ASPECTO CULTURAL	66
4.3. ASPECTO FORMAL	68
A. PROSA	68
B. POESÍA	70
C. TEATRO	76
D. CINE	78
5. MÚSICA Y ESPECTÁCULO	82
A. PSICOLOGÍA MUSICAL	84
B. NEUROCIENCIA Y MÚSICA	86
5.1. MÚSICA ACTUAL	87
A. MAJORS	92
B. LO GLOBAL Y LO LOCAL – <i>WORD MUSIC</i>	94
C. ESPECTÁCULO	95
5.2. NUEVAS TECNOLOGÍAS Y RECEPCIÓN	99
5.3. DIMENSIÓN MUSICAL Y VERBAL DE UNA CANCIÓN	103
A. MÚSICA Y EMOCIONES	103
B. TEORÍA DE LA TRADUCCIÓN MUSICAL	106

C. TRADUCCIONES DE CANCIONES Y SU RECEPCIÓN	110
POR EL PÚBLICO	
5.4. MÚSICA Y COMUNICACIÓN	117
6. PRAXIS - BLUES CATALÁN Y SU RECEPCIÓN POR	123
LOS EXTRANJEROS	
6.1. JUSTIFICACIÓN Y OBJETIVOS DE LA PRAXIS	123
6.2. BLUES EN LA ACTUALIDAD	126
6.3. MÚSICOS	131
A. FRANCESC PI DE LA SERRA	132
B. AMADEU CASAS	136
C. JOAN PAU CUMELLAS	139
D. MIGUEL TALAVERA	142
E. BLAS PICÓN	144
6.4. TRANCURSO DE ACTIVIDADES	147
A. FESTIVALES INTERNACIONALES	148
B. MEDIOS DE COMUNICACIÓN	150
C. PLATAFORMA VIRTUAL	157
6.5. RESULTADOS	165
7. CONCLUSIONES	170
FUENTES DE INFORMACIÓN	175
ANEXOS	192

RESUMEN

El presente trabajo de investigación tiene por objeto examinar la creatividad artística y cultural, su traducción, recepción y promoción en diferentes contextos. La experiencia como gestora cultural plantea muchos interrogantes sobre las diferencias culturales, la comunicación y el espectáculo.

En la primera parte de este documento el lector podrá acercarse al planteamiento de la tesis y del contexto de su origen. En la segunda parte, con base en la biografía citada al final de este documento, se aborda lo referente a las culturas, la traducción y la percepción. En los siguientes apartados se presentan una serie de conceptos relacionados con la creación artística. Nos centramos en las aportaciones de los investigadores del siglo XX y XXI. Analizamos el arte poniendo el énfasis en su percepción por los públicos internacionales y su posible rol en el dialogo intercultural.

Otro capítulo lo dedicamos en su totalidad a la investigación práctica y trabajo de campo realizados con el objetivo de aportar datos imprescindibles para poder confirmar o descartar nuestra tesis. Se ha asegurado la presencia de los artistas catalanes tanto en los festivales internacionales y los medios de comunicación como en las redes sociales, los portales y las páginas web dedicadas a la música.

En el último capítulo está dedicado a las conclusiones derivadas del análisis comparativo de resultados entre la investigación teórica y la praxis. El estudio que se ha realizado confirmó, como era de esperar, que el arte posee unas raíces muy profundas en las culturas locales de las cuales surge y a la vez dispone de la fuerza para despertar emociones en todos los seres humanos. Estas cualidades podrían convertirlo en un instrumento idóneo para mantener el diálogo intercultural. Sin embargo, para asegurar el entendimiento mutuo es necesaria la presencia de los gestores culturales y artísticos competentes.

Al final se muestra la lista de las fuentes científicas que sirven de base para nuestra investigación y anexos con el material relacionado con la praxis.

ABSTRACT

This research aims to examine artistic and cultural creativity, translation, reception and promotion in different contexts. The experience as a cultural manager presents us many questions about cultural differences, communication and entertainment.

In the first part of this paper the reader can find the main thesis of this document and the context of its origin. In the second part, based on the bibliography presented at the end of this document, we present some-several issues related to cultures, translation and perception. In the following paragraphs we present a number of concepts related to culture and artistic creation. We focus on researchers from 20th and 21st centuries/century. We analyze art with an emphasis on its perception by the international public and its possible role in intercultural dialogue.

The next chapter is dedicated to description and analysis of the practical part of our investigation in order to provide essential data to confirm or exclude our thesis. We have ensured the presence of Catalan artists at different international music festivals, the mass media, social networks, portals and websites dedicated to music.

In the last part we conducted a comparative analysis of the theory and practice to plant the conclusions. As expected, the study we have done confirmed that art has very deep roots in local cultures and, at the same time, it has the power to awaken emotions in all human beings. These qualities could make it an ideal instrument to maintain intercultural dialogue. However, to ensure mutual understanding, it is necessary to provide the presence of qualified cultural and artistic managers.

At the end of this document we show the list of scientific sources that serve as the basis for our research and appendices with material related to the praxis.

1. INTRODUCCIÓN Y ESTADO SE LA CUESTIÓN

1.1. JUSTIFICACIÓN

La motivación fundamental que ha permitido iniciar esta investigación nació después de años de experiencia como traductora y gestora cultural. La colaboración con los músicos, las empresas de promoción y otras entidades culturales del entorno catalán me ha dado la oportunidad de adquirir una experiencia práctica. A la vez, esta actividad profesional ha suscitado el deseo de profundizar en los conocimientos teóricos en el campo de la traducción y la animación socio-cultural. La finalidad principal podría ser la de dar herramientas y descifrar los caminos y lenguajes imprescindibles para promocionar la cultura y el arte a nivel internacional.

A lo largo de esta experiencia hemos podido introducir a diversos músicos barceloneses en grandes festivales internacionales celebrados en diferentes ciudades de Europa. En el radio de once países europeos, hemos organizado una serie de programas dedicados a la música catalana. Se ha asegurado la presencia de los artistas catalanes en las redes sociales, los portales y las páginas web dedicadas a la música.

Desde el inicio de nuestra vinculación al mundo del arte nos ha llamado la atención la cuestión de diferentes costumbres y gustos musicales de los europeos. Nos preguntábamos por la razón de esta diversidad y su vínculo con las propias raíces culturales.

El hecho de buscar los códigos capaces de facilitar la comunicación entre representantes de diferentes culturas nos ha hecho pensar en la problemática de traducción, sobre todo traducción intercultural, y su posible rol en la promoción exterior del arte y la cultura.

Otra cuestión que puede aparecer como interesante es la omnipresencia de la cultura de las masas en todos los rincones del continente. Era inevitable tratar el tema más recurrente entre los profesionales de este ámbito: la interacción entre *lo global* y *lo local*.

Para examinar los temas planteados anteriormente era necesario buscar diversas fuentes de información del ámbito de las lenguas, la cultura y el arte. El análisis comparativo de los resultados de la praxis con la información que hemos encontrado en los trabajos científicos, nos permitió plantear interrogantes consecutivas como, por ejemplo:

¿Son capaces el *mainstream* y la digitalización de la sociedad actual de aniquilar las diferencias entre culturas y convertirnos en una sociedad homogénea?

¿Cuáles son actualmente los principales canales y códigos de comunicación entre artista y audiencias internacionales?

¿Cuál es el rol de la traducción en la promoción exterior cultural y artística?

Estas preguntas constituyen uno de los motores de investigación de muchos investigadores. Lo que diferencia nuestro trabajo de los anteriores es el distinto enfoque. Este trabajo está orientado a estudiar el panorama musical europeo respecto a los gustos estéticos y la capacidad de descodificar (la competencia semiótica) así como el rol de la traducción en el contacto intercultural. Nos centramos en la música porque coincidimos con numerosos especialistas que confirman su idoneidad para convertirse en un lenguaje y vehículo de la comunicación interpersonal e intercultural. Josefa Lacárcel Moreno (2003, p. 216) describe de esta manera las cualidades especiales de la música:

La música considerada como arte, ciencia y lenguaje universal, es un medio de expresión sin límites que llega a lo más íntimo de cada persona. Puede transmitir diferentes estados de ánimo y emociones por medio de símbolos e imágenes aurales, que liberan la función auditiva tanto emocional como afectiva e intelectual. Escuchar y “hacer” música desarrolla la sensibilidad, la creatividad y la capacidad de abstracción o análisis. No sólo cumple una función estrictamente

educativa cuando hablamos de aprendizajes musicales, sino que también cumple otros fines. Nos propicia a descubrir nuestro propio mundo interior, la comunicación con “el otro” o “los otros” y la captación y apreciación del mundo que nos rodea.

Es imprescindible recordar que la música actual está formada no sólo por el componente auditivo. Hoy en día la música es un *espectáculo*, un *show*. Analizaremos un espectáculo musical con más detalle porque como dice Joan Elies Adell Pitarch (2004, p. 397):

Es esta compleja mezcla de lo visual y lo sonoro la que convierte a la música popular en uno de los discursos más poderosos y fascinantes de la cultura contemporánea.

A diferencia de otros trabajos, no pretendemos estudiar las obras de arte particulares ni sus autores. Nuestro enfoque se basa en el público y su modo de recepción y comprensión de la música. Colaboramos con algunos de músicos catalanes; sin embargo en nuestra aproximación a sus obras no nos interesan tanto su forma y contenido pero más bien el modo de su asimilación por parte del público. No son pues, en el sentido estricto, objeto de nuestro análisis pero sí una herramienta para entender y analizar el efecto que producen en sus espectadores.

1.2. METODOLOGÍA

En cuanto a la metodología, en la primera parte del corpus hemos centrado el estudio del Estado de la Cuestión en el análisis de una amplia gama de las fuentes de información disponibles (la bibliografía completa está presentada detalladamente al final de la tesis), poniendo el enfoque en temas relacionados con el arte, la comunicación y la traducción. Todo este material nos ha servido como la base para poder centrarnos con pleno conocimiento de las fuentes, en

el aspecto que más nos interesa, es decir el espectáculo musical, su traducción y promoción.

El trabajo de campo ha consistido, como ya hemos mencionado, en la recogida de datos (tanto cualitativos, como cuantitativos) que se derivaban de la colaboración con reconocidos músicos catalanes. La elección de los músicos no fue accidental. Gracias a la minuciosa preselección hemos escogido a Amadeu Casas, Francesc Pi de la Serra, Miguel Talavera, Joan Pau Cumellas y Blas Picón, que tocaban el mismo estilo musical, el blues. Su obra, la hemos presentado al público extranjero por tres de los canales que en la actualidad sirven para escuchar música: conciertos en directo, medios de comunicación y plataformas virtuales. Los datos obtenidos a través de estas actividades nos han servido para responder las preguntas planteadas anteriormente.

Una vez acabado el corpus, hemos podido sacar las conclusiones - la síntesis de los resultados del trabajo de campo y de la información teórica hallada en la bibliografía.

Para desarrollar estos contenidos hemos usado recursos muy diversos y multidisciplinares. El análisis conceptual lo hemos afrontado desde diferentes áreas, no sólo desde la Historia del Arte y la Filología sino también desde la Antropología, la Sociología, la Psicología y la Estética entre otras. A continuación presentamos el estado de la cuestión de las ciencias que nos parecen imprescindibles para nuestra investigación.

1.3. ESTADO DE LA CUESTIÓN

A. LINGÜÍSTICA Y TRADUCTOLOGÍA

Los traductores aparecieron junto con los primeros contactos a nivel internacional. La historia de la traducción es muy larga como confirman documentos escritos que mencionan la presencia de este oficio en el Antiguo

Egipto (Lépinette, Melero Bellido, 2003, p.2). Durante todo este tiempo se escribió un número muy elevado de tratados y libros sobre la traducción, su historia, clasificaciones y enfoques. Al poder escoger de una obra tan extensa y variada, nos hemos centrado en los autores nacionales del siglo XX y XXI que entienden la traducción como el nexo intercultural. Entre los primeros y más comentados textos sobre la traducción se encuentra *Miseria y esplendor de la traducción*, una serie de cinco textos que entre mayo y junio de 1937 José Ortega y Gasset publicó en el diario *La Nación* de Buenos Aires. Este texto fue muy comentado, alabado y criticado por diferentes especialistas. Hay que entenderlo, como dice Emilio Ortega Arjonilla (1998, p. 103), como el primer intento de “sistematizar el trabajo de traducción, dándole la seriedad y el rigor que merece; sugerir al traductor que salga del ostracismo y de la timidez que lo caracterizan (desde su punto de vista); invitar a los escritores y filólogos al cultivo de la traducción, para darle realce y profesionalizar esta práctica de escritura; considerar a la traducción como un género *sui generis* que merece ser considerado como tal”. Con el texto de Ortega y Gasset nacen la lingüística y la traductología que goza de una larga lista de investigadores y una amplia gama de material bibliográfico de gran interés. Entre los libros que nos servirán de apoyo en nuestro trabajo se encuentra entre otros *Traducción: Historia Y Teoría* de Valentín García Yerba (1994), *Historia de la traducción* editado por Brigitte Lépinette (2003) o *Lengua y sociedad: lingüística aplicada en la era global y multicultural* de Jesús Varela Zapata y JoDee Anderson (2004). Aparte de estas compilaciones hay múltiples artículos científicos excelentes. Como ejemplo basta mencionar *La traductología: lingüística y traductología* de Amparo Hurtado Albir (1996), *Soluciones aportadas por la traductología y la lingüística aplicada ante el reto actual de la traducción de textos científico-técnicos, profesionales y académicos* de Antonio Ñíguez Bernal (2006).

En la lingüística moderna se habla de traducción intercultural y se reconoce el rol del traductor como mediador entre representantes de diferentes culturas. Basta mencionar *El apasionante mundo del traductor como eslabón invisible entre lenguas y culturas* de Nuria Ponce Márquez (2007). Sin embargo se suele limitar su intervención al campo de la intervención social delimitando su trabajo a espacios como hospitales, escuelas, comisarías, etc. Esta perspectiva

presentan las publicaciones *Formas De Mediación Intercultural. Traducción e Interpretación en los Servicios Públicos* de Carmen Valero Garcés (2008) o *Lingüística Contrastiva y Traducción. Aproximaciones interculturales* de Mercè Tricás Preckler (2010). Sin embargo la traducción en el ámbito de la promoción cultural quizá no ha recibido la atención de los investigadores que se merece.

En cuanto al tema de la traducción en las artes, la lista de material científico es muy variada y de gran interés. Las publicaciones como *Análisis estilístico y traducción literaria de textos en prosa: algunas orientaciones* de Carlos Herrero Quiros (1999), *Análisis de cambios formales entre TO y TT* escrito por M^a Antonia Álvarez Calleja (2005), *Traducir teatro: una aventura con obstáculos y satisfacciones* de María Victoria Eandi (2010), *Poesía y Traducción* de Marco Antonio Campos (1996), *Traducción teatral: ¡traducir desde el alma!* de Dimitris Psarrás (2013), *Interculturalidad Y Traducción En Cine, Televisión Y Teatro* de los autores Miguel Ángel Candel Mora y Emilio Ortega Arjonilla (2012), *Los subtítulos cinematográficos: Un puente entre culturas* escrito por Paula Camacho Roldán y *Cine y traducción* de Frederic Chaume son las que nos ayudan a entender el oficio de la traducción en el arte. En cuanto a traducción musical es imprescindible enumerar las aportaciones de tales autores como Heidi F. Griffith, José Alberto Luis Estévez, María del Mar Cotes Ramal o David Ernest Apter.

B. SEMIÓTICA Y PERCEPCIÓN

Según nuestra opinión no se puede tratar los temas de la traducción y de la percepción sin hablar primero de *la semiótica*, la ciencia que trata de los procesos que ocurren en nuestra psique a la hora de descodificar *un signo*, como por ejemplo una palabra o una obra de arte. La semiótica moderna nace con los trabajos del filósofo estadounidense Charles S: Peirce (1839-1914) y el lingüista suizo Ferdinand de Saussure (1857-1914). Ambos ofrecieron las definiciones del *signo* e hicieron aparecer una disciplina que se ocuparía de su estudio. Esto condujo a los semiólogos de mediados del siglo XX a reconocer a ambos autores como fundamentales en la naciente disciplina. Sobre esta

convicción se han construido gran parte de las semióticas. El mismo Charles Sanders Peirce así define *la semiosis* en *Collected Papers* (Sanders; Peirce. *Collected Papers*. Cambridge: Harvard University Press, 1931-1935, en Umberto Eco, *Tratado de semiótica general*. México: Editoriales Nueva Imagen y Lumen, 2000, p. 45):

Que yo sepa, soy un pionero, o, mejor, un explorador, en la actividad de aclarar e iniciar lo que llamo semiótica, es decir, la doctrina de la naturaleza esencial y de las variedades fundamentales de cualquier clase posible de semiosis (...) Por semiosis entiendo una acción, una influencia que sea, o suponga, una cooperación de tres sujetos, como, por ejemplo, un signo, su objeto y su interpretante, influencia tri-relativa que en ningún caso puede acabar en una acción entre parejas.

En cuanto a los signos Saussure (1970, p. 60, en Eco: 1978, pp. 43-45) explica:

La lengua es un sistema de signos que expresan ideas y, por esa razón, es comparable con la escritura, el alfabeto de los sordomudos, los ritos simbólicos, las formas de cortesía, las señales militares, etc. Simplemente es el más importante de dichos sistemas. Así, pues, podemos concebir una ciencia que estudie la vida de los signos en el marco de la vida social; podría formar parte de la psicología social y, por consiguiente, de la psicología general; nosotros vamos a llamarla semiología (del griego $\sigma \eta \mu \epsilon \iota \omicron \nu$, "signo"). Podría decirnos en qué consisten los signos, qué leyes los regulan. Como todavía no existe, no podemos decir cómo será; no obstante, tiene derecho a existir y su lugar está determinado desde el punto de partida.

Desde entonces la ciencia ganó el interés en los científicos de diferentes áreas de investigación. Entre los más destacados, y a la vez más coherentes con nuestra área de interés que es la semiótica del arte, se puede destacar al filósofo italiano Umberto Eco (*La estructura ausente: Introducción a la semiótica* y *Tratado de semiótica general*), el teórico teatral francés Patrice Pavis (*El*

análisis de los espectáculos: teatro, mimo, danza y cine; Diccionario del Teatro; El teatro y su recepción. Semiología, cruce de culturas y postmodernismo), Rubén López-Cano (numerosos artículos sobre semiosis y la música), de Josefa Lacárcel Moreno (*Psicología de la música y emoción musical*), Fajardo, Carlos (*El gusto estético en la sociedad postindustrial*).

C. ESTÉTICA

Como queremos analizar los gustos artísticos es imprescindible explicar las raíces de la ciencia que se dedica a investigar este dificultoso tema – la estética. Para entrar en el tema, nos hemos permitido utilizar la clasificación realizada por Juan Plazaola Artola, el docente dedicado a la investigación del arte y a la reflexión estética. Según el filósofo (2008, pp. 21-22) la historia de la estética podría dividirse en tres estadios históricos: una larga era de *gestación* correspondiente a dos milenios de pensamiento en Occidente, la era que corresponde al nacimiento de la estética en el siglo XVIII y la era positivista, que va desde el último tercio del siglo XIX hasta nuestros días. A continuación tratamos cada una de estas fases con más detalle. La era de *gestación*, como explica Plazaola Artola (2008, pp. 21-22), dura desde Sócrates hasta Baumgarten, pasando por los grandes metafísicos: Platón, Aristóteles, Plotino, San Agustín, Santo Tomás, etc. Para estos autores “todo el saber referente a la belleza y al arte tiene importancia sólo como parte integrante de una metafísica o de una antropología, y, en general, es deducido, más o menos dogmáticamente, dentro de un sistema general filosófico”.

La segunda fase, es decir el siglo XVIII y XIX, Juan Plazaola Artola llama “la era idealista y crítica, que corresponde al nacimiento de la estética como ciencia autónoma”. Esta época se suele llamar romanticismo y era entonces cuando, como explica el autor, se creyó que “el arte era liberación de emociones y pasiones humanas”.

Los investigadores, como Alejandro Tomasini Bassols (2008), afirman que la teoría del gusto como ciencia nació en el siglo XVIII con la obra de Immanuel Kant, Alejandro G. Baumgarter y David Hume.

Immanuel Kant es considerado por muchos como el pensador más influyente de la era moderna (Petra M^a Pérez; Alfonso – Geta: 2008). Al ser uno de los primeros en hablar de los sentimientos y las sensaciones placenteras que se suscitan ante la visión del objeto estético, Kant emprende un empirismo subjetivo. Como explica Pérez Alfonso-Geta, “el pensador alemán desarrolla su teoría de la existencia de un sentido especial de la belleza de un *sensus communis*, que garantiza la universalidad del juicio, aunque éste no se pueda entender como *sentido común* según el uso general del término. La defensa de un sentido de la belleza adquirirá gran relevancia a partir del siglo XVIII en el ámbito de la estética. De este modo la idea de Kant, de que el juicio estético es un juicio del sentimiento, abrió una nueva era en la estética”.

El filósofo francés, Yves Michaud (2007), menciona a otro pensador de gran importancia para el tema de la estética, Alejandro G. Baumgarten. Fue él quien por primera vez denominó el estudio del conocimiento de la belleza con el nombre greco-latino de *cognitio aethetica* o más abreviadamente *estética*. Pérez Alfonso-Geta, (2008, p.13) así explican el uso de esta expresión por parte de Baumgarten:

Baumgarten utiliza el término para señalar la importancia del conocimiento sensible. Influido por el racionalismo y la mentalidad Leibniziana, que le llevan a valorar demasiado intelectualmente la experiencia estética, sitúa la estética en una zona del conocimiento donde se encuentran los “frutos” del conocimiento sensitivo a la que se adscriben las contribuciones del arte y la poesía. La importancia que confiere al elemento “sensible” del conocimiento aboca al estudio del arte pensado como totalidad y universalidad, a la vez que sitúa el problema de la belleza como fruto del ingenio y de la actividad de búsqueda del ser humano. Aquí precisamente arranca la modernidad del pensamiento de Baumgarter, que inaugura uno de los principios de la estética moderna: *el arte y la belleza tienen su objetivo y meta en sí mismos*.

Otro pensador de siglo XVIII interesado en gustos artísticos era David Hume. Su obra nos parece de gran importancia por contener un elemento cultural. Tomasini Bassols (2008) explica que en la teoría de Hume hay una conexión importante con la percepción sensorial, es decir, Hume afirma que detectamos en los objetos ciertas cualidades que generan en nosotros ciertos “sentimientos” y a estos objetos que tienen esas cualidades, sean las que sean, los llamamos ‘bellos’. Hume reconoce que el gusto no es una cosa innata, sino más bien adquirida y asigna tres condiciones que influyen en la creación del gusto (Tomasini Bassols: 2008, p. 6): la práctica, las comparaciones constantes, la eliminación de prejuicios.

Como ya hemos mencionado, David Hume y su obra nos parece importante para nuestra tesis porque indica el aspecto cultural en el proceso de percibir la obra. Uno de los asuntos que interesan a Hume es el fenómeno del relativismo cultural, poniendo el caso de que dos personas fueran en sus respectivas culturas excelentes jueces del gusto y, no obstante, que no coincidieran en algún caso (Tomasini Bassols: 2008, p. 7).

Al final del siglo XIX empezó la tercera etapa de la historia de la estética señalada anteriormente por Juan Plazaola Artola (2008, p. 22). Esta época, como afirma el autor, se caracteriza por la constante separación entre la metafísica y arte, convirtiendo este último en un objeto.

Durante el siglo XX el tema de la percepción del arte ha sufrido una transformación importante. Al principio del siglo en la obra del psicólogo alemán Carl Gustav Jung el arte se consideraba una fuerza misteriosa que permitía contactar con el inconsciente y sus arquetipos. Con el paso del tiempo la obra de arte perdió su carácter metafísico.

En el mismo tiempo la estética se ha convertido en una ciencia multidisciplinar dadas las aportaciones de los especialistas de las diferentes ramas de la ciencia como por ejemplo sociología. El tema de arte adquirió una nueva perspectiva que es el enfoque social muy popular hoy en día entre los investigadores. El paradigma de análisis sociológica en los estudios de la

historia del arte es la obra *Introducción a la historia del arte* de Arnold Hauser, en la que este historiador húngaro presentó una teoría del arte novedosa analizando los fenómenos artísticos en estrecha relación con su contexto histórico, social y los fenómenos socioeconómicos. Jodar Velázquez (2010, p. 11) explica:

El punto de partida de sus análisis es la imagen artística analizada en dos sentidos: desde el punto de vista del estilo o los géneros estilísticos y desde los presupuestos teóricos bajo los cuales se expresan, privilegiando la relación entre la imagen artística y otras manifestaciones de la conciencia social y de la cultura en general (filosóficas, religiosas, ideológicas). He aquí precisamente uno de sus aportes más significativos: el de haber ofrecido valoraciones que abrieron una perspectiva diferente, contraria al discurso que priorizaba el estudio de la forma, proponiendo un enfoque del hecho artístico- estético con entrada de datos sociológicos.

Este enfoque resultó ser muy substancial para nuestra investigación, dado que el centro de interés de análisis sociológico constituye el contexto, es decir significado y sobre todo la función de la obra de arte (Fleming; Honour: 2004).

Vemos que en la estética moderna entre los autores de referencia se puede enumerar no solamente a los críticos de arte *sensu stricto* como José Luis Brea, sino también a los sociólogos y filósofos Mario Vargas Llosa, Umberto Eco, Zygmunt Bauman, Yves Michaud, Julia Céspedes Acuña, Petra M^a Pérez Alonso-Geta.

D. MÚSICA

Ponemos especial interés en la música, dado que es uno de los ejes de nuestra investigación. Debido al volumen de contenidos, nos es imposible tratar de la musicología y las diversas ciencias relacionadas con lo sonoro en su totalidad.

Por eso nos limitamos a lo que se refiere a la percepción de la música, los gustos musicales y el posible rol de la música en el proceso de la comunicación.

Como escribe Enrico Fubini, “quizá no sea arriesgado, incluso, considerar que, debido a los cambios socio-culturales en el siglo XX, las diversas ramas de la investigación musical deberían integrarse en otros sobre la percepción y la psicología auditiva”. La base de este fenómeno, explica el autor, eran los trabajos de Géza Révész (*Zur Grundlegung der Tonpsychologie*, 1913), los de Ernst Kurth (*Musikpsychologie*, 1931) que dirigió su atención al problema de la energía psíquica capaz de condicionar la creación y percepción de la obra musical, y los de Albert Wellek (*Das absolute Gehör und seine Typen*, 1938; *Musikpsychologie und Musikästhetik*, 1963), que analizan el talento musical, considerado desde el punto de vista psicológico. Es imprescindible mencionar también la obra de Ivo Supicic (*Musique et société*, 1971), como profundizaciones sobre la relación entre música y sociedad y la de Zofia Lissa (*Szkice z estetyki muzycznej*, 1965) sobre una estética marxista y al final la de Robert Francés (*La perception de la musique*, 1958) sobre la percepción de la música.

Estas ideas tanto sociológicas, psicológicas y filosóficas del siglo XX hacen que en el siglo XXI el tema de la música como lenguaje en la comunicación sea un estudio multidisciplinar, desarrollado y con numerosa bibliografía. Diversos investigadores, como por ejemplo Steven Mithen, aseguran que es muy probable que la música y el habla evolucionaran de forma paralela. Sobre diferentes aspectos de este tema tratan las obras de los investigadores como, entre muchos otros, Joan E. Adell que con sus colaboradores editó dos libros donde desarrolla el tema de música y comunicación, Carmen Teresa Borregales la cual dice que la música y el lenguaje son *comparables bajo la óptica del análisis del discurso*, María del Mar Bernabé Villodre que trata la música como un instrumento de comunicación intercultural, Claudio Casini que nos enseña *como escuchar la música*, Rubén López Cano que en sus numerosos trabajos investiga la semiótica de la música. Entre otras publicaciones imprescindibles para nuestra investigación basta enumerar: *Más*

allá del arte. La música como generadora de realidades sociales de Josep Martí (2000), *Reflexiones sobre Música y Neurociencia* de Martín. Pino Rodríguez (2011), *World Music, algo más que una etiqueta* de Rubén Gómez Muns (2009), *La industria de la música, las nuevas tecnologías digitales e Internet. Algunas transformaciones y salto en la concentración* de Juan C. Calvi (2006), *Un arte, todas las artes. Sobre la muerte de la música contemporánea* escrita por Patxi Larrañaga Domínguez (2011) y los libros publicados por el musicólogo estadounidense, Alex Ross.

E. PROMOCIÓN ARTÍSTICA

Al querer analizar la promoción artística, hay que considerar dos facetas diferentes. La primera es la faceta comercial. A lo largo de los últimos cien años el arte, como dice Yves Michaud, es trivializado y convertido en un producto de mercado. Esta tendencia la confirma el activo desarrollo mercado el Marketing de la Cultura y las Artes de nueva rama de las ciencias. Un investigador británico, Hye- Kyung Lee (Lee: 2005), divide la literatura del marketing de las artes en tres grandes etapas:

- La década de 1970 cuando surgen las primeras publicaciones que tratan sobre el marketing en el sector del arte como un conjunto de herramientas útiles para alcanzar nuevos mercados.
- Los años 80, etapa de cambio en la visión, ya que pasa de considerarse como una mera herramienta, a plantearse como un conjunto de procesos.
- A partir de los años 90 hasta la actualidad, se observa el reconocimiento del marketing de las artes como una filosofía de gestión.

A lo largo de este periodo en la teoría de marketing en las artes se dejan ver dos grandes posturas. Unos autores, como por ejemplo Elizabeth Hirschman, François Colbert o Manuel Cuadrado, afirman que las herramientas de marketing deben aplicarse únicamente después de que el producto esté diseñado, dejando la parte creativa en manos de los artistas sin tomar en

cuenta la opinión del consumidor. Otros investigadores (Miranda Boorsma) defienden la aplicación del marketing antes, durante y después del diseño del producto.

Entre las principales obras que tratan este tema podemos enumerar las siguientes publicaciones de los autores españoles: *Marketing de las Artes y la Cultura* (François Colbert, Manuel Cuadrado), *Diseño y evaluación de proyectos culturales* (David Roselló Cerezuela), *La gestión del las músicas actuales* (Rubén Caravaca Fernández), *La música profesional: el staff y los espectáculos* (José Simón Guzmán), *Marketing musical: Introducción a la industria y la promoción musical en la Era Digital* (David Andrés Martín) y *El marketing de la cultura y las artes: una evolución* de José Ignacio Azuela Flores, María José Sanzo Pérez y Fernández Blanco, Víctor. Entre las obras de los investigadores extranjeros merece mencionar las más completas como: *Artist Management for the Music Business* y *When arts met marketing: arts marketing theory embedded in Romanticism*. El primero escrito por un autor estadounidense, Paul Alen, y otro por, citado con antelación británico, Hye-Kyung Lee.

La segunda faceta de la promoción artística es la que surge de la necesidad de salvar las culturas locales amenazadas con aniquilación por la cultura de las masas. Los especialistas destacan la importancia de preservar el carácter local y tradicional frente a lo global y unificado (Francisco Lerma Martínez, Thomas Eliot Stearn, Rubén Gómez Muns, Zygmunt Bauman, Ascensión Barañano, Josep Martí, Gonzalo Abril, Francisco Cruces, José Jorge de Carvalho, Gerhard Steingress, Carlo Strenger, Samuel P. Huntington, y muchos otros). La organización más importante en este campo es la UNESCO, que cada año promueve la realización de investigaciones y publicaciones científicas sobre el rol de la promoción cultural y artística en el mundo actual, como es por ejemplo el *Informe Mundial sobre la Diversidad Cultural: Invertir en la diversidad cultural y el diálogo intercultural* (2010).

2. CULTURAS, RECEPCIÓN Y TRADUCCIÓN

Desde una perspectiva filológica, es necesario centrar también nuestra investigación en el tema de las lenguas. Por su importancia cabe iniciar este epígrafe citando el informe de la UNESCO para mostrar la importancia de las lenguas como *la trama misma de las manifestaciones culturales*:

Las lenguas median en nuestras experiencias, nuestros entornos intelectuales y culturales, nuestras formas de encuentro con los demás, nuestros sistemas de valores, códigos sociales y sentido de pertenencia, tanto colectiva como individualmente. Desde la perspectiva de la diversidad cultural, la diversidad lingüística refleja la adaptación creativa de los grupos a sus entornos físicos y sociales cambiantes. En este sentido, los idiomas no sólo son un medio de comunicación, sino que representan la trama misma de las manifestaciones culturales: son portadores de identidad, valores y visiones del mundo. (UNESCO: 2010, p. 71).

Como nuestra tesis se centra en la cuestión lingüística en el campo de las artes, sobre todo en el de la música, vemos necesario acercar al lector a algunos aspectos de las culturas, la percepción y la traducción.

2.1. TRADUCCIÓN MODERNA

Desde siempre la necesidad de desplazarse es inherente a la condición humana. Los principales viajeros eran los comerciantes que buscaban nuevos mercados para vender sus mercancías y ejércitos que invadían a los vecinos para conquistar sus territorios. Al encontrarse con los representantes de otras culturas era imprescindible para ellos encontrar vías de comunicación que facilitaran el flujo de la información vital para el entendimiento mutuo. Según Ponce Márquez (2007): “la traducción supone una puerta abierta a la

comunicación entre pueblos y culturas, convirtiéndose en la principal vía para recibir información actualizada de todo lo que ocurre más allá de nuestras fronteras”.

En cuanto a los estudios teóricos sobre traducción, en el sentido tradicional se consideraba la traducción como el instrumento para entender los textos. El interés principal de la investigación estaba en el texto y su lenguaje, gramática, puntuación, sintaxis etc.

El siglo XX, gracias a estudios de los investigadores como Ferdinand de Saussure, Sydney Lamb o Noam Chomsky, contempla el nacimiento de la lingüística, una ciencia multidisciplinaria que abarca los diversos aspectos relacionados con el estudio del lenguaje. Desde la aportación científica de Charles Sanders Peirce, la comunicación ya no se limita al lenguaje (hablado y escrito) sino a todos los códigos de signos. La lingüística trata de entender los procesos que tienen lugar en la mente humana durante el proceso de producción y recepción del mensaje. El centro de la investigación no es ya el texto escrito sino la persona. Como dice Antonio Níguez Bernal (2006, p.20) de la Universidad Complutense de Madrid:

Hasta ahora, los asesores especiales adscritos al Departamento de Ciencias Sociales de la UNESCO, en París, han venido reiterando la progresiva relevancia del carácter “interdisciplinar” de las ciencias del hombre. Conviene recordar el X Congreso Internacional de Lingüistas, celebrado en Bucarest, en 1967, donde ya se trataron diversas conexiones entre la traductología, las ciencias del lenguaje y otras disciplinas auxiliares. Desde entonces, los avances en el terreno científico-técnico interdisciplinar han sido constantes: razón por la cual, en pleno siglo XXI, nadie cuestiona su enorme trascendencia en la preparación rigurosa del traductor, todo ello, sobre la base de que sus técnicas y estrategias deberían ir unidas a ciertos conocimientos generales de historia, lingüística, informática, derecho, economía, medicina y otras disciplinas, siempre en función del texto que se esté traduciendo en cada momento.

Nuevas herramientas de análisis han permitido ampliar los límites y las perspectivas para abordar una actividad en la que la interculturalidad constituye el eje principal.

Así, a lo largo de las últimas tres décadas, ha emergido como una nueva ciencia la *traductología*, la traducción moderna que no se dedica sólo al intercambio de elementos del lenguaje sino que examina la vinculación entre manifestaciones verbales y recepciones sociales y culturales. El primer estudioso que incorpora de modo explícito el concepto de recepción en el proceso de traducción es Eugene Nida (Nida; Taber: 1969, p. 24, en Luis Estévez: 2010, p. 32) que en su investigación ha expuesto:

Dynamic equivalence is therefore to be defined in terms of the degree to which the receptor of the message in the receptor language responds to it in substantially the same manner as the receptors in the source language. This response can never be identical, for the cultural and historical settings are too different, but there should be a high degree of equivalence of response, or the translation will have failed to accomplish its purpose.

Según Luis Estévez (2010) la incorporación de factores pragmáticos en su modelo de estudio, teniendo en cuenta la respuesta del receptor de la traducción, puso a Nida en la antesala de lo que, con posterioridad, se constituiría como el *giro cultural*. Estudios de traducción suelen definir *giro cultural* “un progresivo abandono del enfoque gramatical para abrazar los modelos que ponen de máximo relieve los factores comunicativos y culturales y que se amparan en la pragmática como ciencia madre. Los traductores que siguen este *giro* comparten el interés por la traducción en tanto que la transferencia entre culturas, la orientación hacia el texto meta y su función tanto dentro de una cultura como en la interacción con otras culturas” (Luis Estévez: 2010, p. 50).

2.2. RECEPCIÓN

La traducción es un arte muy dificultoso puesto que el texto traducido tiene que pasar primero por el proceso de la interpretación (Candel Mora: 2012). Es decir, el traductor necesita entender el texto y expresar su sentido de modo entendible por el receptor.

Según Ñíguez Bernal (2006, p. 15), la historia conoce los traductores que perdieron la vida por la interpretación errónea desde el punto de vista de gobernantes o religiosos. Como ejemplo basta narrar la historia de Etienne Dolet, humanista y teórico de la traducción que en 1546 en París fue arrojado al fuego acusado de haber traducido tendenciosamente una frase del *Axioco* (diálogo espurio de Platón). En el 369 a.C. Sócrates escribió: “La muerte no puede nada contra ti mientras vivas, porque aún no has muerto; ni después que mueras, puesto que ya no serás”. Dolet tradujo la última parte de este texto de esta manera: “puesto que ya no serás nada en absoluto” (en francés: *Attendu que tu ne seras plus rien du tout*). Las tres últimas palabras fueron entendidas por la iglesia como negación de la inmortalidad del alma y por lo tanto una herejía.

La interpretación del significado suele ser lo más problemático porque es subjetiva y depende de la competencia interpretativa del receptor.

No resulta innovador escribir que es prácticamente imposible traducir una información sustituyendo vocabulario en un idioma por su equivalente en el otro. Ya José Ortega y Gasset (en Martín: 1983, p. 248) escribió:

Es utópico creer que dos vocablos pertenecientes a dos idiomas y que el diccionario nos da como traducción el uno del otro, se refieren exactamente a los mismos objetos. Formadas las lenguas en paisajes distintas, es natural su incongruencia. Es falso, por ejemplo, suponer que el español llama bosque a lo mismo que el alemán llama Wald, y, sin embargo, el diccionario nos dice que Wald significa bosque [...] Los perfiles de ambas significaciones son

incoincidentes como las fotografías de dos personas hechas la una sobre la otra.

Las personas de diferentes culturas perciben los mismos términos de manera muy diferente. Parafraseando a Abraham Paul Sperling (2004, p. 39) ponemos un ejemplo de una palabra catalana que *la taronja* tiene su equivalente inglés *an orange* y polaco *pomarańcza*. A primera vista parece muy fácil sustituir un término por otro. Sus significados parecen ser iguales. Pero si preguntamos a los catalanes, ingleses y polacos qué significado tiene para ellos esta fruta nos dan unas respuestas muy diferentes. Un catalán entiende una naranja como una fruta común y corriente que desde siglos constituye parte del cultivo nacional. Para un inglés es una fruta exótica que exige importación pero bastante fácil de comprar en todas las tiendas. Para los polacos nacidos en la época comunista la naranja era un objeto de lujo que hace 20 años se podía comprar solo en la época de la Navidad y que no podía cruzar la cortina de acero y venir de España. Siempre venía de algún país de antiguo bloque comunista. Estos ejemplos confirman las tesis planteadas por los expertos que el significado de la palabra cambia según la manera de pensar y las experiencias previas de los representantes de cada cultura.

No podemos hablar de los significados sin evocar la semiótica que, según Rubén López Cano (2007), no se interesa por definir los significados de algo, sino por describir los procesos por medio de los cuales éstos son generados. La semiótica realiza su estudio de la significación a partir de la noción del signo. López Cano expone (2007, p. 4):

El signo nos posibilita, a partir de una percepción o pensamiento efectivo, construir un estado mental o de comprensión más amplio. Por medio de un signo evocamos cosas que no están ante nuestra percepción pero que, por medio de la articulación de posibilidades y límites físico-psico-culturales, nos parecen estrechamente vinculadas a los objetos que nos las convocan. Gracias a los signos comprendemos las situaciones e interactuamos dentro de ellas.

Los signos que usamos en la comunicación habitual son, evidentemente, las palabras. Sin embargo el ejemplo de la naranja y sus posibles diferentes descodificaciones por parte de los receptores, plantea una pregunta: ¿si este proceso ocurre en el nivel tan básico, que pasa en la mente humana cuando se afronta a conceptos los términos más complejos o más abstractos? ¿Al enfrentarse con una obra del arte las diferencias en entenderla serán más notorias o resultará que el arte es un fenómeno universal entendido por todos de la misma manera?

Vivimos actualmente en un mundo globalizado donde el intercambio de información, productos, costumbres y personas se produce de modo masivo. Aun así, seguimos viendo las diferencias en el modo de pensar y el comportamiento de las personas de los diferentes países. Para entender mejor en qué consisten las diferencias culturales, es imprescindible definir primero el término *cultura*.

2.3. CULTURA

El término cultura presenta muchas dudas a la hora de definirlo. Aspiraron a hacerlo muchos especialistas de la materia. El problema primordial consiste en que la cultura es un proceso dinámico que progresa y evoluciona constantemente. Sin embargo lo que provoca más confusión y mal entendimiento, es el hecho que la misma palabra representa dos conceptos teóricos muy diferentes. Como dice, Zugmunt Bauman (Bauman: 2002, p. 99) “sería un esfuerzo vano tratar de tender puentes sobre el abismo semántico que los separa, intentando englobar ambos conceptos en una sola definición”. Por eso los acercaremos en dos apartados separados.

- La cultura culta

Durante siglos diferentes filósofos, científicos y pensadores formaron miles de definiciones de la cultura. Cada época histórica destacaba otros elementos

como esencia de la cultura. Un breve resumen de la historia de la cultura nos la presenta Mario Vargas Llosa (2010):

A lo largo de la historia la noción de Cultura ha tenido distintos significados y matices. Durante muchos siglos fue un concepto inseparable de la religión y del conocimiento teológico. En Grecia estuvo marcado por la filosofía y en Roma por el derecho. En tanto en el renacimiento lo impregnaban sobre todo la literatura y las artes. En épocas más recientes, como la ilustración, fueron la ciencia y grandes descubrimientos científicos los que dieron el sesgo principal a la idea de cultura. Pero a pesar de estas variantes y hasta nuestra época cultura siempre significó una suma de factores y disciplinas que según amplio consenso social la constituían y ella implicaba: la reivindicación de un patrimonio de ideas, valores y obras de arte, de unos acontecimientos históricos, religiosos, filosóficos y científicos en constante evolución y el fomento de la exploración de nuevas formas artísticas y literarias y de la investigación en todos los campos de saber.

Durante el siglo pasado la cultura dejó de ser un privilegio y se convirtió en el derecho garantizado a cada ciudadano por la ley. Por ejemplo en la Constitución Española del 1978 en Artículo 44 leemos: “Los poderes públicos promoverán y tutelarán el acceso a la cultura, a la que todos tienen derecho”.

- La cultura según los antropólogos

En nuestros tiempos al lado de la cultura en el sentido de “lo culto” aparece otro significado de esta palabra. Es el significado que le dieron los antropólogos norteamericanos que se dedicaban a examinar los pueblos primitivos. Como dice Bauman (2002, p. 315) “lo que solía ser considerado tradicionalmente como el dominio del estilo de los intelectuales (Bellas Artes, Letras, ocio...), se ha estirado hasta abarcar la totalidad de la existencia humana y/o social”. Fue Edward B. Tylor el antropólogo quien en 1871 en su estudio *La ciencia de la cultura* por primera vez usó el término *cultura*, proporcionándole un significado

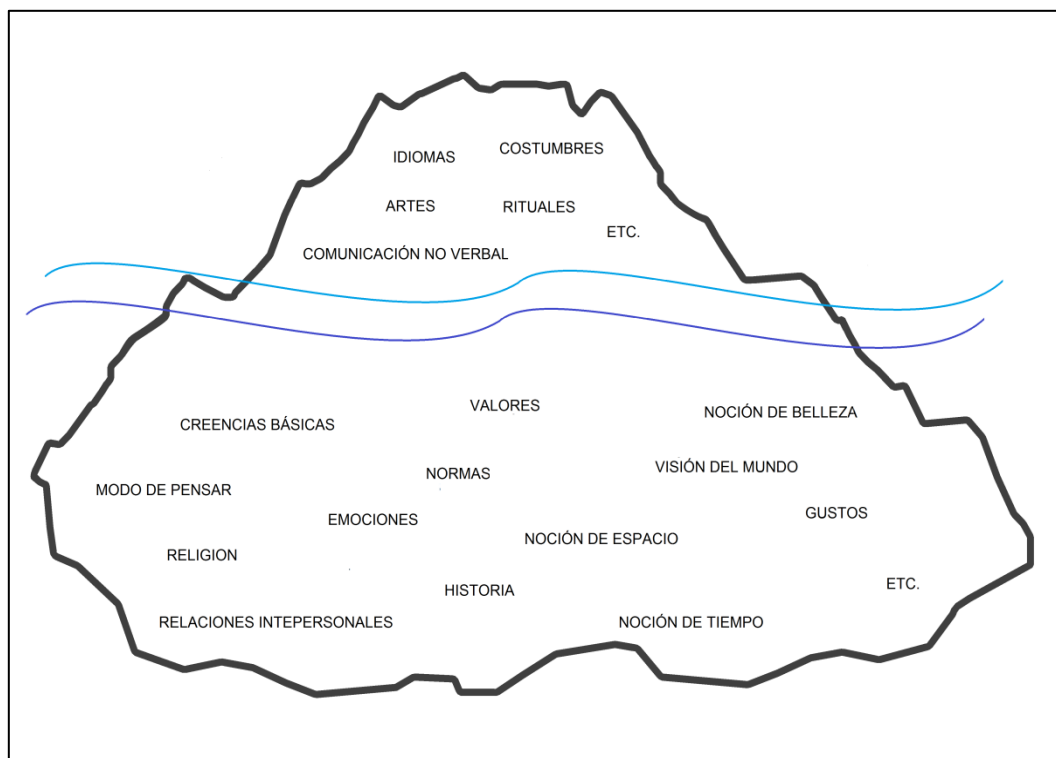
nuevo. Tylor definió la cultura de la siguiente manera (Tylor: 1871, en Lerma Martínez: 2006, p. 26):

Conjunto complejo que incluye el conocimiento, las creencias, el arte, la moral, el derecho, las costumbres, y cualesquiera otros hábitos y capacidades adquiridos por el hombre.

Para la antropología desde entonces *la cultura* constituye algo que todo el mundo tiene, lo que la gente hace, piensa, como se comporta en el grupo de otra gente, (entrando a la interacción con otro humano) es decir una serie de códigos, símbolos, redes que se comparten, que hacen que nuestra vida sea manejable en la sociedad.

Sin embargo Cecilia Méndez Cea (2012, pp. 225-226), entre otros investigadores, afirma que el tema es mucho más profundo puesto que todo lo que hacemos lleva detrás un enorme bagaje de precedentes. Es recurrente presentar la cultura comparándola a un iceberg, pero la imagen resulta muy útil y la utilizaremos de nuevo para reforzar este estudio. Hay un componente que es la parte visible de la cultura, que se percibe con nuestros sentidos de forma más inmediata. Esta parte podría incluir por ejemplo: los elementos como entre otros: lengua, arquitectura, comida, música, folklore, ropa, arte, literatura, estilo de vida, gestos, actividades de ocio, deportes... Todos estos elementos se fundamentan en una parte sumergida, mucho más extensa, que es invisible puesto que incluye los aspectos culturales profundos como por ejemplo: noción y tratamiento del tiempo, posiciones individuales en la sociedad, creencias sobre la naturaleza humana, normas sobre relaciones interpersonales, importancia y valor de trabajo, motivaciones para el logro, roles de adultos y niños en la familia, tolerancia al cambio, roles asociados al género, importancia del honor personal y familiar, importancia y definición de la armonía, preferencias sobre sistemas de liderazgo, estilos de comunicación, estilos de pensamiento.

Para hacer la comparación de la cultura a un iceberg más entendible, presentamos el siguiente esquema:



1. Cultura como iceberg según Escarbajal Frutos (2010)

Como vemos, nuestros comportamientos culturales más visibles tienen un fondo oculto muy grande y complejo. A estos comportamientos pertenecen también los modos de comunicación tanto verbal como no verbal (Escarbajal Frutos: 2010, p. 73). Cada cultura crea numerosos códigos de comunicación no verbal. Uno de estos códigos es el lenguaje de los gestos. Dentro de un grupo de personas que comparten el mismo trasfondo cultural son totalmente entendibles. Sin embargo los extranjeros no los entienden o los dan un significado diferente. Como ejemplo presentamos una compilación realizada por Amanda Fiegel.



2. Fiegl, Amanda. Un mundo de gestos

Podemos observar fácilmente que el hecho de pertenecer a alguna cultura tiene diferentes dimensiones muchas veces escondidos en las capas más profundas de nuestros psique. Todo esto tiene un rol primordial dado que nos une con las personas de nuestra cultura y a la vez nos diferencia de los representantes provenientes de otras culturas.

¿Cómo se explica el hecho de que las culturas sean tan diferentes? Las culturas surgen en diferentes lugares geográficos donde el clima y sus condicionantes influyen en el modo de pensar de las personas. El contexto en que vivimos marca nuestro estilo de vida y el modo de percibir el mundo. El psicólogo, Abraham Paul Sperling, explica (2004, p. 39):

Nadie puede mirar un objeto, oír una voz o probar un manjar y recibir estas sensaciones sin proyectar en ellas algún aspecto de experiencias anteriores. A cualquiera edad, la acumulación de experiencias sensorias de toda la vida va a formar parte de nuestras percepciones.

Y añade:

Así, al describir el fenómeno de la percepción llegamos a una perogrullada psicológica, tan adecuadamente expuesta por el filósofo Immanuel Kant: “Las cosas no son, sino cómo somos nosotros.” Dicho esto en otra forma: la percepción representa la comprensión de una situación presente sobre la base de experiencias pasadas. En consecuencia, lo que percibimos en un momento dado depende no solamente de la naturaleza del estímulo existente, sino también de los antecedentes que le afectan: nuestras propias experiencias sensorias pasadas, nuestros sentimientos del momento, nuestros prejuicios, deseos actitudes y fines generales.

Nuestras primeras experiencias (las nanas escuchadas antes de dormir, los juegos con los amigos, la ropa que nos ponía la madre, los gustos de la comida hecha por la abuela y muchos otros) están muy arraigadas en nuestra cultura. Son ellas las que durante toda la vida influyen en nuestra forma de percibir la realidad. Todo esto constituye un gran problema para el traductor. Ponce Márquez (2007) explica:

El traductor debe ser fiel tanto a la lengua origen como a la lengua de llegada, o mejor dicho a la cultura origen y a la cultura de llegada, adecuando de la forma más aproximada posible el sentido expresado en la lengua origen marcada por una cultura origen a una lengua meta marcada por una cultura meta. Al fin y al cabo, toda lengua no es más que la expresión de unos determinados hablantes inmersos en una determinada cultura con unas características determinadas. No cabe la menor duda de que esa adecuación que debe llevar a cabo el traductor en su obra implica un conocimiento profundo no sólo del par de lenguas de

trabajo sino, sobre todo, de las implicaciones culturales de ambas lenguas. Por todo esto, el traductor se convierte en un eslabón intercultural que actúa de mediador entre la cultura origen y la cultura meta.

Vemos que ser poliglota es imprescindible y fundamental en esta profesión. Sin embargo, de vital importancia es también el conocimiento de todo el trasfondo cultural existente.

Concluyendo, en este capítulo hemos analizado las culturas, diversos códigos de comunicación y algunos aspectos de la traducción. Hemos visto como del *giro cultural* surgió la traducción nueva que coloca en el centro de su interés la comunicación intercultural. Podemos afirmar por lo tanto que, en muchos casos, es necesaria la presencia de un traductor para facilitar el entendimiento recíproco entre las culturas.

Volveremos a este tema en capítulo 4. *Traduciendo el Arte*, donde desarrollamos la cuestión de la traducción en el campo de las artes como literatura (tanto prosa como poesía), teatro y cine. La traducción de la música la analizamos detalladamente en el capítulo número 5 dedicado en su totalidad a la música y al espectáculo musical. Sin embargo, para poder centrarnos en el tema de la traducción de las obras de arte necesitamos ver cómo es el panorama de la creación artística en la actualidad.

3. CREACIÓN Y LENGUAJES ARTÍSTICOS

Resulta obvio relacionar, en la mayoría de culturas, los elementos y raíces comunes, su trasfondo cultural con su propia producción artística. Es comúnmente sabido que la mayoría de las culturas crea la expresión artística que contiene los elementos comunes y típicos para la cultura en la cual nació. Steven Mithen en su libro *Arqueología de la mente: orígenes del arte, de la religión y de la ciencia* afirma que desde sus principios en el paleolítico (Mithen: 1998) el arte podría relacionarse con la necesidad de expresar los miedos, añoranzas y alegrías de su pueblo durante rituales mágicos o religiosos (Sigal y Moiseev: 1998, pp. 13-15). Es interesante que este lazo entre un artista y sus raíces culturales perdure hasta hoy en día. Se pueden encontrar sus huellas en las obras de la mayoría de los artistas de todos los tiempos, tanto en artes visuales, literatura, cine, como en espectáculos de teatro, danza o música. La pregunta que nos planteamos es: sí, en la actualidad, los gustos artísticos de los receptores del arte siguen arraigados en la cultura local o más bien sufren unificación en un gusto artístico globalizado. Los gustos artísticos y la belleza son los temas que durante cientos de años despertaron el interés de los pensadores de múltiples disciplinas científicas. Los gustos, tanto de los artistas como de los públicos, resultan muy interesantes dado que constituyen un proceso cambiante que sufre constantes metamorfosis a veces suaves y tranquilas, otras veces bruscas y revolucionarias. Según Walter Benjamín (1991, en Yves Michaud: 2007, p. 15): “a grandes intervalos, en la historia, el modo de percepción de las sociedades humanas se transforma al mismo tiempo que el modo de existencia”.

3.1. SIGLO XX

Para nuestra tesis el aspecto de mayor importancia son los gustos artísticos de las sociedades en la primera mitad del siglo XXI. Y así, con el fin de entender con más claridad el escenario del arte actual, hay que buscar la base de todos

los procesos en el siglo XX y el arte moderno. Presentaremos pues en los próximos apartados el repaso por la teoría del arte del siglo pasado, centrándonos en la cuestión de la percepción de la obra de arte por parte de un receptor.

A. TEORÍA DE ARTE A LO LARGO DEL SIGLO XX

Uno de los principales investigadores de la psique humana a principios del siglo XX fue Carl Gustav Jung. Este psicólogo alemán dedicó su tiempo a analizar los procesos psicológicos que tienen lugar en la psique cuando una persona entra en contacto con el arte (Quiroga Méndez: 2010). Otros científicos de sus tiempos utilizaban y analizaban el fenómeno artístico desde una perspectiva reduccionista, es decir la perspectiva del carácter histórico, social o de las características personales del autor. Jung, como la crítica de estas corrientes, creó una perspectiva muy diferente, es decir, la perspectiva de la psicología analítica donde al primer plano sale *el inconsciente*.

Según la teoría de Jung, el arte muestra una cualidad especial y por eso lo individual o lo social no pueden constituir el único criterio de comprensión del arte. Existen dos tipos de obras de arte: unas que se crean por la voluntad del autor y con ayuda de la conciencia. Estas obras constituyen el arte llamado por Jung *arte psicológico*. El segundo grupo de obras de arte serían las obras creadas en los lugares oscuros y misteriosos del inconsciente. Esta obra, que aparece imponiéndose a la conciencia se denomina *arte visionario*, y nos sitúa ante lo suprapersonal. El mismo Jung (Jung, 1922 en Quiroga Méndez, 2010, p. 53) las describe de esta manera:

Estas obras se imponen literalmente al autor, toman posesión de su mano, su pluma escribe cosas que su espíritu contempla con asombro. La obra trae consigo su forma; lo que el autor quiere añadir es rechazado, lo que el desdeña se le impone. Su conciencia contempla el fenómeno atónita y vacía mientras se ve inundada por un torrente de ideas e imágenes que su voluntad jamás habría

querido producir (...) solo puede obedecer y seguir ese impulso aparentemente extraño, sintiendo que su obra es más grande que él, por lo que ejerce un dominio al que no puede oponerse.

María del Pilar Quiroga Méndez (2010) así explica los efectos que ambos tipos de obra tienen sobre el observador: el *arte psicológico*, como dice la autora, “nos produce una plácida sensación estética que amplía nuestro conocimiento y nos tranquiliza. No obstante el arte visionario provoca un reto a nuestra capacidad de penetración, no se comprende del todo, incomoda, estimula, rara vez nos permite disfrutar de un placer meramente estético y sin lograr descifrar lo que nos quiere decir, es un arte que sin embargo nos conmueve”. Imprescindible, para la comprensión del fenómeno artístico, es su dualidad de lo personal y lo social, es decir lo individual y lo colectivo. Los aspectos colectivos del arte, las interpretaciones sociales o culturales, no pueden explicar la significatividad emocional totalmente personal, ni la vivencia original de la contemplación de una obra de arte. Desde la psicología analítica lo que complementa a lo individual no es lo social, sino más bien lo colectivo o suprapersonal que está ubicado en el inconsciente. Jung (1929, en Quiroga Méndez: 2010) “definiendo el inconsciente colectivo hace una comparación de un cuerpo humano que muestra una anatomía general por encima de todas las diferencias raciales y la psique que según él también posee un sustrato general que trasciende todas las diferencias de cultura y conciencia (inconsciente colectivo)”. Es el inconsciente donde un artista puede encontrar los arquetipos. María del Pilar Quiroga Méndez (2010, p. 56) explica los arquetipos de Jung de esta manera:

Los arquetipos pueden llamarse perfectamente patrones de conducta instintiva, ya tienen las mismas características que los instintos en cuanto están basados en ciertos factores biológicos, son impersonales, hereditarios, se convierten en fuerzas que motivan comportamientos al margen de la conciencia, y llevan en sí mismos su propia finalidad. Los arquetipos son varios, el anima-us, el arquetipo del si-mismo, la sombra, la gran madre, etc. Son estas formas representativas de

los arquetipos de carácter inconsciente las que acceden a la conciencia sorprendiendo al artista, y convirtiéndose en obras de arte.

El arte creado de este modo es un arte simbólico donde el artista llega a lo más profundo, lo más significativo. La autora, parafraseando a Jung, señala que esta es la razón principal de la necesidad de las culturas de crear el arte. Ese aspecto de necesidad es lo que hace que el fenómeno artístico sea respetado y asumido como algo perdido que ha sido rescatado. Además, es el sentido simbólico del arte, el que permite que al enfrentarse con una obra cada persona pueda tener una sensación personal única e irrepetible.

La percepción según Jung y sus seguidores es extrasensorial. Otros especialistas, criticando los métodos de Jung, plantean una percepción más sensorial. José Rodríguez Guerrero escribe (2001):

Debemos añadir que al margen de su inquieta espiritualidad Jung creía en la percepción extrasensorial, el I-Ching, la astrología, la telekinesis, la telepatía, la clarividencia, el espiritismo y en muchos tipos de mancias. Estimó positivamente en sus explicaciones un considerable número de nociones paranormales y ocultas propias de las pseudociencias y de las creencias religiosas, aportando dos nuevas al intentar establecer una psicología apoyada en suposiciones de carácter netamente obscuro y pseudocientífico: la “sincronicidad” y el “inconsciente colectivo”, también llamado “inconsciente objetivo”.

Frente a los planteamientos psicolingüistas surge el formalismo (New Criticism americano y formalismo ruso) con las aportaciones de pensadores como Boris Eichenbaum, Víktor Shklovski, Roman Jakobson, René Wellek y otros. Según el pensamiento formalista, dice José Ferrater Mora (1979), “la comprensión de la obra de arte no requiere el apoyo de la psicología, de la sociología, de la historia ni de ninguna ciencia que se refiera al artista mismo, al espectador de

la obra de arte o a la situación social e histórica de ambos”. Ferrater Mora (1979) explica:

La obra de arte es para los formalistas un *lenguaje* que posee su propia autonomía y que puede, por lo tanto, examinarse «internamente». Al principio, los formalistas estéticos subrayaban los aspectos «sintácticos» de la obra artística, prescindiendo de la relación entre los signos y los objetos designados.

Sin embargo con el paso del tiempo incrementó el interés de los formalistas en los aspectos semánticos. Se ha hecho notar, como dice José Ferrater Mora, que al principio distinguían radicalmente entre el lenguaje emotivo y el lenguaje cognitivo, lo cual era una contradicción con su formalismo. Les era difícil aceptar la obra de arte como un lenguaje emotivo y a la vez destacar que lo único que importa en ella es el orden sintáctico. Esta contradicción hizo que los formalistas pasaran de la dimensión sintáctica a la semántica y descubrieron que lo característico del lenguaje artístico no es su ausencia de significados, sino la multiplicidad de ellos.

Otro novedoso estudio del arte en el siglo XX era la obra de un sociólogo llamado Arnold Hauser que cambió el enfoque para analizar el arte. Gracias a sus aportaciones la obra de arte no se analiza solamente por la forma, sino también por su fondo sociológico. El punto de partida de análisis constituye el contexto, es decir la función y significado de la obra de arte. John Fleming y Hugh Honour (2004, p. 27) afirman que” las técnicas artísticas pocas veces se han utilizado como fines en sí mismas. La mayoría de las obras de arte fueron creadas, más bien con un propósito religioso, social, político”.

En este apartado hemos visto como la creación, durante el siglo XX, ha evolucionado desde la fuerza inexplicable y oscura, según el trabajo de Jung, hasta un objeto social y común para todas las culturas (Hauser).

B. AGONÍA DE BELLAS ARTES

Muchos expertos, como entre otros José Luis Brea (1997), consideran que, a lo largo del siglo XX, el arte sufre primero *esterilización* y en fin *agonía*. Vincente Verdú (2012) explica:

Antes del siglo XVIII, antes de la liberadora Ilustración, la belleza se hallaba enjaulada en reglas divinas que como la simetría, la proporción, el ritmo evocaban las leyes matemáticas que son, con Pitágoras, las leyes de Dios. Tan pulcra como la matemática, tan digna y exacta como ella, la belleza era casi una ciencia para cuya producción era necesario aprender meticulosamente un oficio y seguir severamente sus órdenes y principios. Hoy, sin embargo, brotan músicos y escritores y pintores por todas partes. Es una belleza de puertas abiertas, el desorden es su correlato natural.

Muchos otros teóricos comparten esta opinión que la cultura de las masas es la que ha aniquilado íntegramente el arte verdadero. Sin embargo hay quien no es tan pesimista. Yves Michaud (2007, p. 12) de este modo explica el desarrollo del arte en el siglo XX.

Mutación [del arte] aparece muy temprano en el arte de siglo XX – probablemente a partir de los *papiers collés* de la primera década de siglo pasado -. Se extiende a los objetos de arte y a la naturaleza de creación: el creador de obras es cada vez más productor de experiencias, ilusionista, mago i ingeniero de efectos, y los objetos pierden sus características artísticas establecidas. Los cuadros acogen fragmentos de papel pintado o de linóleo, *collages*, trozos de objetos y de elementos reciclados – hasta que ya no quede nada del cuadro en el sentido de la convención de una superficie coloreada-. Instalaciones de objetos o *performances* se vuelven obras. Las intenciones, las actitudes y los conceptos se vuelven sustitutos de obras. Sin embargo, no es el fin del arte: es el fin de objeto.

Vemos que una obra de arte renuncia su forma tradicional y se convierte en instalación, happening etc. Los filósofos la llaman *el arte en estado gaseoso* (Michaud) o *arte liquido* (Bauman) por su poca fuerza y corta existencia. El panorama de los cambios que sufre el arte en este periodo lo presenta Silvia Sigal y Moiseev (1998, p. 231) de la siguiente manera:

La pintura a veces destruye y a veces rescata la figura; la música rompe su estructura tradicional, en la que los antiguos conceptos de ritmo y armonía ya no son intocables. La danza deja de ser sólo ballet y de someterse a la música; el teatro crea una estética de lo absurdo; con Joyce, la literatura cambia la secuencia rítmica de la novela por las imágenes de la unidad espaciotemporal; la poesía transforma las palabras en ritmo puro; la escultura tiene una nueva espacialidad no delimitable y se lanza al espacio con movimiento propio; las “maquinas inútiles” muestran una armonía derivada de una técnica sin finalidad; el cine combina los medios para capturar la imagen con el arte de proyectarla en movimiento.

Los públicos desensibilizados dejan de sentir interés por el arte llamado tradicionalmente “bello”. Dado que los medios de comunicación que en vez de productos de calidad, ofrecen cada vez más proporción de los contenidos que pretenden ser arte pero no logran ser nada más que unas caricaturas, un *kitsch*. Federico Irizarry Natal (2006, p. 12) define el término *kitsch* como “todo aquel objeto de pobre contenido artístico o gusto vulgar, cuyo consumo aspira acceder a un estatus social superior, mediante la paupérrima evocación o imitación de un estilo artístico persistente”. Sin embargo los artistas utilizan el *kitsch* deliberadamente como una forma de expresión crítica.



3. Jeff Koons, *Michael Jackson and Bubbles*, 1988

La escultura de Michael Jackson creada en los años ochenta por el artista Jeff Koons, presenta a la estrella del pop en tamaño natural. La escultura forma parte de una serie titulada *Banalities* (es decir *la banalidad* o *la vulgaridad*) que contiene cosas consumidas diariamente por la sociedad norteamericana a pesar de su poca importancia y baja calidad. El mismo Koons dice que, a la hora de realizar esta obra, se inspiró en renacimiento y en las esculturas religiosas del Vaticano, como por ejemplo, *Pietà* de Miguel Ángel (*El imacto de lo nuevo*, documental BBC). De este modo, esta escultura constituye un irónico altar del dios de lo popular. El estilo de la obra (sus materiales, sus colores, posturas, gestos) es un claro ejemplo de la estética *kitsch*. Sin embargo para un receptor a veces resulta muy difícil diferenciar estos mensajes. Como afirma Irizarry Natal (2006, p. 12) la línea fronteriza entre el arte y el kitsch se volvió borrosa.

Los artistas, para conmover pueden necesitar plantear otros recursos como lo feo, lo desagradable, lo ordinario, lo usual. Como ejemplo de esta nueva estética ponemos la serie de fotografías tituladas *New Mothers* realizadas por la artista holandesa Rineke Dijkstr. El comisario y crítico de arte, Javier Hontoria de *El Cultural* de la revista *El Mundo*, llama a Dijkstra “una de las artistas más importantes del género fotográfico que ha expuesto individualmente en algunos de los centros más importantes de arte moderno

como el Stedelijk, el Arts Institute de Chicago o en la Tate Modern y el Guggenheim”.



4. Rineke Dijkstra, *New Mothers*

La misma autora dice que en sus obras intenta captar iconos universales.

He realizado muchos retratos de madres recién salidas del parto. Quería fotografiar esa experiencia. Estas madres han pasado por duros momentos de dolor y ahora están ahí, felices, pero también confusas, y sobre todo exhaustas. Si alguien mira una de estas imágenes y encuentra demasiados detalles alrededor de la mujer probablemente ni capte el mensaje, ni pueda sentir ningún tipo de empatía. Se trata, por tanto, de vivir una experiencia de carácter universal. Como he dicho antes, mis imágenes no versan sobre personas específicas sino sobre sentimientos en un ámbito más general.

Las imágenes hechas por la fotógrafa gozan de una fuerza extraordinaria. El fondo blanco hace destacar en cada detalle las figuras femeninas. Ningún tipo de corrección de la belleza de las figuras (con ropa o maquillaje), ningún tipo de retoque digital dan a estas fotografías un carácter muy exclusivo. La obra de Rineke Dijkstra es más una fotografía documental de la dolorosa y a la vez

mágica experiencia, que es el parto. Esta fantástica obra puede provocar a la vez rechazo y empatía.

De este modo, hemos visto como el arte, buscando métodos de comunicar con un público actual, pierde su función placentera. Los artistas no pretenden crear adornos, ambicionan expresar sentimientos propios y despertar emociones en el receptor. El resultado de este fenómeno es muchas veces contrario del resultado pronosticado por el artista. Gran parte del público, en vez de sentirse atraído por este nuevo lenguaje, se siente perdido e incapaz de entender el arte. Lo renuncia limitándose a consumir únicamente los productos de las fábricas de *medios de comunicación de masas*, que le ofrecen un sustituto muy fácil de entender y apreciar.

3.2. SIGLO XXI - ARTE Y TECNOLOGÍA

Alguien podría preguntar cómo podemos desarrollar un análisis comparativo entre el siglo XX y XXI si el segundo no dura más que 15 años. Sin embargo, gracias al desarrollo tecnológico todas las esferas de nuestras vidas sufren una transformación. Además los cambios se realizan con tanta velocidad que el mundo actual resulta ser extremadamente diferente del mundo de hace 15 años. Cada día surgen nuevas tendencias y modas. Algunas desaparecen tan pronto como han aparecido, otras duran un poco más, siempre y cuando se vendan bien, sin embargo la sociedad de consumo actual se aburre con mucha facilidad y no para de pedir experiencias nuevas.

¿Cómo es la situación del arte en este mundo tan enfocado al consumo? El arte de nuestro tiempo ha heredado del siglo pasado la falta de noción de la belleza. Yves Michaud (2007, p. 13) confirma que hoy en día las artes se siguen llamando con el termino antiguo *bellas artes* más bien por costumbre porque ya no son nada bellas. El arte dejó de ser un adorno. Desgraciadamente este cambio resulta en muchos casos incomprensible por el público. El espectador actual tiene únicamente dos opciones. La primera opción

es este arte incomprensible y feo. La segunda opción es el pseudoarte creado por los medios de comunicación de masa, que goza de la belleza. Esta belleza, aunque totalmente artificial por ser fruto de la cirugía plástica o extremos retoques de imagen facilitados por las nuevas tecnologías, ejerce un poder de seducción, la fuerza que atrae al espectador y le atrapa. A continuación presentamos una de las numerosas muestras del arte del retoque elevado al extremo, donde la belleza de la modelo está corregida hasta la deformación. La fotografía, aunque claramente falsa, se publicó en la portada de una revista de renombre mundial.



5. Portada ELLE, Mexico, Abril 2011

En los próximos capítulos analizamos con más detalle los procesos que tienen influencia en la creación artística actual, y percepción del arte por el público en general.

A. ARTE NEGOCIO

La digitalización, que invade todas las ramas de nuestras vidas, tanto privadas como laborales, entra también en el mundo del arte. Basta mencionar como un

ejemplo los libros. Hace dos décadas, para poder leer algún libro era necesario desplazarse a la librería para comprarlo o a la biblioteca donde muchas veces estábamos obligados a esperar días o semanas para que otro lector lo devolviese. Ahora disponemos de los dispositivos electrónicos que nos permiten en cada hora entrar en alguna librería o tienda virtual y con un *clic* descargar toda la biblioteca y llevarla siempre con nosotros. Es más, ahora no necesitamos ni leer dado que tenemos la posibilidad de descargar las aplicaciones que nos leerán una novela en voz alta. Esto provoca que todo el mercado de la literatura se haya transformado totalmente. Ya no es una especialidad de los editoriales y las imprentas, ahora es un dominio de las empresas informáticas y tecnológicas. Este cambio se puede notar en todos los rincones del mundo gracias a la globalización de los mercados. De todos estos cambios surge un nuevo entendimiento del término *un buen libro*. Para ser *un libro bueno* ya no es suficiente que sea un libro bien escrito, que cuente una historia conmovedora con personajes interesantes y profundos. Actualmente hay otro tipo de *buen libro*, es un libro que se suele llamar con el término inglés *best seller*. Este término es muy adecuado porque el valor del libro se mide en cantidades de ejemplares vendidos. Los libros ya no son objetos de arte, son objetos de mercado. Esta tendencia la confirma Yves Michaud (2007, pp. 83-85) diciendo que “el arte del siglo XXI ya no pretende entregar un mensaje metafísico, religioso o filosófico sobre el sentido de la existencia. [...] Las obras de arte han cambiado de modo de operación debido que ya no importa tanto representar o significar. No hacen referencia a un más allá de sí mismas: ya no simbolizan nada”.

Más información sobre este proceso se puede encontrar en una joven rama de marketing, tan característica para el siglo XXI, el Marketnig de la Cultura y las Artes. Los especialistas en esta ciencia Colbert y Cuadrado (2009, p.7) explican:

El mercado de la cultura suele analizarse bajo diferentes enfoques, aunque existen dos que resaltamos por ser, en cierto sentido, contradictorios: el primero, se refiere a la consideración de que el sector cultural ha de ser considerado como un mercado más de cualquier actividad económica. El otro, que aun

reconociendo su importancia económica, ha de ser tratado de manera singular, dadas sus repercusiones de carácter social y humano.

Se ve claramente que entre los expertos del Marketing de las Artes hay quien entiende una obra de arte actual únicamente como *un producto* como cualquier otro, como por ejemplo una mesa. Sin embargo hay también otra actitud. Manuel Cuadrado (2009) es uno de los autores que hace un análisis académico de la promoción cultural y artística desde el punto de vista del marketing. Según el autor, la base de mercado cultural y artístico la constituyen múltiples organizaciones de diversos tamaños, estructuras, actividades y funciones que el autor describe detalladamente en su libro. Lo más significativo para nuestra investigación es la conclusión que nos ofrece el autor diciendo que, desde la perspectiva comercial, una obra de arte o un artista es *un producto*. Sin embargo, Cuadrado, siguiendo a Diggles, afirma que “el objetivo de este producto es más artístico que financiero, porque a diferencia del sector comercial, no se crea un producto en función de las necesidades del consumidor” (Diggles en Colbert; Cuadrado: 2009, p. 24). Los negocios de carácter artístico crean primero un producto y luego intentan encontrar la clientela. Cuadrado menciona también otro aspecto diferenciador entre un producto y producto cultural. Este aspecto es la carga emocional presente en el caso de la obra de arte (Colbert; Cuadrado: 2009, p. 26):

Los bienes culturales son excepcionales y fáciles de distinguir de otros bienes (...) Los productos se transforman en “culturales” cuando la gente los trata como tal: en la manera en que hablan de ellos y en los procesos de valoración, evaluación y valorización». Ciertamente, cuando se trata de la comercialización de productos culturales, en muchas ocasiones el público siente una vinculación hacia ellos diferente a la que se desarrolla con otros productos. A los públicos, en general, no le importa dónde y cómo se vende container de tornillos, pero si se exportara una obra de Goya, se generaría un sentimiento colectivo de propiedad respecto al producto cultural.

Las empresas, con el fin de vender sus productos con frecuencia aprovechan en campañas publicitarias este vínculo emocional con el trans fondo cultural colectivo. Vicente Domínguez (2013) afirma que “los creativos o publicitarios hacen uso de diversas formas del arte tanto de las artes plásticas, como de las artes visuales, no visuales o escénicas, con el fin de lograr el objetivo primordial de toda publicidad, vender sus productos”. Por este motivo en tantas campañas publicitarias podemos ver reproducidas las obras de arte o artistas reconocidos. En los medios de comunicación e internet se puede encontrar numerosos ejemplos de este procedimiento. Nosotros presentamos publicidades de una marca conocida que, en sus campañas usa el marco escenográfico claramente reconocible del cuadro *Las meninas* o *La familia de Felipe IV* pintado en 1656 por Diego Velázquez.



6. Publicidad de El Corte Inglés ‘Las Meninas’

Al ver numerosos ejemplos de esta índole, algunos especialistas consideren el arte esté trasmutado y deformado. Según ellos, con el propósito de adaptarse a este nuevo escenario, el arte se ha convertido en un negocio. Yves Michaud (2009) presenta la situación actual de los museos como un ejemplo de este fenómeno:

El arte conoce la misma globalización que los demás sectores activos. Las bienales, trienales, documentas, los festivales, los encuentros, las exposiciones

itinerantes, los seminarios y los simposios de artistas, son los lugares de encuentro y de cruce de objetos y artistas en un universo donde se confrontan constantemente lo local y lo global, y donde se encuentran culturas y tradiciones. Los grandes museos abren sucursales o antenas. Esto comenzó con la política de expansión y de deslocalización del museo Guggenheim en los años noventa, continua y se amplía con los proyectos de diáspora del Louvre, del Centro Pompidou o de la política de exposición “global” (global enlightenment) del Museo Británico. Los museos se han convertido en “marcas”, al igual que las producciones de la industria del lujo, y estas marcas obedecen a la lógica de la globalización. Esto significa también que existen tensiones sobre el mercado de las “materias primas culturales”, como lo hay para el mercado de los metales, del petróleo o de las divisas.

El filósofo francés desarrolla esta idea indicando que *la significación de las producciones artísticas baila entorno de estos nuevos centros de cultura, donde la primordial importancia está en los fines económicos, y que se vuelve, en gran parte, independiente de las intenciones de los autores*. El arte sufre una metamorfosis muy importante proporcionando al público el papel principal en el proceso de creación. Vemos que la creación artística ha sido reemplazada por las *máquinas de producir experiencias del arte* entre los cuales Michoud (2007) enumera *la máquina museo, de la máquina de los medios de difusión, la producción industrial de la belleza ambiental, o de la actividad de producción de artistas que son, a la vez, empresarios*. Estas máquinas constituyen las herramientas con las cuales las grandes empresas con el fin *estrictamente* económico, moldean los gustos estéticos de la sociedad actual. El filósofo Carlos Fajardo (2002) en su artículo *El gusto estético en la sociedad postindustrial* describe de este modo las estéticas que influyen en nuestra sensibilidad:

Nos encontramos entonces con una sensibilidad mediada por lo tecnológico y con nuevas formas de asumir los procesos de representación artística. Un sujeto con un gusto por lo lúdico extremo. Sensibilidad hedónica en el estruendo, identificada con la gama de variedades globalitarias. Estas

sensibilidades se alimentan del calidoscopio estético que se ofrece en lo contemporáneo: **estéticas del ornamento** y del ocaso de los afectos; **estéticas de los efectos publicitarios** con sus objetos trans-estéticos; **estéticas del acontecimiento**, de *happenings* cotidianos y *performances* de frágil factura; **estéticas del simulacro masivo**: todos nos convertimos en comunicadores del *show*, podemos ser creadores; **estéticas de la desfachatez**, con una visión relajada, banal, del trabajo artístico; **estéticas de la estandarización** y de la repetición, con su fórmula de réplicas de prototipos en serie; **estéticas del entusiasmo** por la identificación y mismidad con la globalización totalitaria del mercado; **estéticas turísticas** y de *zapping* artístico, con la idea de consumir, usar y desechar los productos culturales en el menor tiempo posible; **estéticas de la cibercultura**, como arte del programador y de la multimedia telemática digital. Cada una de estas estéticas ha procesado estilos de vida y juicios de gustos dispersos y desterritorializados en lo local, pero a la vez unidos en lo global; gustos tanto colectivamente homogéneos como particulares en su movilidad permanente.

La figura del artista también sufre una transformación significativa. Según Yves Michaud (2007, pp. 83-85), el artista “deja de tener un estatus privilegiado volviéndose local, limitado, sin pretensión”. Los artistas que quieran tener éxito deberán adaptarse a las nuevas circunstancias de los mercados con nuevas formas de operar que serán distintas a las del pasado debido a los cambios que se han producido. Por eso Paloma Martín Llopis en la ponencia *El arte del siglo XXI* (23. 02. 2015), dice que hoy en día el artista ya ha dejado la idea de la bohemia; hoy en día el artista quiere triunfar y ser famoso. Por eso, algunos artistas resignan de su libertad creativa y se dejan controlar por los especialistas en ventas. Este fenómeno se puede observar claramente en el hecho de que hoy en día los derechos de autor de múltiples obras de arte (tanto literatura, música, cine y otros) no están en manos de sus propios autores, sino pertenecen a las productoras.

Todo lo mencionado en este apartado lo confirma Yves Michaud (2007, pp. 86-87) que señala que frente a esta situación actual del arte hay tres tipos de reacciones según la concepción que se tiene de la cultura. Unos, como ya

hemos dicho con anterioridad, consideran el arte puro muerto y convertido en un elemento más de la cultura comercial. Otro grupo de especialistas ven en un mundo comercializado un nuevo régimen de la cultura y del arte, donde el arte está más cerca de la moda y del tiempo libre turístico que en la búsqueda metafísica. La gente no busca contemplar las obras de arte, no les interesa ni su aspecto formal ni el contenido. Lo que buscan es hacer la foto con la obra de arte para poder mostrarla a sus amigos como recuerdo del viaje. Por ejemplo, la gente espera en largas colas para poder entrar a Museo de Louvre atraídos por la fama de la Gioconda de Leonardo Da Vinci. Y cuando por fin están delante del cuadro se giran de espaldas para hacerse la foto con el genial cuadro de fondo y luego salen sin mirar nada más.



7. Shakira y Gerard Piqué junto a 'La Mona Lisa' en el Museo del Louvre

Esta fotografía es una muestra muy clara de las aspiraciones del llamado ocio-cultural en su estadio más convencional. En primer plano se sitúa un futbolista y una estrella de la canción *mainstream* frente a la obra de arte que pasa a ser un secundario.

La tercera y última reacción, Michaud (2007, p. 88) la describe de esta manera:

Un tercer acercamiento insiste sobre la globalización y el multiculturalismo así como sobre los cambios de representación que son necesarios. En medio de la profusión de las propuestas, de las más comerciales a las más singulares y frágiles, no se manifiesta la homogenización de la cultura mundial sino una mundialización pluralista. A pesar de los factores de homogenización internacional, las diversas culturas hacen valer sus diferencias entre sí, lo que ocasiona constantes intercambios, mestizajes, conflictos también, pero no hay centro para decidir acerca de la jerarquía o de la pureza. En el seno mismo de cada cultura, este pluralismo tiende también a imponer diversidad. No solamente entre los países ya no hay centro ni periferia, sino que en el seno de cada cultura la diferencia entre lo de “arriba” y lo de “abajo” resulta también problemática. El multiculturalismo es la teoría de este proceso de *complejización* del cuadro.

Analizaremos con más detalles la globalización y su influencia en la sociedad del siglo XXI en el próximo apartado.

B. LO GLOBAL CONTRA LO LOCAL

Los entusiastas de la globalización al principio del siglo XX veían este fenómeno como la posibilidad de crear una sociedad mundial unificada, tolerante y pacífica. Como instrumentos para facilitar este proceso surgían ideas como, entre otros, los intentos de crear el código de comunicación común (esperanto, inglés) o acceso a los medios de comunicación globales. La base de la estabilidad se planteaba en la unificación cultural. Sin embargo, los investigadores actuales, como entre otros Huntington o Giddens, comparten la opinión que la globalización es un importante campo de conflictividad en la era postindustrial, cuyos antagonismos socioeconómicos quedan ahora perfilados en la dimensión cultural de las sociedades como campos de futuras confrontaciones (Steingress: 2004).

¿Qué pasa entonces con las culturas? ¿Están unificándose o se están separando? ¿Cómo influye esto en nuestra posibilidad de percibir el arte de

otras culturas? ¿Es la globalización capaz de unificar la competencia estético-artística de los representantes de las diferentes culturas?

Como ejemplo nos podían servir dos culturas. En primer lugar la entidad plurinacional habitada por representantes de diferentes culturas, la Unión Europea. La segunda sería una cultura Catalana, una cultura nacional (porque resulta ser una fusión de elementos culturales capaces de dar a una nación su identidad y singularidad) y regional (o local, dado que existe en un lugar geográfico concreto dentro de las fronteras de la Unión Europea). Como se ha dicho antes, la cultura nace en algún lugar geográfico concreto (Santos: 2000). Constituye lo que define a una nación que vive en este territorio. Sin embargo la dinámica sociopolítica muchas veces provoca interacción entre culturas. Podemos ver este proceso claramente en el continente europeo. La tendencia de unificar a los diferentes países provoca la creación de una entidad geográfica que contiene, dentro de sus fronteras, una multiplicidad cultural (Ponce: 2009). Ser *multicultural* conlleva muchas consecuencias, tanto positivas como negativas. Las fronteras entre países desaparecen. Pero la gente tiene una necesidad muy fuerte de identificarse con algo suyo, con sus raíces, con su tierra. Cuando no hay estado, el patriotismo puede convertirse en patriotismo local. Según el filósofo polaco Zygmunt Bauman (1999, p. 8) “la globalización divide en la misma medida que une. Los conflictos entre los estados y culturas, (como terrorismo, etc.) provocan la situación de desconfianza donde el extranjero o el desconocido se vuelven enemigos. Este creciente racismo y xenofobia estimula diferentes posicionamientos sociales como por ejemplo culpar a los extranjeros por provocar la crisis o crear (sobre todo en las ciudades grandes) los guetos voluntarios”. Estos fenómenos, en ocasiones, pueden provocar el surgimiento de los movimientos nacionalistas que consideran que la globalización amenaza con aniquilar las particularidades culturales.

De la globalización nace la omnipresente cultura de las masas. El poeta, investigador y ensayista, Carlos Fajardo, en el artículo *El gusto estético en la sociedad postindustrial* explica que este fenómeno tiene gran influencia en

nuestra estética y gusto artístico o más bien “mal gusto” artístico. El autor expone:

Desde principios del siglo XX, unido a las industrias culturales, el “mal gusto”, se entroniza y se va convirtiendo en un “buen gusto” para una gran masa alfabetizada a través de los medios de comunicación y del mercado. El *kitsch*, Duchamp, Warhol, el *Pop Art*, el cine de Almodóvar, el Pastiche, el cine extremo posmoderno, el *snuff cinema*, los *happenings*, el *Fluxus*, el *Body Art*, son algunos ejemplos de cómo los artistas encuentran en el “mal gusto” sus fundamentos estéticos para construir edificios artísticos. Dialogando con la publicidad, el diseño industrial y las composiciones de lo ornamental, el gusto ha encontrado otra forma de manifestarse en la sensibilidad mediática, global y mundializada. Esto lleva a pensar que no es viable una cómoda deslegitimación del arte de masas y de su sensibilidad, desacreditándolo desde un dualismo excluyente que califica al gusto bueno y al gusto malo, paralelo a un moralismo ortodoxo acrítico y conservador. Desde estos códigos binarios no podríamos nunca entender los procesos de transformación de las sensibilidades estéticas y de las nuevas categorías que en su interior están funcionando.

El psicólogo, Carlo Strenger (en Yaiza Martínez: 2011), define la cultura de las masas como la cultura global creada por los especialistas para atrapar a un individuo y convertirlo en *homo globalis* controlando todos sus deseos, pensamientos y sueños. Esta cultura, tan vistosa y atractiva, atrae a la gente. Sin embargo, al mismo tiempo, por ser tan inminente y dictatorial, provoca muchos miedos y dudas. El temor de lo universal y lo unificado provoca cambios en las sociedades. Bauman (2008, pp. 10-15) señala por ejemplo el crecimiento de la necesidad de tener fronteras y del interés por *lo local* frente a *lo global*.

Un buen ejemplo de este proceso es el tema de las lenguas. En los siglos XIX - XX dominaba la idea de establecer una lengua única que pudiera ser empleada en todo el mundo. Lingüistas actuales, como por ejemplo Concepción Martínez

Pasamar (2005), analizando la situación lingüística y cultural actual afirman que estos intentos *idealistas* por crear una lengua artificial, como por ejemplo el esperanto, han fallado. En cuanto al inglés y su rol como una lengua mundial: Martínez Pasamar (2005) dice que “pensar en un mundo uniforme y homogéneo tanto social y económicamente como lingüísticamente parece utópico” y explica:

No debe dejar de señalarse en torno al tema globalización y lenguas, que los mismos medios –tecnológicos y de cualquier otro tipo– que juegan a favor de las grandes lenguas pueden ponerse al servicio del desarrollo de las que se encuentran en regresión. Pese a la inevitable muerte de algunos idiomas, las fuerzas de la heterogeneidad en el mundo actual han conseguido revitalizar por distintas vías algunas lenguas minoritarias, e incluso dialectos o hablas.

Aquí basta mencionar el continuo crecimiento del interés en la lengua catalana o reconocimiento institucional de la lengua flamenca en Bélgica (Varela Zapata; Anderson: 2004, p. 12). El ejemplo de las lenguas nos muestra que para muchas personas la unificación es sinónimo de aniquilación. El miedo de perder su cultura, sus raíces y su propia identidad hace crecer el patriotismo local y, en consecuencia, los nacionalismos. Las naciones en vez de unirse se separan voluntariamente.

Sin embargo hay quien afirma que este interés en lo local tendrá gran provecho para nuestra sociedad que, en vez de ser utópicamente unificada a nivel global, se convertirá en un organismo heterogéneo y multicultural pacífico y tolerante. Según un crítico de música estadounidense, Alex Ross (2012), el multiculturalismo puede ser un elemento que nos enriquezca, nos haga más tolerantes, más abiertos y más unidos. Las diferencias culturales pueden convertirse en la virtud de una región. Por ejemplo, la cultura catalana, con sus costumbres, creación artística, comida, deportes y folklore, atrae a los turistas de todos los rincones de Europa.

Sin embargo hay que recordar que para conseguir una convivencia pacífica, es necesario asegurar un dialogo eficaz entre las culturas. Numerosos expertos indican que el arte posee las características idóneas para convertirse en un lenguaje en diálogo a nivel intercultural (analizaremos este tema detalladamente más adelante tanto en el siguiente apartado como en el apartado 5.4. sobre música y comunicación).

Al reflexionar sobre este asunto surge la siguiente pregunta. ¿Perciben los extranjeros una obra de arte de igual forma que sus receptores autóctonos? A continuación analizamos modos de descodificar los lenguajes artísticos por públicos provenientes de diversas culturas.

C. LENGUAJES ARTÍSTICOS Y SU PERCEPCIÓN

Los estudios multidisciplinares del arte realizados durante el siglo XX permiten considerar una obra de arte un objeto que nace por la necesidad de alguna sociedad. Mercedes E. Jodar Velázquez (2010) explica:

El origen del arte, visto desde una posición materialista, permite demostrar que toma su contenido de la realidad y es resultado de la vida material de los hombres que sirve a determinada necesidad social. Su estudio presupone del análisis como un proceso en el sistema de la actividad humana. A través de la historia han sido varias y diferentes sus definiciones. Teóricos, críticos, artistas, insisten en afirmar que este debe proporcionar placer estético, disfrute y goce espiritual con un fin: ser un medio de comunicación entre las personas.

Hay quien afirma que nuestra sociedad no es capaz de reconocer el arte como tal y necesita ayuda por parte de las instituciones adecuadas para enfrentarse a ella. Elisenda Ardévol Piera y Nora Muntañola Thornberg analizando la percepción de la fotografía dicen que la percepción de la imagen depende del contexto. Como ejemplo presentan una foto de una máscara balinesa realizada por Bateson. Según las autoras la máscara adquiere otro significado si la

colgamos en un museo de arte moderno y otro en un museo de antropología. En un museo antropológico, la foto la miramos desde otra perspectiva, como un documento, una muestra de ritual, cultura o historia. Es un lugar que dirige nuestra percepción y hace que en el museo de arte “valoremos la foto desde un punto de vista de la belleza, genio artístico, gusto etc.”. Ardévol, Adell Pitarch y Elies (2004, p. 19) explican:

Estas y otras asunciones e inferencias dirigen nuestra mirada y al mismo tiempo configuran nuestro conocimiento sobre qué es el arte y que podemos esperar encontrar en un museo de arte contemporáneo. De hecho, es un conocimiento social, implícito y explícito, lo que hace posible nuestra valoración, interpretación y reconocimiento de una obra de arte; conocimiento tácito, no necesariamente verbalizado, que muchas veces los artistas juegan a provocar hasta desorientar a los espectadores no iniciados.

Lo mismo parece confirmar un experimento llevado en 2007 por The Washington Post y descrito por un filósofo llamado Sixto Castro (2009):

En la estación de L'Enfant Plaza de Washington, el 12 de enero de 2007, Joshua Bell, considerado uno de los mejores intérpretes de violín del mundo, se puso a tocar su Stradivarius durante 43 minutos, en la hora punta en la que los transeúntes iban hacia sus trabajos. No tocaba piezas populares, sino piezas de las que configuran el repertorio de un concierto interpretado en una sala al efecto, es decir, en un marco institucional, comenzando por la Chacona de la Partita nº 2 en re menor de J. S. Bach, el Ave María de Schubert, una pieza de Jules Massenet, una gavota de Bach, etc. Prácticamente nadie se paró a escucharle (siete personas se detuvieron durante al menos un minuto) y el resultado monetario de su interpretación fue de 32 dólares y pico. En ningún momento hubo turbas arremolinadas. Tres días antes había actuado en el Symphony Hall de Boston, donde las butacas se pagaban a más de 100 dólares.

Parafraseando a Sixto Castro, se puede decir que a veces el arte necesita ser *señalado* institucionalmente al público que muchas veces no tiene suficiente sensibilidad o conocimientos para reconocer una obra de arte. Eso solo confirma las palabras de Yves Michaud (2007, p. 33) que “para percibir cuando y donde hay arte, se necesitan modos de empleo. Se necesitan de cierta manera señalamientos que indiquen: *Cuidado arte*”.

Sin embargo hay especialistas que frente a esta opinión entienden la creación y recepción artística como una actividad global y común para todos los humanos. El filósofo evolutivo Dennis Dutton (en Navajas: 2010) por ejemplo en su obra *El instinto del arte. Belleza, placer y evolución humana* afirma que la responsable en la realización de obras artísticas es “la evolución de la mente humana en órgano relativo, exuberante, imaginativo, romántico, derrochador, cuentista, ingenioso, locuaz o poético. La mente ha sido diseñada por la selección natural, que modeló la mente como una máquina estratégica destinada a resolver problemas para sobrevivir”. Navajas (2010) tras Dutton explica que “luego, a partir de un patrón natural básico diseñado por la evolución a-lo-Darwin, habría emergido un alma humana, constituyéndose en la cimentación universal de la especie humana. Sobre esta base las diversas culturas construirían diversos edificios artísticos (de la ópera occidental al kabuki japonés, de los relatos orales indígenas a la novela negra postmoderna)”.

La base para la creación artística la constituyen tanto los conceptuales: modos de pensar, noción de tiempo y espacio como los elementos emocionales (gustos, noción de belleza). Es la psicología de arte la ciencia que analiza estos elementos emocionales. Los expertos, como entre otros Julia Céspedes Acuña dicen que en los gustos influyen los rasgos de carácter personal pero también el contexto socio-cultural. Céspedes Acuña (2013, p. 3), dice:

Las manifestaciones artísticas (tanto las esculturas, la música como el teatro), se transmiten de una generación a otra a través de las relaciones de la familia que se manifiesta como una institución básica y primaria en la formación del gusto

artístico, proceso que se ha extendido hasta nuestros días. El ambiente familiar es decisivo en la formación de un gusto artístico determinado por cuanto las familias introducen códigos de conductas a sus hijos que constituyen formas de preservar y transmitir la continuidad de la cultura.

Así la cultura pasando de generación en generación se convierte en la base de nuestros gustos artísticos. Ampliando la teoría de la imagen de Elisenda Ardévol Piera y Nora Muntañola Thornberg (2004, p. 13) se puede constatar que “el análisis cultural de la creación afirma que el arte es un producto social, que su interpretación depende de convivencias arbitrarias y no solo receptivas, y que hemos aprendido a atribuirle un sentido y significado a partir de patrones culturales muy elaborados”.

Estos conceptos, comunes para los representantes de una cultura específica, constituyen el elemento diferenciador entre los pueblos. Parafraseando a Godwin (1994, en Ardévol Piera; Muntañola: 2004, p. 22) se puede constatar que “la habilidad para ver una cosa como arte no es un proceso psicológico transparente, sino una actividad socialmente situada, que se lleva a cabo con éxito gracias a la movilización de una amplia gama de prácticas discursivas históricamente constituidas”.

Actualmente, como dice Rubén López Cano (2004, pp. 4-5), gracias a los recientes aportes de la fenomenología aplicada a la reflexión estética, los objetos que son percibidos como las obras de arte poseen una dimensión perceptiva intermitente, es decir que por momentos nos permiten percibirlos como cualquier otro objeto. Podemos entonces mirar por ejemplo *El Beso* de Gustav Klimt del mismo modo que una mesa. Sin embargo, como dice Rubén López Cano (2004) cuando percibimos algo como arte, dejamos de contemplar el objeto para, de algún modo, apreciar los límites de nuestra propia percepción. La base de la cual, como dice López Cano (2004), constituyen los conocimientos provenientes de nuestra cultura:

Cuando en el proceso de percepción entramos en la dimensión artística, gran parte de los saberes públicos que nuestra cultura prescribe con respecto a lo que es el arte comienzan a dominar nuestra cognición. Este saber (que podemos definir como competencia estético-artística) se articula en *frames*, *scripts* o esquemas cognitivos, o en *types* semióticos que regulan nuestro proceso de exploración perceptiva del objeto y posterior reconocimiento de *tokens* que organizan nuestras estrategias de recepción-comprensión.

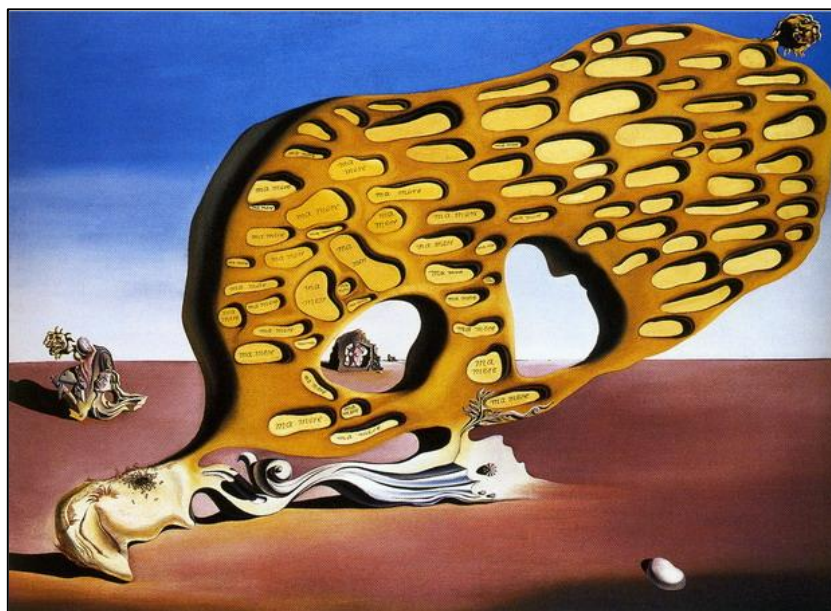
Los términos de *type* (tipo) y *token* (ocurrencia) han sido introducidos por Charles Sanders Peirce. López Cano (2004, p. 5) siguiendo a Lidov (1999, p. 118) así explica estos términos:

Type es una categoría ideal o conceptual que define un amplio rango de características que son esenciales para determinar la identidad de algo. Se presume que un *type* se mueve en el nivel de la cognición y no en el de la percepción. Se produce por medio de una inferencia a partir de algo que se percibe. El token, en cambio, es una entidad perceptible, con arraigo en la realidad física que encarna o manifiesta las características prescritas por el type. No se trata de la correlación de imágenes mentales con los objetos del mundo externo toda vez que entre ambos no siempre media una relación semiótica: se trata de fases alternadas del mismo proceso cognitivo.

Según López Cano (2004, pp. 6-7) nuestra competencia estético-artística en el momento de enfrentarnos a una obra de arte nos ofrece una red de múltiples interpretantes heterogéneos y distintos que formamos nosotros mismos en nuestra cognición. El autor explica que *el ground* de una obra de arte entendida como signo es móvil, dinámico e inquieto. El mismo objeto puede tener diferentes lecturas simultáneas porque los diferentes *grounds* se superponen unos sobre otros. Nuestra *semiosis* es entonces indecisa y sólo por medio de un principio de caridad extrema o a través de un ejercicio reflexivo-evaluativo de nuestras experiencias artísticas, somos capaces de concebir este proceso como arte.

El arte constituye un código, un lenguaje. El artista utiliza un lenguaje artístico propio de su cultura. El público local le entiende porque está acostumbrado a usar el mismo código. ¿Pero qué sucede cuando el artista representa su obra en el extranjero? Muchas veces ésta es entendida de un modo muy distinto porque los receptores descodifican la obra con su propio código.

Con el fin de poder responder a estas preguntas hemos realizado un experimento mostrando dos cuadros creados en dos culturas diferentes, en Polonia y en Cataluña, a los estudiantes tanto de uno como de otro país. Primer cuadro era *El enigma del deseo* de Salvador Dalí.



8. *El enigma del deseo*, Salvador Dalí

Al enseñarlo a los estudiantes polacos, les fascinaba la gran roca con numerosos agujeros-escondites, que respiraban un misterio. Les sorprendía la creatividad infinita, imaginación desbordante del autor al crear una cosa tan surreal. Pero la sorpresa más grande era al explicarles que el paisaje catalán está lleno de formas geomórficas, donde la erosión había esculpido agujeros en las piedras. La interpretación del lienzo de Dalí sufría una metamorfosis al

enterarse de que lo que parecía tan irreal está basado en las formas caprichosas de un paisaje de los más real, común y corriente.

A su vez hemos mostrado la reproducción de un cuadro de un pintor polaco Stanisław Batowski Kaczor a múltiples estudiantes de origen Catalán.



9. *Atak husarii pod Chocimiem, Stanisław Batowski Kaczor*

Al ver un caballero con alas, todos le consideraban un personaje mitológico, ángel o alegoría de la Guerra, Muerte o Victoria. Toda la interpretación se transformaba al enterarse que el título de la obra es *Ataque de los húsares en Chocim (Atak Husarii pod Chocimiem)* y que los húsares alados polacos fueron un cuerpo de caballería pesada en siglos XVI, XVII y XVIII. Sus rasgos más representativos, unas «alas» sujetas al espaldar de la coraza eran una cosa de lo más real.

Gracias a este experimento resultó muy claro que una obra de arte, a los ojos de un público extranjero puede ser percibida de forma diferente debido a que el público extranjero la mira por una *lente* que es su propia cultura. Esta *lente* es, mencionada con anterioridad, la competencia estético-artística entendida como los saberes públicos que nuestra cultura prescribe con respecto a lo que es el

arte (López Cano: 2004, p. 6) y nos ofrece diferentes posibilidades de interpretación de la obra de arte. Como las raíces de la competencia cultural están arraigadas en la cultura los representantes de una cultura comparten las mismas interpretaciones y emociones al enfrentarse a una obra de arte. Sin embargo los representantes de otra cultura perciben las obras de arte de modo muy desigual, hecho que da valor a los intentos de promoción cultural y artística, como eficaces cuando se trata de mantener el entendimiento mutuo de un dialogo intercultural a nivel internacional.

La percepción del arte constituye un proceso muy complejo. Entender a los artistas extranjeros resulta aún más espinoso. ¿Puede la traducción proporcionar herramientas para la comprensión? ¿Cómo se traducen los diferentes lenguajes artísticos para que provoquen las mismas sensaciones en las personas que no comparten el transfondo cultural colectivo?

4. TRADUCIENDO EL ARTE

Para poder entender el tema de la traducción del arte, hay que tener en cuenta diferentes aspectos; no sólo el aspecto formal de la obra sino que además su trasfondo cultural y, sobre todo, el bagaje emocional. Es bien sabido que el arte constituye un lenguaje muy excepcional capaz de despertar emociones. Siguiendo a Páez y Blanco (1996, p. 154):

Datos empíricos que apoyan la capacidad del arte como técnica de inducción de emociones los encontramos en numerosos trabajos. En estos se subraya que se pueden provocar cambios emocionales y de estado de ánimo mediante distintos estímulos de tipo artístico. Así, ver películas (Isen: 1987), escuchar música (Martin: 1990) o leer los textos (Salovey y Rodin: 1985) son procedimientos adecuados para inducción de estados de ánimo.

¿Es posible traducir algo tan efímero y tan sublime como las emociones? ¿De qué manera hay que traducir cine, teatro, literatura o poesía? ¿Es mejor una traducción exacta, lo más cercana posible al original, o más vale recrearla de nuevo para facilitar su entendimiento por parte del público extranjero? Con el fin de responder a estas preguntas presentamos una revisión de diferentes lenguajes artísticos centrándonos en los posibles obstáculos que pueden afrontar los traductores traduciéndolos. Esta información nos permitirá entender mejor el aspecto lingüístico de las letras de canciones, un material de análisis imprescindible para nuestro corpus.

4.1. ASPECTO EMOCIONAL

El aspecto emocional del arte durante el último siglo era un asunto que despertó mucho interés entre los pensadores. Yves Michaud (2009) afirma que:

Las teorías filosóficas (Shopenhauer, Dewey, Tolstoï, Collinwood), que beben casi todas de la fuente de Hegel, se concentran en la expresividad humana, en la relación entre la interioridad y sus manifestaciones exteriores por los gestos (danza), palabras (canto y poesía cantada), signos o conjuntos de signos (literatura escrita, pintura) en los que se ve una forma de comunicación específicamente emotiva.

Vemos que a finales del siglo XVIII, es decir desde el romanticismo (que surgió como una reacción revolucionaria contra el racionalismo) los pensadores conceden prioridad a los sentimientos frente a la razón. Desde esta época se suele entender la creación artística como el modo de expresar las emociones del autor o interprete. Sin embargo es bien sabido que posee a la vez una fuerza especial para despertar las emociones en sus receptores. Las emociones constituyen las herramientas que ayudan en el proceso de descodificar una obra de arte. Según reconocida actriz e investigadora de la semiótica del espectáculo, Luana Stoica (2003), cada objeto estético se caracteriza, entre otros, por una fuerte carga afectiva y por una semiosis ilimitada. Es el afecto un “instrumento que mediatiza la percepción del receptor implicado en la contemplación de la obra de arte”. La autora explica que “este predominio del afecto hace que la recepción lleve la marca de lo imaginario y que sea mediada por las estructuras características del mundo emocional”.

La carga emocional del arte es un tema de investigación de numerosos traductores (Heidi F. Griffith, Maite Gallego, Alfredo Gómez Gil y muchos otros) puesto que es un aspecto que constituye una gran dificultad a la hora de traducirla al otro idioma.

Hemos dicho antes que toda interpretación es una tarea que contiene un componente fuertemente subjetivo, es decir, la interpretación del arte depende de la vivencia del autor y la vivencia que se produce en el espectador. El traductor tiene que interpretar lo que siente el autor y dar a estos sentimientos una forma lingüística nueva, capaz de provocar los mismos sentimientos en el espectador extranjero. El traductor no puede sólo sustituir una palabra por su equivalente en otro idioma. También tiene que adaptar el lenguaje de tal

manera que despierte las mismas emociones en un receptor extranjero. Esto significa muchas veces la necesidad de alejarse de la forma original. Utilizaremos un ejemplo de lo más simple y evidente: las palabras que se suelen usar para dirigirse directamente a una persona con cariño. En España se usa las expresiones *cielo*, *vida*, etcétera. En Polonia, es costumbre usar los nombres de los animales en diminutivo: *misiu*, *kotku*, *rybko*. Traduciéndolos literalmente, sería *osito*, *gatito* y *pececito*. Para los españoles, un personaje que se refiere a otro llamándolo “mi pececito” sería no sólo enigmático pero también ridículo y divertido en vez de romántico y cariñoso. Un buen traductor debe evitar traducir los textos literalmente y recrearlos adaptados a la cultura del receptor. Parafraseando las palabras de Maite Gallego: “el traductor es un recreador de una obra de arte en otro idioma” (Los oficios de la cultura: Traducción, Documental TVE).

4.2. ASPECTO CULTURAL

Es evidente que el traductor para realizar una traducción de una obra de arte creada en una cultura origen debe traducir también los elementos culturales que puedan ser incompresibles por el receptor extranjero. Las estrategias que puede seguir cuando se enfrenta a este tipo de referentes culturales son tres: extranjerización, domesticación y neutralización. Aranda Ferrer (2013) explica que la “extranjerización es más fiel al original, porque se esfuerza por preservar la mayor cantidad posible del sabor de origen para mantener el extranjerismo de la cultura de la lengua de origen”. Con el término *domesticación* los especialistas suelen llamar el hecho de sustituir las referencias culturales extranjeras por equivalentes que existen en la cultura meta. En cuanto a la neutralización: según Vincente Aranda Ferrer (2013) este término se entiende de la siguiente manera:

El procedimiento [...] a medio camino entre la domesticación y la extranjerización, ya que consiste en mantener el sentido del texto origen pero

sustituyendo los referentes culturales por las profesiones, logros o productos por los que éstos son conocidos. Se trata de un borrado de nombres famosos característicos de la cultura origen para conformar un texto meta ausente de cualquier referencia nominal.

Con el fin de visualizar estos procedimientos, pondremos un ejemplo muy básico, a pesar de no estar relacionado. Uno de los elementos culturales, entre muchos otros, es la unidad termométrica. En España, y muchos otros países usamos el grado Celsius (símbolo °C). En cultura anglosajona hay la costumbre del uso del grado Fahrenheit (símbolo °F). Usaremos como ejemplo una frase ficticia pero que podía ser parte de alguna novela, cuento o audiovisual:

My child has a temperature of 103 degrees F.

La extranjerización sería la traducción literal que conserva los términos extranjeros:

Mi hijo tiene fiebre de 103 grados F.

La domesticación cambiaría los grados Fahrenheit a los grados Celsius:

Mi hijo tiene fiebre de 39.4 grados C.

La neutralización nos haría liquidar los términos incomprensibles.

Mi hijo tiene fiebre.

La elección de la estrategia, a la hora de encontrar en un texto artístico traducido un componente cultural, está en las manos del traductor. Su difícil tarea consiste en hacer que una obra de arte proveniente de una cultura funcione en la otra. Con mucha frecuencia los cambios de los elementos culturales exigen transformaciones de la forma del texto traducido. A continuación presentamos detalladamente el aspecto formal de la traducción de arte.

4.3. ASPECTO FORMAL

Los especialistas, como entre otros Cotes Ramal (2005), Griffith (2009) o Luis Estévez (2010), están de acuerdo de que aparte de las dificultades que puede tener un traductor con la traducción del aspecto emocional y cultural, hay también la parte formal que exige mucho esfuerzo a la hora de traducir. Las fuentes disponibles sobre la traducción de arte nos permiten constatar que cada una de las artes conlleva durante el proceso de la traducción una dificultad a nivel formal.

A. PROSA

La traducción de la prosa siempre conlleva la interpretación del texto. El traductor primero tiene que entenderlo y luego traducir en otro idioma para que los lectores provenientes de otra cultura lo perciban de la misma manera que los lectores autóctonos. Durante la historia de la literatura había muchos casos de traductores que perdieron la libertad o la vida por una mala interpretación de los textos como por ejemplo la Biblia. Hay escritores que por sí solos traducen sus obras. Sin embargo la mayoría deja esta tarea en las manos de los especialistas de la traducción. Según M^a Antonia Álvarez Calleja (2005, p. 532) “un buen traductor literario debe ser el mejor lector de un texto, ya que tiene que aprehender todo el significado y también la forma de ese texto, a fin de poder trasladarlo a su lengua materna”. La autora de este modo explica que elementos son de relevante importancia a la hora de traducir (Álvarez Calleja: 2005, p. 526):

El traductor debe tener en cuenta cómo se representan las estructuras sintácticas el movimiento de la mente del escritor: la longitud y el número de párrafos y oraciones; su colocación, de más largos a más breves, o viceversa; su

división según las marcas de puntuación introducidas – dos puntos, punto y coma, coma, paréntesis, guiones –; el tono retórico –signos de interrogación o admiración, equilibrio en el movimiento y el fluir de la prosa–, que afecta al desarrollo de la acción o a la progresión del pensamiento de los personajes, además de la equivalencia léxica en el uso de la lengua, etc.

El traductor y profesor de la Facultad de Filosofía y Letras en UVA, Carlos Herrero Quiros (1999, p. 2) confirma la opinión de Álvarez Calleja diciendo que al traducir el texto prosaico es necesario atender no sólo al significado comunicado por las palabras, sino también al que portan las operaciones gramaticales. El autor lo denomina con el término *subtexto* y explica que este subtexto *requiere una equivalencia funcional, especialmente en ciertos pasajes deliberadamente organizados para crear un efecto particular como por ejemplo suspensión, acumulación, sorpresa, etc.* El autor explica además otro aspecto importante que constituye muy frecuentemente un gran obstáculo para el traductor, la relación entre la sintaxis y personalidad de los personajes. Entre los rasgos gramaticales que *pueden surgir de la modulación de la actitud del narrador-personaje y ciertas connotaciones derivadas de ésta como por ejemplo nostalgia, dolor por alejamiento de la madre, expectación, y muchos otros*, Herrero Quiros (1999, p. 4) enumera el aplazamiento del sujeto, la peculiaridad del orden de los constituyentes oracionales, el recurso a determinados tiempos verbales (además de otros no estrictamente sintácticos). Herrero Quiros (1999, p. 4) subraya más adelante la importancia del componente fonoestético. El autor evoca las palabras de H.G. Schogt quien describe este fenómeno de la siguiente manera (Schogt: 1988, p. 108 en Herrero Quiros: 1999, p. 4):

Certain rhythmic patterns are very suitable for the expression of various emotions or for the creation of an impression of anxiety, languor, or vitality. In so far as the rhythm reinforces the denotative message of the text, a change in rhythm in the target text may considerably weaken the impact of the translation. The formal conflict between source and target languages thus affects the message, and an

element of meaning, though its precise contents are difficult to define, enters the picture.

Los especialistas confirman que el hecho de traducir una obra literaria escrita en prosa es frecuente tropezar con complicaciones y obstáculos. Sin embargo están todos de acuerdo que la tarea más complicada es la traducción de la poesía.

B. POESÍA

John Keating, el profesor de literatura de la película norteamericana *El club de los poetas muertos* así expone la poesía a sus alumnos: “No leemos ni escribimos poesía porque es bonita. Leemos y escribimos poesía porque pertenecemos a la raza humana y la raza humana está llena de pasión” (en Castro: 2009). Esto explica no solo porque los poetas crean sus obras sino también porque la poesía sigue teniendo muchos aficionados aun en el siglo XXI tan ultramoderno y tan poco poético. La gente necesita sentir la pasión y tiene interés por conocer lo que apasiona a la gente de otras culturas.

Los expertos en este campo, como por ejemplo Marco Antonio Campos (poeta y traductor), están de acuerdo que el hecho de traducir la poesía es aún más complejo que traducir prosa. El texto poético contiene tres elementos básicos que lo definen y que sirven para despertar emociones en el lector: la forma del texto (número de sílabas en el verso, número de versos en la estrofa, rimas y acentos); el lenguaje (figuras retóricas como comparaciones, epítetos, etc.); el contenido.

Según numerosos especialistas la traducción exacta es una tarea imposible. Por eso afirman que, en vez de intentar traducir fielmente el texto, hay que reescribirlo otra vez en otro idioma. Marco Antonio Campos (1996, p. 52) dice:

El resultado o la consecuencia verbal que deriva de la traducción me atrevería a resumirlo en una palabra: Transformación. Los varios o múltiples sentidos y los varios o múltiples ritmos que conforman el poema toman en la traducción otra forma y el poema se convierte en un nuevo objeto verbal. Pero en esa transformación ¿Cómo hacer sentir la misma carga afectiva? ¿Cómo recobrar apegadamente los juegos de palabras, los matices coloridos, las ramas de ecos, los vientos de resonancias?

Campos describe de la siguiente manera el proceso de traducción poética:

Las inseguridades son continuas. Se interroga, se consulta el diccionario, Se revisa, se compara el texto con traducciones de la obra (si las hay) en otros idiomas o en el suyo propio, se reposa el texto, se vuelve a corregir, y al final se da a una o dos personas que tengan como lengua materna el poema o el libro traducido para llenar huecos y borrar las manchas. Desde luego estas personas deben tener asimismo la sensibilidad poética.

Sin embargo la práctica muestra que este trabajo aunque complicado es posible de realizar. Hay traductores capaces de hacer una traducción que sorprende y encanta aun al mismo autor. Francisco J. Uriz (08. 09. 2011) cuenta una anécdota de la vida de Pablo Neruda:

Cuando le concedieron el Nobel y vino a Estocolmo a recogerlo, el Club de los Cronopios le organizó un recital de poesía en el Museo Moderno de Estocolmo. También le conseguimos un recitador digno de su premio: Max von Sydow. El poeta preparó el recital a su manera: él prefería que se leyese primero en sueco «para que los oyentes sepan de qué trata lo que leo». Yo estaba con él presentando el recital y cuando el actor sueco estaba leyendo la traducción del poema «Los muertos en la plaza», Neruda me susurró inquieto al oído: « ¡Es mejor que el original! ¿Y ahora qué hago?». La explicación es sencilla. El poema recuerda una matanza en una plaza y lo hace con una enumeración de los

nombres de los asesinados y después de cada nombre se repite «¡Pido castigo!». En sueco la expresión que habíamos elegido Artur Lundkvist y yo para traducirla era «Jag kräver straff!». A Neruda aquello le sonó mucho más fuerte, más adecuado al sentido del poema, que la debilidad fónica de la expresión original con la suave acentuación de las íes frente a la potencia del grupo 'kr' y 'str' con ese final en 'ff'. (...) Y es que a veces ocurre que el idioma de llegada es generoso con el traductor, le regala algo que no tiene el original. Y el autor queda fascinado porque en la traducción se logran efectos que él no había conseguido.

Una larga disputa de los traductores, poetas y teóricos del arte sobre la relación y fidelidad de texto salida y texto meta ha sido la causa de establecer la multitud de divisiones y clasificaciones. Marco Antonio Campos (1996) propone hasta siete diferentes tipos de traducción de poesía: la traducción como creación (Boudleaire, Neruda, Borges u otros que traducen con su propio estilo); la traducción literal; la traducción libre (en esta traducción se parte de texto original, pero después el traductor se da amplias libertades hasta hacer un poema más suyo); la traducción como obra personal (poeta considera los poemas traducidos como parte de su propia obra, y hay casos aun que los incorpora entre o al final de sus libros); la traducción desde una estructura plurilingüe o traducción de la traducción; la traducción como adaptación moderna de un texto antiguo en la propia lengua; la adaptación (la traducción que, con fines didácticos resume o abrevia los textos, tomándose amplias libertades en la forma y los contenidos para hacerlo).

Para demostrar los distintos estilos de traducción presentamos tres diferentes traducciones de un texto poético (no siete, porque consideramos que un análisis tan detallado sería demasiado largo y que no es necesario en este trabajo). Como ejemplo hemos escogido el *Soneto 2* de William Shakespeare. Compararemos tres traducciones elaboradas por tres expertos en traducción y al mismo tiempo talentosos poetas: William Ospina, Ramón García González y Alfredo Gómez Gil. Al principio citamos el texto de Shakespeare en versión

inglesa (2000, p. 11) con el fin de poder facilitar la comparación del original y sus traducciones.

2.

When forty winters shall beseige thy brow,
And dig deep trenches in thy beauty's field,
Thy youth's proud livery, so gazed on now,
Will be a tatter'd weed, of small worth held:
Then being ask'd where all thy beauty lies,
Where all the treasure of thy lusty days;
To say, within thine own deep-sunken eyes,
Were an all-eating shame and thriftless praise.
How much more praise deserved thy beauty's use,
If thou couldst answer 'This fair child of mine
Shall sum my count and make my old excuse,'
Proving his beauty by succession thine!
 This were to be new made when thou art old,
 And see thy blood warm when thou feel'st it cold.

Como hemos dicho anteriormente hay quien afirma que la traducción deber ser lo más cercana posible al texto original. A este grupo de traductores pertenece William Ospina (2003) que traduce el soneto de esta manera:

2

Cuando cuarenta inviernos, asediando tu frente,
Caven profundos surcos sobre ese campo hermoso,
Tu traje altivo y joven, admirado al presente,
Será tenido en poco, como un manto andrajoso;
Al preguntarte entonces dónde fue tu hermosura,
Decir que en lo profundo de tus ojos perdura
Será un voraz escarnio, y una alabanza vana.

Cuánto no alabarían tu gracia y su buen uso
Si dijeras, mostrando tu hijo con orgullo:
“Con él pago mi cuenta, y mi vejez excuso”,
Si prueba en su belleza ser el sucesor tuyo.
 Esto será de nuevo nacer en tu agonía,
 Y ver bullir tu sangre ya fatigada y fría.

Es fácil de ver que la versión de William Ospina conserva no sólo el contenido sino también la forma original, es decir, versos endecasílabos y mayúsculos al principio de cada verso. Sin embargo hay autores que resignan de las exigencias formales y se centran en el contenido. Como el ejemplo de esta práctica citamos la traducción de Ramón García González (2003):

Soneto 2

Quando cuarenta inviernos, pongan cerco a tu frente
y caven hondos surcos, en tu bello sembrado,
tu altiva juventud, que admira este presente,
será una prenda rota, con escaso valor.

Y cuando te pregunten: ¿dónde está tu belleza?
¿Dónde todo el tesoro de tus mejores días?
El decir que en el fondo, de tus hundidos ojos,
será venganza amarga y elogio innecesario.

¡Qué halago más valdría, al usar tu belleza,
si responder pudieras: «Este hermoso hijo mío,
ha de saldar mi cuenta y excusará mi estado»,

mostrándose heredero, de tu propia belleza!
Será cual renovarte, cuando te encuentres viejo
y ver tu sangre ardiente, cuando la sientas fría.

Ramón García González divide el poema en estrofas, cambia endecasílabos ingleses en versos alejandrinos blancos y sustituye la anticuada forma con mayúsculas en principio de cada verso por una oración compuesta. En el prólogo de su libro el autor explica que decidió modificar el texto original para “conseguir una mayor musicalidad en la lectura traducida de *los Sonetos* sin pérdida de los contenidos, y sobre todo un acercamiento entre las dos lenguas por los caminos de la Poesía” (García González, 2003, p.8).

El último de los tres traductores, Alfredo Gómez Gil (2000), es representante del grupo de los traductores que afirman que la traducción es la recreación del poema en otra lengua. Citamos a continuación el *Soneto 2* de Shakespeare que, como dice Eberhard Schlotter, está por Gómez Gil “libremente traducido e interpretado” (en Gómez Gil: 2000). El traductor creó un texto meta muy distinto basándose en su libre y subjetiva percepción.

2.

Entrando en otoño iniciarás la marcha,
Ese progresivo devenir de tu hermosura
Que no por lento profunda azada fuere
En confusa oposición al sol naciente.

Entonces la inhábil alabanza
quedará en imprevisto retroceso
Y la sequía arrugará los dientes
escupiendo amarga saliva contaminada.

Acongojado de ausencia inquirirás
al enebro por qué te concedió
su fruto, la roja llama descendiente;
y en lugar de respuesta conclusiva seguirán los ocasos invernales
mascullando nequicias a tu sangre.

Hemos visto que el oficio de traductor de poesía es muy complicado dadas las dificultades que pueden surgir a la hora de traducir. Sin embargo es a la vez una profesión que exige mucha creatividad. Para hacer buena traducción poética es imprescindible ser un buen poeta. Hemos querido presentar este tema con mucho detalle porque formará la base para el capítulo 5.3. *Dimensión musical y verbal de una canción* donde el tema de la traducción poética de las letras de canciones es fundamental.

C. TEATRO

Basándonos en la información obtenida del *Diccionario del Teatro* de Patrice Pavis (1998, pp. 125-128) el *teatro*, llamado también *el género dramático*, es uno de los principales géneros literarios. Existen dos maneras de recibir una obra teatral. La primera es leer un texto, como si se tratase, por ejemplo, de una novela o un cuento. La segunda es ver la actuación de los actores sobre un escenario delante del público. Esta manera es más completa dado que permite percibir otros elementos, tales como, entre otros: la mímica y los gestos de los actores, la música, la escenografía, la iluminación etc. Habitualmente una obra teatral presenta algún conflicto a través de los personajes que desarrollan el argumento sobre la escena. El teórico teatral francés, Patrice Pavis, afirma que lo más característico para este género es que todo el argumento se desarrolla a través del diálogo. Los dramaturgos durante siglos escribían diálogos en métrica o prosa. Sin embargo a la hora de traducir, como afirman numerosos especialistas (Eandi, Psarrás, o Sprege Iburd y otros), no es suficiente centrarse en la parte dialógica y tratarla igual que otros textos poéticos o en prosa. Lo que diferencia la traducción de la obra teatral de la traducción de una novela o un poema es que un drama, aunque tiene la forma escrita, no sirve únicamente para ser leído. En el género dramático, el autor lleva el desarrollo de la acción a la escena, los hechos no se relatan, sino que se representan. Como explican los investigadores: la traducción es más difícil

porque la recepción de un drama es más compleja. Hay que tener en cuenta el “aquí y ahora” del actor, del director y del espectador, siendo el teatro un arte efímero y fugaz, muy anclado en el presente y en una limitada territorialidad. Rafael Sprege Iburd (en Eandi: 2010) explica:

No sólo hay que tener en cuenta las particularidades de cada lenguaje (el de origen y el de destino) sino también el universo de connotaciones ideológicas, vitales, en tres dimensiones no inscribibles, no instruidles, que el dramaturgo de alguna manera ha tenido que visualizar antes de escribir. Traducir teatro implica volver a ver ese mundo en tres dimensiones, y no sólo la seca partitura de palabras.

Esta idea la encontramos plenamente desarrollada en una cita muy emotiva de Dimitris Psarrás (2013):

Cuando se traduce una obra de teatro, el traductor vive y respira dentro del mundo de la obra. La traducción de teatro es un viaje por el mundo que se nos abre delante de los ojos, es ver las imágenes, oler los olores, formar parte de la escenografía, sentir, oír, ver, oler junto con los personajes. El traductor se identifica con la obra, sus cinco sentidos están allí, tiene la obligación de "montar" la obra y de "actuar" en ella, reír con lo que da risa, llorar con lo que hace saltar las lágrimas, oír en sus propios oídos lo que dicen los personajes, imaginar a los actores, sentir el ritmo...

Hemos presentado en este párrafo los aspectos más relevantes de difícil arte de traducción de texto teatral. Nuestra investigación confirma que el texto teatral tiene un carácter peculiar puesto que no sirve únicamente para ser leído sino, sobre todo, para ser representado en el escenario. Vamos a ampliar el tema de traducción de teatro en siguiente capítulo titulado *Música y espectáculo*, donde nos centraremos en la traducción de teatro musical y opera.

D. CINE

Según los especialistas, como por ejemplo Anjana Martinez Tejerina, Miguel Ángel Candel Mora o Emilio Ortega Arjonilla: la dificultad de traducción en el cine es que los diálogos deberían tener no sólo el mismo significado que en la versión original. Sino que además deberían estar sincronizados con la imagen.

La doctora en Traducción e Interpretación por la Universidad de Alicante, Anjana Martinez Tejerina (en Candel Mora; Ortega Arjonilla: 2012 p. 16), tras Federic Chaume (2001, p. 49; 2004, p. 19) explica que “el texto audiovisual contiene diferentes códigos de significación que operan al unísono en la producción del sentido”. La autora enumera entre estos códigos: código lingüístico, los códigos paralingüísticos, el código musical, el código de efectos especiales, el código de colocación del sonido, los códigos iconográficos, los códigos fotográficos, el código de planificación, los códigos de movilidad, los códigos gráficos y los códigos sintácticos (el montaje). Martinez Tejerina expone también que “un cambio lingüístico modifica únicamente uno de estos códigos portadores de la información y por eso es la imagen que asigna las restricciones de tiempo y espacio (sincronía)”.

Existen tres diferentes técnicas para traducir el audiovisual: el doblaje, los subtítulos y el voice-over. En adelante presentamos con más detalle cada técnica y las dificultades a la hora de elaborar el discurso final.

- El doblaje - según muchos expertos es la forma más difícil de todas porque para que su resultado sea correcto debe transmitir los contenidos pronunciados por los personajes y a la vez tener un ajuste adecuado. La tarea del ajuste consiste, como explica Vicente Aranda Ferrer (2013), en “la modificación de la forma del guion, sin que altere su contenido, con el fin de que se adecue lo mejor posible a los movimientos de la boca de los actores originales”. Muchas veces por los errores en doblaje se culpa al traductor. Sin embargo hay que tener en cuenta que no es el único responsable. El

resultado final del doblaje depende en muchos casos del ajustador y del director de doblaje. El éxito de su colaboración es cuando al espectador le resulte creíble la historia narrada en la pantalla debido a la concordancia entre la imagen y el sonido (Candel Mora, Ortega Arjonilla: 2012 p. 14).

- Los subtítulos – La dificultad a la hora de realizar la traducción en la forma de subtítulos consiste, como confirman varios especialistas entre ellos Paula Roldán Camacho (2014, p. 5), en que las frases tienen que ser suficientemente cortas para que el público sea capaz de leerlas. Además las diferentes lenguas tienen diferente longitud. Un subtítulo en inglés de 30 caracteres en su versión castellana tendrá 50. Otra vez más no son sólo los traductores que preparan los subtítulos. Roldán Camacho (2014, p. 10) afirma que: “el producto, para ganar en calidad y en coherencia narrativa, necesita profesionales técnicos encargados de sincronizar los subtítulos del traductor con la imagen. Ellos, igual que el traductor, deben conocer la lengua y la cultura de salida para no actuar de manera intuitiva”.
- El voice-over (también conocido como *voz superpuesta*) es una técnica que consiste en poner una banda sonora con la traducción leída por un lector encima de la banda sonora original. Esta modalidad se emplea con frecuencia para la traducción de documentales y reportajes temáticos. Como explica Eva Ruiz (2005) “el uso del voice-over se impuso en este tipo de género audiovisual al doblaje para dar mayor credibilidad al documental, al oír la voz natural y segundos después la traducción superpuesta, como si estuvieran haciendo interpretación (traducción oral)”. Esta técnica resulta menos laboriosa tanto para el traductor como para los técnicos de sincronización de doblaje dado que no es necesario ajustar las frases a la boca de los personajes.

Como vemos traducir una película es un trabajo muy complejo. El traductor tiene que crear los diálogos adaptándolos tanto a la imagen como a otra cultura. Por eso a veces le resulta mucho más eficaz quitar los diálogos originales y crear otros en lengua diferente pero siempre con la intención de preservar el contenido de la escena. El traductor de cine, Nino Matas, así describe su oficio (*Los oficios de la cultura*, Documental TVE):

Somos autores y no somos autores. Traducción audiovisual es la tradición adaptada y también la traducción adoptada. El guion ya nos viene hecho, tenemos los recursos técnicos que nos obligan a determinada manera. Pero al final es verdad que la obra que hacemos es de creación.

Hay otra cuestión relacionada con la traducción en el campo del cine que con frecuencia se convierte en el centro de críticas y comentarios por el público. Es la cuestión de la traducción de los títulos de los audiovisuales. El público, al ver los títulos que no corresponden a los títulos originales, con frecuencia critica el trabajo hecho por los traductores. Sin embargo los especialistas afirman que la cuestión del título no está en manos de los traductores. Es una competencia de los especialistas de marketing que escogen el título que según ellos asegura el éxito de la película en el mercado. Uno de los ejemplos de esta táctica puede ser una película de Monty Python con el título inglés "Holy Grail" que literalmente significa "Santo Grial" en España es conocida bajo el título "Los caballeros de la mesa cuadrada y sus locos seguidores". Debe ser que el título original sonaba demasiado serio para una comedia, así que para atraer más público se cambió el título. Esta práctica, en la cual no es un autor sino el especialista de marketing quien decide el tema de la obra artística, es, una vez más, una muestra de que hoy en día el arte constituye, en algunos casos, nada más que un producto de mercado.

En este capítulo hemos analizado el tema de la traducción en las diferentes formas de arte en las cuales una de las principales formas de expresión es una palabra: prosa, poesía, teatro, cine. Hemos visto tres aspectos (emocional, formal y cultural) que, según los especialistas, hay que tener siempre en cuenta

y, a la vez, las dificultades que pueden surgir durante el proceso de traducción. Sin embargo hemos comprobado asimismo que, gracias a la traducción, es posible hacer que una obra del arte proveniente de una cultura funcione en la otra.

La cuestión de la traducción en el campo de la música, que es el centro de interés para nuestra investigación, la presentamos con más detalle en el siguiente capítulo dedicado en su totalidad al análisis de la música y el espectáculo musical.

5. MÚSICA Y ESPECTÁCULO

En el centro de nuestra investigación hemos situado la música y espectáculo. Nuestra elección está basada en primer lugar en la experiencia práctica que tenemos en organizar los acontecimientos musicales en diferentes países europeos. En segundo término, porque vivimos en un momento muy importante, dado que se está produciendo una transformación del mundo de la música de tal calibre que, como afirma el gestor y dinamizador cultural, Rubén Caravaca Fernández (2012, p. 18), “nadie se atreve a aventurar con rotundidad el punto de llegada de esta nueva era musical”. Jaime Hormigos y Antonio Martín Cabello, los sociólogos del Departamento de Ciencias Sociales de la Universidad Rey Juan Carlos (2004, p. 262) confirman esta tesis y explican que hoy en día “la música constituye una práctica comunicativa y expresiva fundamental, cercana a cualquier individuo y habitual en cualquier cultura, una práctica que forma parte de la vida cotidiana de todos los individuos de nuestra sociedad”. La música es entonces algo universal, común para todos los seres humanos, algo que nos une a nivel global. Paradójicamente constituye al mismo tiempo un elemento diferenciador entre representantes de diversas culturas, dado que cada cultura tiene diferentes gustos y tradiciones musicales. Martín Pino Rodríguez (2011, p. 47) explica:

Si nos detenemos un instante a reflexionar sobre el universo sonoro y musical en el que transcurre la vida, cada etapa del desarrollo está acompañada por: sonidos intrauterinos, canciones de cuna, canciones relacionadas a juegos corporales infantiles, danzas, canciones románticas, himnos de fraternidad, cantos religiosos, canciones juveniles en las que se reconocen generaciones, etc. Todas ellas están asociadas a emociones de diversa naturaleza y van conformando nuestro bagaje cultural musical.

La tercera razón por la cual hemos escogido la música como el tema principal de nuestro análisis es su capacidad muy especial de servir como nexo

intercultural. Esta idea está compartida por muchos otros especialistas, como por ejemplo, el experto en comunicación intercultural musical María del Mar Bernabé, (2012, pp. 87–97) que expone:

La manifestación artística musical tiene la capacidad de transmitir un conjunto de conocimientos, habilidades y valores que son intrínsecos al artista que la ha producido y, al mismo tiempo, transmite emociones y sentimientos que pueden considerarse comunes a todas las culturas que comparten un territorio. Sin embargo, puede considerarse mucho más que una manifestación artística ya que, debido a las características del denominado lenguaje musical, es un medio más de comunicación y, por extensión, podría decirse que de comunicación intercultural.

En nuestro trabajo investigamos si la música tiene la capacidad de transmitir sólo las creencias, los valores y los conocimientos propios de la cultura del compositor, o si transmite también las emociones y los sentimientos comunes a todas las culturas. Como el tema de la música y la comunicación es muy importante para nuestra tesis, le dedicaremos todo el apartado más adelante (véase apartado. 5.4).

Otra característica de gran importancia para nuestra investigación es la relación muy cercana y directa entre el músico y su público. Cada concierto es un “happening” *sui generis* donde el artista recrea su obra y el receptor la percibe directamente. En otras artes el público tiene acceso a la obra de arte, como por ejemplo un libro o un cuadro, pero no entra en contacto con su creador. Un concierto de música goza de un carácter efímero e irrepetible cuando delante del público las notas, que antes eran simplemente los signos en un papel, gracias a un artista se convierten en arte.

A. PSICOLOGÍA MUSICAL

Una ciencia, que desde principios del siglo XX se dedica a investigar los métodos para comprender la fuerza emocional que la música ejerce sobre las personas, es la psicología de la música.

Una base de toda la investigación constituye nuestro sistema de percepción de las ondas sonoras, es decir la transducción auditiva. El oído convierte las ondas sonoras en impulsos eléctricos. Sin embargo, es el cerebro el órgano que nos permite entender estos sonidos como música, y disfrutar su armonía. El cerebro, como explica doctora de la Universidad de Murcia, Josefa Lacárcel Moreno (2003, p. 216), “es la estructura material que implica no sólo el pensamiento sino también la afectividad. El pensamiento es la computación de símbolos; la afectividad (el sentimiento) es el contenido básico de la conciencia, de la actividad psíquica”. La autora explica que existe una relación entre las diferentes zonas cerebrales y las características psicológicas de la música y la audición:

- La actividad sensorial de la música estaría localizada predominantemente en la zona bulbar donde se encuentra el centro de las reacciones físicas. Podríamos hablar del estadio de la predominancia rítmica. El ritmo afecta sobre todo a la vida fisiológica y con él se tiende a la acción.
- El mensaje afectivo de la música lo localizamos en el diencefalo, zona profunda del cerebro asiento de las emociones. La melodía afecta a la vida emocional y afectiva y es el diencefalo el que recibe los motivos y diseños melódicos, adquiriendo éstos significación, despertando así todo un mundo interior de sentimientos y emociones.
- La actividad intelectual queda localizada en el nivel cortical. Es la música eminentemente armónica la que representa el mayor nivel de representaciones intelectuales y, siendo éstas complejas, precisan de una actividad psíquica y mental más evolucionada y estructurada.

La autora (2014, p. 214) hace la siguiente clasificación de los diversos campos de la investigación de la psicología de la música teniendo en cuenta que no son excluyentes: el efecto beneficioso de la música en una gran variedad de manifestaciones de la personalidad, la conducta y de los diversos trastornos; diferentes teorías cognitivas y del desarrollo; el hecho de medir los elementos de la música, englobándose en lo que podemos llamar orientación psicométrica; el estudio del aprendizaje y conducta musical basado en estrategias, principios y técnicas de refuerzos y recompensas; y, el tema más importante para nuestra tesis, es decir, los condicionantes sociales, gusto musical, influencia de la música, el sentimiento musical, etc. Viendo muy claramente que existen múltiples enfoques de investigación de la psicología musical, nosotros nos centramos únicamente en el que más responde a nuestro interés, la psicología musical desde el punto de vista de la biología evolucionista. Margarita Moreno Montoya, Juan Manuel De Pablo, Ángel Carnero y Fernando Sánchez-Santee (en Cánovas; Estévez; Sanchez-Sauted: 2008, pp. 38-39) afirman que la música evolucionó como un sistema de comunicación de los humanos igual que el lenguaje por eso la música tiene un carácter universal. Los autores explican que los seres humanos de todas las culturas y sociedades son aptos para “reconocer la música cuando la oyen, de reproducirla y hasta crearla, aunque sólo sea mediante la voz y el canto. Además somos todos capaces de percibir tanto la comunicación emocional que la música permite como los aspectos intrínsecos de la música (la tonalidad, la armonía y el ritmo)”. Podemos confirmar, de esta manera, que la percepción de la música es universal para los humanos. Sin embargo hay que recordar, igual como afirma entre muchos otros especialistas Lacárcel Moreno (2003, p. 216), que a nivel individual, existe un cerebro irreplicable, diferente y distinto en cada uno de nosotros, que recoge en su estructura y funcionalidad toda la historia personal, biográfica, genética, biológica, social y cultural. Todo este fondo multicapa se activa cuando cantamos, tocamos en un instrumento, componemos y escuchamos la música.

B. NEUROCIENCIA Y MÚSICA

El modo de pensar en la música ha cambiado gracias al desarrollo tecnológico mostrado en las últimas décadas. Antes el talento musical constituía algún tipo de misterio, un don especial. Ahora sabemos que son las sinapsis en nuestros cerebros los instrumentos responsables de los talentos y dones. Los nuevos aparatos de resonancia magnética nos permiten llegar al fondo de nuestros cerebros y con todo el detalle mostrar que pasa allí cuando escuchamos música. Los detalles nos los aporta Martín Pino Rodríguez en el artículo *Reflexiones sobre Música y Neurociencia* (2011, p. 50), quien dice:

Los avances de la neurociencias actuales son en gran medida producto de los avances tecnológicos, que con instrumentos de diagnóstico por imagen, como el scanner, la resonancia magnética funcional y el ultrasonido, han permitido ver el funcionamiento del cerebro en tiempo real, vinculando la dinámica molecular de la células nerviosas con representaciones visuales o desde su comportamiento sometido al estímulo perceptivo sonoro y motor sensorial a las aéreas del encéfalo comprometidas en ésta tarea. Todo ello ha aportado una luz sorprendente sobre cuáles son las áreas que se activan en el cerebro con la música en tiempo real.

El autor explica que la neurociencia ratifica que en el procesamiento cerebral de la música se conjugan a un tiempo comunicación, cognición, emoción y movimiento. La música desencadena, de este modo, procesos biológicos de evidente transformación que inciden a nivel anímico, estimulación de recuerdos, integración grupal, bienestar físico, mental y emocional. En los últimos años se han realizado múltiples investigaciones, tanto con niños y como con adultos, con diferentes objetivos de conocer exactamente qué ocurre en el cerebro humano al escuchar la música. El más interesante nos parece un experimento hecho por el neurólogo Daniel J. Levitin. Un artista que decide participar en su estudio es el cantante británico Sting. Todos los interesados

pueden ver el transcurso del experimento con todo detalle en un documental realizado por National Geographic. El estudio realizado por Levitin consiste en investigar al músico haciendo la radiografía de su cerebro con un escáner de última generación llamado FMRI (Functional Magnetic Resonance Imaging). Las imágenes de la resonancia magnética muestran que partes del cerebro del artista se activan gracias a la música. Lo que nos parece interesante es que Levitin, desde el punto de vista neurocientífico, ve en este experimento un aporte importante de datos que nos puedan ayudar a entender los procesos creativos. Sting, sin embargo, al pasar el experimento pierde el ánimo. Al analizar los resultados de la prueba, Sting tiene una reacción asombrosa: dice que conocer los resultados le da miedo.

Tengo un cerebro que me hace parecer un marciano, es muy incómodo. Investigar el proceso de la composición musical que para mí es feliz, me da miedo. Supongo que tengo miedo de observarlo demasiado, por si me vuelvo incapaz de hacerlo (*Mi cerebro musical*. Documental National Geographic Channel).

Ese miedo, del que habla Sting, es el miedo frente a la posibilidad de que la creación musical sea únicamente efecto de las sinapsis en el cerebro, como suelen explicarlas los neurocientíficos. Contra esta opinión Sting, como muchos otros artistas, creen que la música es un misterio que llega del alma, sería pues un tipo de don especial. En el siguiente apartado veremos como este don está valorado en nuestra sociedad actual.

5.1. MÚSICA ACTUAL

Hemos explicado en el capítulo *Creación y lenguajes artísticos* la metamorfosis del arte en el siglo XX. Los especialistas aseguran que este fenómeno está perfectamente perceptible también en el campo de la música. Patxi Larrañaga Domínguez, aparte de trabajar como compositor, crítico, docente y gestor

cultural, es un autor de diversas obras literarias relacionadas con el mundo musical, como entre otros el ensayo titulado: *Un arte, todas las artes. Sobre la muerte de la música contemporánea* (2011). Según el autor “la expresión *música contemporánea* no quiere decir, nada. Se ha consolidado para designar a la música culta de tradición occidental, y en ese sentido nos referimos a su muerte” (Larrañaga Domínguez: 2011, p. 69). La opinión de este autor es muy extrema. Otros especialistas no son tan pesimistas. Sin embargo sí que todos comparten la opinión que la música contemporánea sufre el cambio radical. Larrañaga Domínguez (2011, pp. 49-51) enumera los siguientes síntomas de este cambio:

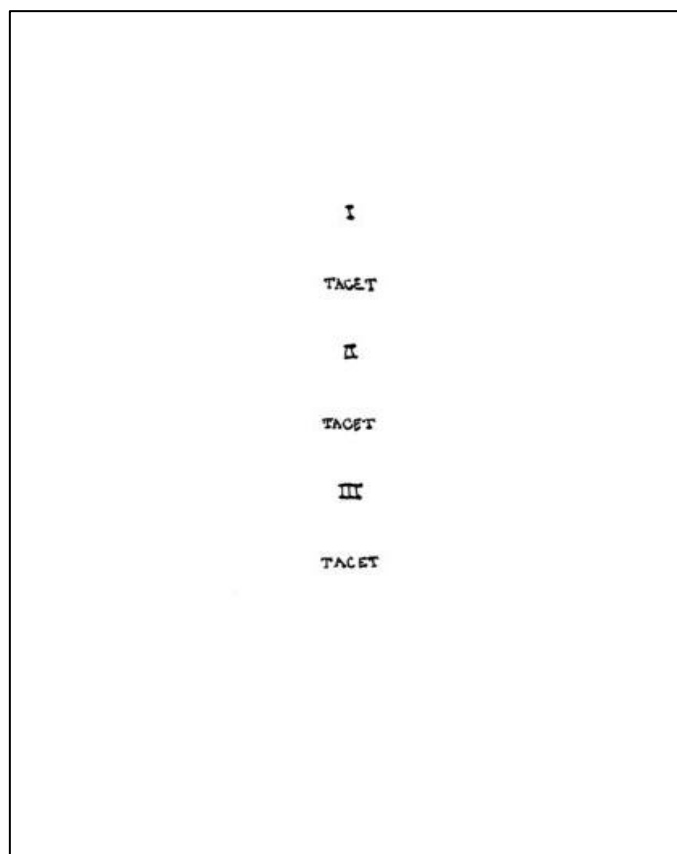
- La pérdida del contacto con el público consumidor de música, es decir, no hay un público interesado en la música contemporánea, más allá de las personas directa y profesionalmente implicadas.
- La pérdida del contacto con disciplinas tradicionalmente relacionadas con la música de creación, como literatura, teatro, danza o cine.
- La pérdida del contacto con la realidad intelectual y creativa global. La música de creación es ignorada y, por consiguiente, silenciada, por el universo de referencias de los intelectuales y creadores de otras disciplinas.
- La pérdida de presencia en el imaginario colectivo que el autor describe como *la percepción general de la existencia de una creación musical análoga a la de las artes plásticas o la literatura, afianzada en la cultura occidental durante toda la Edad Contemporánea*. Como un ejemplo muy claro Larrañaga Domínguez (2011, p. 51) afirma que *la mayor parte de las personas cultas no son capaces de nombrar ni un solo compositor vivo, y no ha oído nunca ni una sola obra de creación contemporánea*.

Viendo estos síntomas una de las preguntas que surgen es: cuáles son las causas de esta situación de la música actual. Otra vez la respuesta la encontramos en los procesos artísticos que tenían lugar en el siglo XX. Como explica Larrañaga Domínguez (2011, p. 47): la historia de la música del siglo

XX es el relato del derribo sistemático de todos y cada uno de los parámetros que habían constituido la tradición de la música. A continuación el investigador explica que este derribo fue “protagonizado por las vanguardias y la reacción a las mismas, la universalización de los códigos del serialismo integral y de las diversas músicas aleatorias y la desintegración final del sistema a base de músicas hipersofisticadas, intelectualizadas y alejadas del receptor, y retornos, a menudo vacuos, a lenguajes tonales en medio de una ausencia generalizada de correlatos estéticos”. Durante este periodo los compositores gozaban del rol muy especial, que Rubén López Cano (2004, p. 693) narra de la siguiente manera:

En la era culminante del modernismo musical, ambas dimensiones de trabajo creativo/especulador solían considerarse como parte integral del aporte creativo del compositor. Un *verdadero compositor* debía producir obras musicales aventajadas e innovadoras y al mismo tiempo, debía formular teorías inéditas que, junto con su obra, tendiesen a desarrollar un concepto y *práctica originales* de música.

Es justo por eso, porque muchos compositores/pensadores (Stravinski, Falla, Bartók, Kodaly, Debussy, Scriabin y otros) experimentaban con la música originando las rupturas en diferentes aspectos de la música como la forma, la instrumentación, el ritmo o la armonía (Larrañaga Domínguez: 2011, p. 52). Los especialistas destacan entre todos estos compositores la figura de John Cage y su proyecto en el cual alcanza el objetivo de aislar la sustancia esencial de la música: el tiempo y el sonido usando el silencio (López Cano: 2004, p. 693). Israel Viana de ABC le llama a John Cage *el hombre que «compuso» el silencio* (02. 12. 2013) y explica que fue en el año 1952 cuando este instrumentista estadounidense creó un tema titulado *4'33"*, una obra musical basada en no tocar una sola nota, que interpretó en prestigiosos festivales de todo el mundo. Con el objetivo de visualizar su forma excepcional, abajo presentamos la partitura de esta obra.



10. 4' 33", John Cage

Según Viana (02. 12. 2013), “llegar a este punto para algunos fue una de las más importantes obras de arte del siglo XX; para otros, sólo fue una mala broma”. Vemos que, de la misma manera que en el caso de las artes visuales que hemos analizado anteriormente (véase el capítulo 3), el público de la música en su gran parte no entendía los experimentos de los vanguardistas y se alejaba sucesivamente de la música contemporánea.

Pero lo que los especialistas destacan como un factor de primera importancia en la evolución de la música popular durante el siglo XX, es la demolición de la frontera entre arte culto y popular (Larrañaga Domínguez: 2011, p. 56). La base de este cambio la constituyen los cambios sociales en los siglos XIX, XX y XXI que provocan, según Larrañaga Domínguez (2011, p. 56-57) la aparición de clases medias muy extensas con un poder adquisitivo colectivo de bienes y servicios; la generalización entre estas clases de un nivel de instrucción nunca antes conocido en la historia; y la disposición cada vez mayor de tiempo de

ocio como resultado del bienestar económico generalizado. El autor subraya que era el aumento y el cambio cualitativo en la demanda de productos de tradición popular el que provocó el desdibujamiento de los límites de lo culto y lo popular. Entre los fenómenos más visibles de este proceso Larrañaga Domínguez (2011, pp. 57-58) enumera:

- Aceleración de la evolución de los productos populares.
- Multiplicación de las tradiciones populares proporcionada por los medios de comunicación de masa que nos facilitan el acceso a la música popular de todo el mundo.
- Sofisticación de los productos populares en distintos niveles: técnico, de duración, de contenidos, de calidad estética.
- Perdurabilidad de los productos populares. Los productos cultos resultan actualmente igual que los productos populares desaparecen con las modas y tendencias.

Según el autor (2011, p. 63) el resultado global más relevante de estas tendencias es que la música popular en su conjunto ha adquirido un nivel de autoconciencia análogo al de la música culta. Larrañaga Domínguez explica que los síntomas de este hecho son numerosos y como por ejemplo presenta “la proliferación de la labor de crítica en cada uno de los géneros; el cambio del estatus del creador popular que ya no tiene nada que ver con el tradicional demostrando una autopercepción mucho más cercana a la del creador culto; la ampliación de la banda de los productos intermedios entre uno y otro mundo”.

Todo este proceso, que explica Larrañaga Domínguez (2011), es decir la falta de límites claros entre la música culta y la música popular, tiene influencia en la forma que hemos dado a nuestro trabajo. En nuestra tesis tratamos el material musical actual como un gran conjunto. A nuestra decisión de rechazar un intento de hacer divisiones y clasificaciones influye en el mismo tiempo otro factor importante, como es la existencia de material muy numeroso y de gran complejidad. Jaime Hormigos y Antonio Martín Cabello explican este carácter tan polifacético de la estética musical actual (2004, p. 262):

La música de la postmodernidad se caracteriza por un pluralismo de estilos y lenguajes tendentes a la complejización y relativización de sus contenidos. La actual variabilidad de los gustos, vinculada a la continua transición de modas provocadas por el dinamismo social y una creciente democratización de la cultura, implica una sucesión de estéticas musicales fugaces, siendo imposible hablar ya de grandes formaciones estético-culturales alrededor de la música. Podemos decir que la música creada en la actualidad no posee una conciencia estética unitaria, sino una multiplicidad (de estilos, mensajes, etc.) de conciencias estéticas fragmentadas.

A continuación vamos a analizar los procesos que nos parecen más importantes para nuestra tesis. Primero veremos quién y cómo decide que es popular y que no. Luego presentaremos el intento de promocionar las músicas locales por las grandes productoras. Al final, analizaremos el fenómeno del espectáculo musical en el siglo XXI.

A. MAJORS

El mundo de la música está dominado por las grandes discográficas llamadas con el término inglés *Majors*. Según Rubén Caravaca Fernández (2012, p. 24) es muy indicativo que “en la industria musical las más importantes corporaciones proceden de sectores como la electrónica (Sony), telefonía, agua y servicios públicos (Vivendi), electricidad (EMI), cinematografía (Warner) y hasta hace relativamente poco de bebidas y licores (Seagram-Universal)”. Son estas empresas las que moldean los gustos musicales de los públicos actuales creando la obsesión por el minuto de gloria delante de una cámara y el culto a la espectacularidad (Álvarez Vaquero: 2012, p. 1049). El resultado de toda esta política es la transformación de la fórmula del espectáculo y la figura del espectador. Marta Selva Masoliver y Anna Solá Arguimbau (en Ardévol; Adell Pitarch: 2004, p. 210) afirman lo que es comúnmente sabido: “el estatus de espectadores empieza a perder protagonismo. Al espectador le sustituye el consumidor de mensajes”. Lo que domina el repertorio “son prácticas

comunicacionales que sobre todo buscan captar la atención a cualquier precio, fundamentalmente de manera espectacular y kitsch”. Todo esto era una base sobre la que se construyó el espectáculo actual, postmoderno. El espectáculo actual es prepotente y presente en los ámbitos que antes no tenían nada que ver con el espectáculo como por ejemplo la política o el fútbol. En la segunda década del siglo XXI para dedicarse a la música ya no basta ser un buen compositor o un talentoso intérprete. Gran influencia en este cambio la han tenido la competencia y la necesidad de ganarse los gustos del público de masas. Vivimos en un mundo que se trasforma continuamente. La gente vive rodeada de la tecnología punta y bombardeada constantemente por la información de todo el planeta. La sociedad está sumida en un vórtice de consumo. Mario Vargas Llosa (2009, p. 2) llama a nuestra civilización con el término *civilización del espectáculo* y la describe de la siguiente manera:

La de un mundo en el que el primer lugar en la tabla de valores vigente lo ocupa el entretenimiento, donde divertirse, escapar del aburrimiento, es la pasión universal. Este ideal de vida es perfectamente legítimo, sin duda. Sólo un puritano fanático podría reprochar a los miembros de una sociedad que quieran dar solaz, esparcimiento, humor y diversión a unas vidas encuadradas por lo general en rutinas deprimentes y a veces embrutecedoras. Pero convertir esa natural propensión a pasarlo bien en un valor supremo tiene consecuencias a veces inesperadas. Entre ellas la banalización de la cultura, la generalización de la frivolidad, y, en el campo específico de la información, la proliferación del periodismo irresponsable, el que se alimenta de la chismografía y el escándalo.

A base de todo esto crece la cultura global y muy lucrativa llamada *mainstream*.

El *mainstream* es, ante todo, una cultura popular, una cultura de masas. Puede ser divertimento, pero también puede ser arte. Es tanto Lady Gaga como *Piratas del Caribe*, y también Batman y *ToyStory*, las series de televisión y el manga. Es algo, por tanto, que puede ser positivo, gustar a mucha gente y crea felicidad y divertimento, pero también puede suponer problemas porque al final es

monolítico, imperialista y de tan repetitivo, puede ser realmente criticable (Rocamora: 2011 en Vargas Llosa: 2012, p. 3).

Aprovechando la insaciable ansia de las masas se creó el negocio global que consiste en crear todo lo relacionado con los medios de comunicación de masas. Los especialistas en marketing crearon la prensa del corazón que se dedica, sobre todo, al mundo del *famoseo*. Para ser famoso no es necesario tener algún talento especial. Las personas anónimas se hacen famosas únicamente por el hecho de aparecer en los medios de comunicación.

B. LO GLOBAL Y LO LOCAL – *WORLD MUSIC*

Sin embargo a lo largo de nuestra investigación de la música actual hemos comprobado el interés no sólo en lo global sino también en *lo local*. Frente al pop anglosajón creado por las fábricas de mainstream surgen proyectos locales, independientes, originales y de calidad. Sin embargo es una lucha muy injusta como la lucha de David y Goliat. Las majors disponen de grandes recursos financieros que les permiten hacer desaparecer a la competencia o hacerla pasar a su bando.

Buen ejemplo de este fenómeno es la música tradicional. Según Rubén Gómez Muns (2007, pp. 4-5), el etnomusicólogo de la URV, hay una larga historia de interés en músicas tradicionales y como ejemplos enumera las escuelas nacionalistas del siglo XIX, las obras de compositores como Ravel, Debussy, Stravinsky. En los años 80 del siglo XX, como afirma Gómez Muns, las majors aprovecharon este interés creando un género llamado *World Music*. Según el autor (Gómez Muns: 2007, pp. 2-3) este género se nutre de:

- aquellas músicas que son consideradas como representativas de una cultura determinada, las cuales aspiran a convertirse en

elementos neutros de una cultura global. Es decir, quieren dejar de ser músicas locales en su difusión, no en su elaboración, y entrar en la escena del mercado internacional. Su objetivo es trascender las fronteras de la percepción musical y entrar en el plano de lo universal, llegar a formar parte de un patrimonio global.

- la relación global-local, del juego de relaciones entre una visión homogeneizadora del mundo con la supervivencia del lugar.
- valor de la diversidad y de la noción de diferencia, junto a la libertad de elección y cesión de elementos culturales sin que represente pérdida alguna.

La idea de World Music es difícil de valorar, dado su carácter paradójico. La paradoja consiste, según Josep Martí (Josep Martí en Barañano; Martí; Abril; Cruces; de Carvalho, 3. 22. 2010, p. 1), de que “la World Music se haya constituido como una especie de subparte del pop pero a la vez vehicula el mensaje básico de que la producción musical de la humanidad no se limita simplemente a lo que comúnmente se entiende como música occidental”. Los especialistas destacan la doble cara de este fenómeno. Rubén Gómez Muns (2007, p. 7) menciona por ejemplo que “en su origen fue una iniciativa motivada principalmente por el fenómeno comercial de masas que buscaba renovarse, a causa del estancamiento, de la crisis creativa de la industria discográfica en los años 80 que convierte la World Music en la etiqueta comercial”. El autor (Gómez Muns: 2007, pp. 9-10) explica el carácter de este género en la actualidad:

Actualmente un producto de world music se caracteriza por ser un producto de la ‘diferencia cultural’, de marcado carácter lúdico y adaptado a los gustos de los consumidores occidentales urbanos.[...] Dentro de esta macro etiqueta comercial caben todos los estilos y músicas del mundo, pasando desde la música culta, por la música tradicional, la música folk y la música popular. Pero el producto musical comercializado como world music generalmente es aquel que se basa en la adaptación o restauración de la música tradicional con nuevos significados y significantes en el mundo actual.

Otro asunto de gran importancia es la cuestión que plantea entre otros Gonzalo Abril (en Barañano; Martí; Abril; Cruces; de Carvalho: 3. 22. 2010, p.2) diciendo que cuando analizamos el género *World Music* dentro de la dinámica pluricultural, tiene repercusiones muy negativas. El autor (Gonzalo Abril en Barañano; Martí; Abril; Cruces; de Carvalho: 3. 22. 2010, p.2) expone que:

Está claro que el multiculturalismo surge como claro reconocimiento de la diversidad, pero hoy en día ya no vemos con la misma ingenuidad este concepto. Los aspectos críticos más claros son que parte de un ideal que implica una concepción esencialista de la cultura, que adquiere una importancia que hace que sea valorada incluso al margen de sus mismos portadores, las personas. Un segundo aspecto crítico es que el multiculturalismo implícitamente refuerza identidades étnicas y nacionales erigiendo fronteras en el seno mismo de la sociedad como última e inevitable concesión para salvar las esencias originales. Y un tercer punto es que el multiculturalismo implica un campo de juego cuyas reglas son dictadas por y siempre a favor del equipo que juega en casa. Estas mismas críticas, creo que son aplicables a la *World Music*.

Hemos analizado el término *multiculturalismo*, sus posibles pros y contras en capítulos anteriores (véase el apartado 3.2.). Aquí lo que nos parece interesante es que aún la música que contiene elementos diferenciadores provenientes de las culturas locales sigue despertando el interés de los públicos.

C. ESPECTÁCULO

Parafraseando a Larrañaga Domínguez (2011, p. 58) los primeros espectáculos musicales con asistencia pagada surgieron de las diversas formas de teatro musical; es ahí donde se encuentra la prehistoria de los espectáculos

musicales en los cuales la parte visual es igual, si no más, importante que la parte musical. Hoy en día este tipo de *show* es el pan nuestro de cada día. Los expertos, como entre otros Alex Ross (2012), afirman que la cultura de las masas domina el mundo de la música e influye en el modo de percibirla por los oyentes. Lo que pide el público moderno en cuestión de material musical es producto nuevo continuamente. Se asume como arte lo que en realidad es un comercio dirigido por las grandes productoras. Muchos músicos y compositores están completamente condicionados, al hacer su música, a buscar ese mercado que la demanda pide. Todo esto provoca que el porcentaje de temas realmente significativos o apreciables disminuya. Para enseñar la profundidad de cambios basta decir que en el campo de la música el lenguaje de los sonidos ya no es un lenguaje artístico primordial. Según Rubén Caravaca Fernández (2012) no es casual que, en el mundo donde las grandes industrias del ocio y del entretenimiento marcan tendencias y modas, la parte insustancial o visual tenga en la mayoría de las ocasiones más importancia que la propiamente musical. Los especialistas de ventas saben, que dentro de las herramientas para lograr el éxito, la imagen es la llave para abrir muchas puertas. La imagen es una carta de presentación, lo que llevará a la gente a ver un acontecimiento y finalmente comprar el producto. En el campo de la música cada gran grupo tiene una imagen establecida, al contrario de lo que muchos piensan. Cada detalle del aspecto visual está calculado para crear un impacto en el público, todo esto cambia según al estilo y el concepto que presenta la agrupación, incluso si parece lucir *lo que sea*. La imagen no es solamente el vestuario o el cabello: es también la forma de cantar y hablar, el modo de bailar, el maquillaje, las joyas, los instrumentos. Todos los detalles forman parte de este juego. ¿Por qué la imagen es tan importante? Porque hay cada vez más sitios donde se puede presentar. Ya no aparece sólo en carteles, las revistas especializadas y la televisión. Las nuevas tecnologías hacen posible lo que hace un par de años no se podía ni imaginar. Hoy en día cada persona lleva en el bolsillo un aparato que no sólo permite ver las fotos sino también reproducir los videos, conectarse a internet y seguir los conciertos en directo. A cada concierto viene público preparado para grabar todo el acontecimiento con sus teléfonos y al instante enviar la grabación a sus amigos en otras partes del

mundo o colgarla en las redes sociales. Para ganarse este público ya no basta tener en el escenario unos músicos buenos. Hay que tener luces, bailarinas, efectos especiales, fuegos artificiales o aun animales; en fin: todo un espectáculo. Esta modernidad deja su huella no solo en la música pop. Afecta también a otros estilos musicales que antes se podía escuchar sólo en las salas teatrales y filarmónicas.

No es menor la tendencia, cada vez más extendida, a hacer música-espectáculo, situando representaciones operísticas, orquestas y solistas en los lugares más inverosímiles para que las cámaras obtengan sugestivas tomas: *Aida* entre Pirámides, grandes tenores en las Termas de Caracalla, orquestas barrocas en medio de las corrientes de aire invernales de las ciudades vénetas, e incluso un gran violonchelista como Rostrópovich bajo el Muro de Berlín (Casini: 2006, p. 20).

En el Royal Opera House de Londres durante los espectáculos de *Falstaff* de Verdi el cantante canta montado sobre un caballo.



11. *Falstaff*, Royal Opera House

¿Qué es un espectáculo y cómo funciona? Parafraseando a Luana Stoica (2003, p. 172) el sentido de cada espectáculo se construye de manera dinámica durante su recepción cuando el espectador en su psique percibe el mundo imaginario representado en la escena. Así que un espectáculo existe en dos planos:

- Físico, resultado de la ocurrencia escénica del espectáculo.
- Psíquico, resultado de la proyección psíquica de los datos perceptivos de acuerdo con las estructuras cognitivas del sujeto receptor.

No todos percibimos un espectáculo de la misma manera. La calidad de lectura de los signos escénicos depende de la competencia semiótica de cada persona. Primero nuestros sentidos perciben un objeto. Luego sucede una reorganización del material perceptivo según esquemas cognitivos específicos. Son nuestras experiencias previas, conocimientos y gustos los que concluyen si el espectáculo nos atrae o no.

5.2. NUEVAS TECNOLOGÍAS Y LA RECEPCIÓN

Mucho se ha escrito sobre la cultura de masas, la digitalización y su negativa influencia en la sociedad actual (Vargas Llosa: 2009). Los especialistas alertan que hay cada vez más personas (provenientes de las sociedades más desarrolladas) que ya no son, como antes, capaces de quedar tranquilos y dedicar nuestro tiempo para disfrutar el momento. Patxi Larrañaga Domínguez (2011, pp. 67-68) en el ensayo *Un arte, todas las artes; Sobre la muerte de la música contemporánea*, hace una muy interesante comparación de los medios y soportes de la comunicación (disco de grafito, teléfono, cine, radio comercial, long-play de vinilo, televisión, vídeo, ordenador personal, disquete, teléfono móvil, CD, DVD, internet, dispositivos multifuncionales como el iPod, la Blackberry o el iPhone...) los que posee ahora un nieto y que disponía antes su abuelo. Según Larrañaga Domínguez “la diferencia básica entre el usuario de

estas tecnologías y su abuelo no está en el medio utilizado, sino en la forma en que estos medios han contribuido a alterar la complejidad de los mensajes que transmiten y a sofisticar los procesos de recepción”. El autor explica (Larrañaga Domínguez: 2011, p. 68):

El resultado directo ha sido que nuestros contemporáneos exigen cada vez en mayor medida mensajes con niveles altos de complejidades de este tipo para otorgar su atención o, en otras palabras, no aburrirse. De forma más gráfica: estas complejidades son adictivas. Digámoslo en negativo: el público soporta cada vez menos las ofertas tradicionales de mensaje lineal. En la terminología propuesta: las ofertas de mensajes de alta complejidad con complejidades bajas de medio, simultaneidad y/o fragmentación. Porque se aburre. Es simple de enunciar, pero demoledor en sus consecuencias.

Es más que bien sabido que las nuevas generaciones suelen despistarse y aburrirse cada vez más rápido. Esto también explica nuestro interés por el espectáculo que ofrece muchos estímulos tanto auditivos como visuales.

Sin embargo, a la vez, hay especialistas que afirman que precisamente son las nuevas tecnologías, los instrumentos capaces de salvar la sensibilidad de nuestra sociedad. Parafraseando a Ruiz Mantilla (en, 2012) quien, tras Ross, dice: se puede constatar que la tecnología constituye una herramienta muy útil en la educación de los futuros amantes de la música. Si usamos las máquinas de modo adecuado, con el sentido común, valoramos lo que nos ofrecen, pueden ayudarnos, nos desarrollan los mecanismos neuronales para apreciar la música de modo diferente, nos dan la posibilidad de ampliar nuestros conocimientos y de hacernos más cultos, más abiertos, más tolerantes. La modernidad y la tecnología avanzada resultan ser ventajosas de la misma manera para los artistas. Constantemente surgen nuevas herramientas digitales que pueden ayudar a potenciar la promoción del artista e impulsar su visibilidad. Todos hemos oído hablar de Myspace, Facebook, Twitter y otras redes sociales. Son miles los músicos que día a día utilizan estas plataformas

para procurar cautivar al público y ganar la batalla en el competitivo universo web. Además, muchas de estas herramientas son gratuitas. Esto puede abrir camino a los artistas que no están relacionados con grandes promotoras y no disponen de grandes cuotas de dinero para su promoción. Como confirma Rubén Caravaca Fernández (2012, p. 27), las redes sociales tienen un papel cardinal en el cambio y la difusión, porque ofrecen diferentes herramientas: “desde la asociación y coordinación de sellos discográficos independientes a nivel nacional e internacional, a iniciativas más personales como la creación de blogs, sitios Web 2.0, portales, chats, fanzines, revistas especializadas, intentando preservar la diversidad musical y cultural, dando un protagonismo a los usuarios hasta ahora desconocidos”. Otros instrumentos de gran utilidad son las tiendas online, en las cuales los artistas pueden vender sus álbumes, tiendas digitales donde se puede descargar las canciones y la difusión de la música a través de *streaming*. Rubén Caravaca Fernández (2012, p.18) menciona también que “las transformaciones técnicas permiten realizar de grabaciones más sencillas y económicas y la emisión en directo que hasta ahora estaba reservada a los artistas más reconocidos, es ahora posible con sólo un ordenador y una cámara”.

Podemos comprobar que actualmente estas herramientas se emplean en todos los estilos de música. Por ejemplo, en el mercado digital notamos la presencia cada vez más activa de la música clásica. Aparecen las plataformas virtuales relacionadas con este género musical. Como ejemplo puede servir *Sinfini Music* – una página web dedicada en su totalidad a la música clásica. En *Informe sobre la música digital de la IFPI 2013* leemos:

El lanzamiento de Sinfini Music en noviembre de 2012 es otro ejemplo de un enfoque innovador para la música clásica en el entorno digital. Sinfini es una plataforma propiedad de Universal operada por un equipo de periodistas y expertos en *marketing* musical. El servicio es independiente desde el punto de vista editorial y tiene por objetivo ayudar a usuarios a los que podría gustarles la música clásica, pero no saben por dónde empezar. Sinfini se dirige a un grupo demográfico más joven y ofrece material editorial, listas de reproducción en *streaming*, videos y *podcasts* (archivos de audio o video para descargar) para

que la gente descubra la música clásica y pueda comprar grabaciones y entradas para conciertos.

La iniciativa más reciente en este campo es el lanzamiento en mayo de 2015 de la nueva plataforma *The Opera Platform*. En su página web (www.theoperaplatform.eu), disponible en versión alemana, francesa e inglesa, se puede acceder a información detallada sobre el mundo de la ópera y ver los espectáculos en directo.

Es necesario mencionar que las nuevas tecnologías cambian también radicalmente el contacto entre el músico y sus fans. Nunca antes los artistas eran tan accesibles y cercanos. Les podemos enviar preguntas o comentarios y obtener una respuesta en un instante. Según Rubén Caravaca Fernández (2012, pp. 49-50): “lo más novedoso en la música actual, es el papel de los oyentes - consumidores que logran por primera vez en la historia de la música un rol activo en la creación de la música”. El autor como un ejemplo de este nuevo rol menciona al compositor Santiago Auserón, ex líder de Radio Futura, que creó sus composiciones para su último álbum apoyándose en las sugerencias e ideas de los usuarios de Facebook.

Concluyendo las nuevas tecnologías en el campo de la música tienen numerosas ventajas. La principal ventaja es el acceso a internet que no tiene límites y llega a cada rincón del planeta. Hoy, como nunca antes, los artistas (tanto profesionales como aficionados) tienen la posibilidad de publicar su música en la red y de darla a conocer a los usuarios de todo el mundo en un sólo segundo. ¿Para tener éxito a nivel internacional y traspasar fronteras culturales es necesario traducir la música a otras lenguas? ¿Cómo se puede traducir la música?

5.3. DIMENSIÓN MUSICAL Y VERBAL DE UNA CANCIÓN

Para poder tratar un tema de la traducción de las letras de canciones, primero es necesario analizar la función que desempeñan, es decir con qué objetivo el artista escribe un texto y por qué el público lo escucha.

A. MÚSICA Y EMOCIONES

En el mercado de la música actual cada día aparecen nuevas canciones. Algunas caen en el olvido y otras viven aún más que sus autores. Cada uno de nosotros tiene sus temas preferidos que despiertan los recuerdos, nos hacen reír o llorar. Según Rubén Caravaca Fernández (2012, p. 26) “una canción es capaz de transformar nuestro estado de ánimo, nos recrea un determinado mundo o nos transporta a otro imaginario. Gracias a las canciones podemos conocer pueblos y realidades, desplazarnos sin movernos de lugar, conocer ambientes lejanos e interpretar situaciones desconocidas, percibiendo sensaciones únicas”. Fubini (2001, pp. 26-27) afirma que a lo largo de la historia de la estética musical han ido enfrentándose dos distintas líneas de pensamiento:

Por una parte, nos encontramos con quienes sostienen una concepción *ética* en un sentido amplio, según la cual la música incide en nuestro comportamiento, influye en nuestros sentimientos o, como diremos en tiempos más recientes, *expresa* nuestros sentimientos; por otra, hablamos de los que apoyan una concepción más hedonista de la música, según la cual el arte de los sonidos tendería, más bien, a producir un placer sensible cuyo fin se agotaría en sí mismo, no estando, por tanto, dirigido ni a producir conocimiento, ni a transmitir información de ningún tipo ni a expresar nada en absoluto.

Nosotros nos centraremos en el primer grupo de los especialistas mencionados por Fubini, los que ven en la música un instrumento idóneo para expresar

emociones del artista y despertar las emociones en el público. Dentro de este grupo encontramos numerosos expertos, entre ellos José Alberto Luis Estévez (2010) o Jaime Hormigos y Antonio Martín Cabello (2004), que reflexionan sobre la doble dimensión de la canción: musical y verbal. Muchos subrayan el papel más importante de la música indicando su universalidad. Por ejemplo según el musicólogo Enrico Fubini (2001) “por lo que se refiere a quien escucha, la música, aun careciendo de elementos figurativos, aun no reproduciendo nada concreto, aun estando desprovista de virtud imitadora alguna, produce un impacto emotivo”. Esta idea la desarrollan Moreno Montoya, Manuel De Pablo, Carmnero y Sanchez-Santed (en Cánovas; Estévez; Sanchez-Santed: 2008, p. 39), quienes explican que “al igual que la expresión facial de las emociones, la comunicación emocional que la música permite es también universal. Esto significa que será entendida por cualquier ser humano que la perciba”. Según los autores existen “otros aspectos intrínsecos de la música que también son universales: la armonía y el ritmo, que son percibidos por las personas de cada rincón del mundo”. Para ellos la voz del cantante no deja de ser en muchos casos un instrumento más y no necesita ser traducida a otros idiomas para despertar emociones en sus receptores.

Otro grupo de especialistas afirman que hoy en día “no cabe duda de que la letra ha tomado el protagonismo en la música”. Simon Firth (1998, p. 158 en Luis Estévez: 2010, p. 89) explica: “Most contemporary popular music takes the form of song (even acid house), and most people if asked what a song “means” refer to the words”. Jaime Hormigos y Antonio Martín Cabello (2004 p. 261) también consideran que el mensaje está situado en la letra que comunica de una forma directa. Por tanto, siguiendo este argumento, podemos decir que el mensaje de la música actual se objetiviza a través de la letra de la canción.

Hay quien dice que preferimos música con texto por el gusto universal de los humanos por las historias. Santiago Navajas (2010), tras el filósofo evolutivo Dennis Dutton, explica del siguiente modo la importancia de los textos e historias en nuestra vida:

- Las historias ofrecen un sucedáneo de experiencia barato y exento de riesgos,
- las historias pueden tener gran valor como fuentes didácticas de información fáctica,
- las historias nos animan a explorar los puntos de vista, creencias, motivaciones y valores de otras mentes humanas y nos inculcan capacidades interpersonales y sociales potencialmente adaptativas.

Como vemos el interés por las historias es un rasgo común de los humanos. Nos gusta escucharlas, disfrutarlas y aprender de ellas.

Otro enfoque muy interesante que nos presenta, el especialista de la semiótica y la cultura de las masas de la Universidad Complutense de Madrid, Héctor Fouce. El autor pertenece al primer grupo de científicos mencionado por Fubini. Fouce expone, en el texto *No es lo mismo: audiencias activas y públicos masivos en la era de la música digital* (Fouce: 2008 en Aguilera; Sedeño: 2008, p. 122), que los oyentes obligan a las canciones a hacer cosas por ellos, las utilizan para entenderse a sí mismos y para dar a conocer a otros como se sienten. Para explicar su razonamiento que los oyentes activos utilizan discursos ajenos, los de las canciones y los músicos, para construir sus propios discursos con los que dan sentido al mundo, Fouce cita las palabras de Frith (2001, p. 424):

Nuestras declaraciones de sentimientos más intensas y reveladoras deben usar frases –“te quiero/ te amo”, “¡ayúdame!”, “tengo miedo”, “estoy enfadado”- que son de lo más aburrido y banal. Por eso nuestra cultura tiene una provisión de un millón de canciones en las cuales se dice por nosotros eso mismo, pero de un modo mucho más interesante y emotivo. Estas canciones no reemplazan nuestras conversaciones –los cantantes no van a ligar por nosotros- pero logran que nuestros sentimientos parezcan más ricos y más convincentes, incluso para nosotros mismos., que si lo expresáramos en nuestras propias palabras. (...) Los fans no idealizan a los cantantes porque deseen ser ellos, sino porque esos cantantes parecen ser capaces, de alguna manera, de expresar lo que ellos sienten –algo así como si a través de la música nos fuéramos conociendo a nosotros mismos.

Vemos perfectamente que el mensaje de las canciones puede tener una gran importancia para los oyentes. ¿Pero qué sucede cuando escuchamos los músicos que cantan en idiomas que no entendemos? ¿Cómo se puede traducir la música y todo el bagaje emocional que lleva consigo?

B. TEORÍA DE LA TRADUCCIÓN MUSICAL

Según Luis Estévez (2010, p. 77), los estudios de traducciones de canciones son bastante escasos, tanto en nuestro país como en el ámbito científico internacional. El investigador supone que los motivos de esta situación son la insuficiente calidad de muchas de las traducciones existentes y el ámbito cultural marginal que ocupan este tipo de textos dentro de los estudios científicos. Estévez (2010, p. 77) evoca las palabras de Santoyo quien en *El delito de traducir* afirma:

Casi está de más afirmar que las traducciones de las canciones modernas extranjeras apenas guardan parecido alguno con la realidad. [...] las letras de los cantantes contemporáneos franceses, ingleses o alemanes, llegan a oídos de los españoles de forma harto precaria (1985, p. 167, en Estévez: 2010, p. 77).

Peter Low (2005, en Griffith: 2009, p. 36) explica que pocas son las personas que han realizado este tipo de traducción y que han escrito sobre cómo se debe hacer. Se puede mencionar aquí los traductores e investigadores como entre otros Félix Fernández y Marín, Sastre Pérez, Heidi F.Griffit, Gregory Harlan Bontrager, María de Mar Cotes Ramal, David Ernest Apter.

Hay que recordar que el texto musical es un texto artístico, por lo que para su análisis hay que usar las mismas herramientas que analizando obras de arte de otra índole (justo por este motivo en el capítulo 4 hemos explicado las técnicas

y posibles problemas de traducción de diferentes lenguajes artísticos). Sobre todo la teoría de traducción de la poesía es la que más responde a traducción de letras de canciones. Heidi F. Griffith (2009, pp. 70-71) describe los textos musicales de este modo:

Los textos musicales se consideran textos literarios que cuentan con aspectos no sólo estructurales, léxicos y sintácticos sino también rítmicos, de rima y de repetición, y todos son de enorme importancia para quien traduce. La organización estructural de una pieza puede consistir en: un título, versos que forman estrofas, el coro y el puente, entre otros. El título, como en cualquier texto, ejerce una función representativa. Las estrofas pueden variar en el número de versos que las componen. Sin embargo, una de ellas en particular se destaca por ser el coro de la canción, es decir, la estrofa que se repite más de una vez.

La traductora añade:

Desde un punto de vista semántico-estructural, los textos musicales cuentan una historia por medio de los lexemas, con mucha libertad sintáctica y puntuación limitada. [...] El ritmo se expresa por medio de sílabas acentuadas y no acentuadas de cantidad variable y, por lo tanto, se tiene que considerar siempre dentro del análisis textual. La sílaba final de los versos revela la rima, la cual puede ser: consonante, asonante o verso libre. El último aspecto común a nivel textual es la repetición; la repetición musical y léxica son propias del coro. Además, los versos que suelen repetirse al final de varias estrofas se conocen como estribillos. El último componente será, por supuesto, su música.

Durante la traducción hay que tener en cuenta no sólo el texto como tal sino también el trasfondo cultural. Siguiendo a Cristina Nord (1991, en Griffith: 2009, p. 21) podemos mencionar múltiples factores involucrados en el proceso de la traducción. Nord los divide en dos grupos: extratextuales e intratextuales. Los primeros se determinan al analizar, por ejemplo el autor, emisor, el receptor, el

medio, el lugar y el tiempo; es decir, son los que permiten contextualizar el texto para determinar la función que éste puede lograr. Los factores intratextuales (como por ejemplo el tema, los elementos no verbales, el léxico y la sintaxis) surgen de análisis del texto en sí. Al traducir el texto el traductor debe tener en cuenta todos estos factores, analizarlos y recrearlos en otro idioma. Como vemos el hecho de traducir es un hecho muy subjetivo y por lo tanto, desde épocas pasadas, los especialistas discuten sobre temas de la literalidad y libertad; fidelidad y traición; equivalencia y no equivalencia; traducibilidad e intraducibilidad; éxito y fracaso de la traducción. La traducción literal intenta recrear la forma original del texto. En cambio la traducción libre se aleja de la forma lingüística y pone su interés en el significado. Hay autores, como por ejemplo Joyce Merrill Valdes, que dicen que “una traducción verdaderamente literal es imposible dado que las influencias lingüísticas y culturales sobre la forma no son idénticas en cada lengua, además del hecho de que el nivel de formalidad, el cual contribuye al efecto producido en el receptor, también varía de una lengua a otra por vínculos con la cultura” (Joyce Merrill Valdes en Griffith: 2009, p. 29). Al enfrentarse a los elementos culturales los traductores deben decidir si conservarlos o adaptarlos a cultura meta para que sean más fáciles de entender por el público. Los teóricos más tradicionales suelen opinar que los cambios tienen que estar justificados. Otros comparten la opinión de Xaverio Ballester (1998, p. 111) quien afirma: “estamos autorizados a realizar cambios significativos, no sólo cuando tengamos que hacerlo, sino simplemente cuando tengamos la certeza objetivamente evaluable de que el texto mejoraría”. Ballester hace también una comparación muy correcta de la traducción de un texto literario con una partitura que hay que interpretar y de la cual intérpretes diversos pueden dar diversas versiones (1998, pp. 101-102).

Como vemos el tema de la traducción de letras de canciones tiene mucho que ver con la cuestión de traducir poesía, aunque hay quien dice que el traductor de canciones necesita poseer unas cualidades especiales. Heidi F. Griffith (2009) plantea una tesis: para ser buen traductor hay que tener buen conocimiento musical, saber leer las partituras y saber tocar algún instrumento. Sin embargo, la mayoría de especialistas, como por ejemplo Gregory Harlan Bontrager (2006), parece simplificar el proceso afirmando que cualquier

persona con bastante conocimiento de una lengua extranjera puede traducir letras musicales, pero reconoce también que el desafío de la traducción musical yace en lograr que la traducción sea cantable con la música original (Bontrager en Griffith: 2009, p. 36). En definitiva, el traductor musical debe poseer un nivel de inteligencia musical que le garantice la capacidad de analizar tanto la parte lingüística como la parte sonora de la canción con el fin de traducirlo al otro idioma.

Y así los traductores musicales se pueden dividir en dos grupos. Así lo plantea Haidi F. Griffith:

La presencia de múltiples códigos semánticos en este tipo de texto convierte el texto musical en un texto híbrido (Low p. 188; Gorrée, *Song and Significance* p. 7; Chaume p. 12). En cuanto al código sonoro, son los sistemas verbal y musical que demarcan el sentido (Apter 309). Existen dos perspectivas para comprender la forma en que estos sistemas condicionan la traducción de textos musicales: la logocentrista y la musicocentrista (Gorrée, *Song and Significance* en Griffith: 2009, p. 36).

Evidentemente, un enfoque logocentrista afirmarí­a que las letras son más importantes que la música. La perspectiva musicocentrista subraya el rol principal de la música.

Sin embargo, todos están de acuerdo que los textos han de coincidir con la música. Por eso muy importante es la métrica, es decir el número de sílabas porque es la base del ritmo. Según María del Mar Cotes Ramal (2005, p. 82) “las sílabas de la traducción tienen que ajustarse a los tiempos y a las notas. En música todas las sílabas cuentan y éstas pueden alargarse en dos notas musicales aprovechando un ligado de la melodía o verse ligadas dos o más sílabas, en una sola nota”. La autora (Cotes Ramal: 2005, p. 78) también expone las siguientes ideas:

Los versos cantados no se miden según los criterios de la métrica literaria sino según las reglas del código musical y ello se debe a diversas razones:

- Los versos irregulares en métrica pueden convertirse en regulares con música y al contrario. El ritmo musical impone su propio mecanismo de regularidad.
- Los versos isosilábicos del texto pueden convertirse en asosilábicos una vez que se les pone música: los versos regulares también se someten a las reglas del solfeo y, así, el número de sílabas regulares en el texto puede ser irregular cuando se canta.

La tarea del traductor resulta aún más difícil cuando se trata de traducir un teatro musical porque la imagen, además de la música, impone restricciones (Cotes Ramal: 2005, p.77). Ronnie Apter, especialista en traducción de la ópera, explica que la producción de la voz humana está limitada a nivel fisiológico, la razón por la cual el traductor debe escoger las vocales y las consonantes de manera informada y traducir la ópera se restringe a traducir sílaba por sílaba y acento por acento (Apter en Griffith: 2009, p. 39). Cortes Ramal añade que la traducción, además de limitaciones puestas por la música y la acentuación, ha de respetar el sentido del original, diciendo: “El traductor no se puede permitir demasiadas alternancias dado que las canciones en el musical son indispensables para seguir el hilo narrativo de la historia. La autora dice que las canciones también han de coincidir con la imagen, ya que al formar parte de la trama y ser cantadas por los actores, ha de producirse una concordancia entre el mensaje y la secuencia”.

C. TRADUCCIONES DE CANCIONES Y SU RECEPCIÓN POR EL PÚBLICO

Hemos mencionado antes la moderna ansiedad del público por saberlo todo al instante, de aburrirse con mucha facilidad y la obsesión por estar todo el tiempo conectado a la tecnología punta. Los públicos modernos tienen también gran interés en entender los textos de las canciones.

Otra vez, esta tendencia se puede ver no sólo en la música pop destinada para los públicos jóvenes sino también en los diferentes estilos musicales, aun en la música clásica. Parafraseando a Itziar Maiz (Goyoaga: 2007) responsable de los subtítulos de La Quincena Musical de San Sebastián: las óperas generalmente no están en español, los artistas cantan en el idioma de origen, habitualmente italiano o alemán. Antes lo que ayudaba a los oyentes entender la trama era un libreto. Desde un par de años en casi todas las óperas en Europa se ofrece a los oyentes los subtítulos para que puedan seguir el hilo de las conversaciones o reflexiones de los personajes. En la mayoría de las salas se puede encontrar una pantalla grande visible para todos los espectadores. Hay también salas con mucha presencia de extranjeros. Para este público, en los asientos se colocan los paneles individuales que permiten elegir el idioma de subtítulos. La necesidad de entender el contenido es tan grande que hay quien hace las traducciones de las letras de la música clásica, no para ser subtitulada sino para ser cantada en versión lingüística diferente. Heidi F. Griffith (2009) como el ejemplo de esta práctica presenta una obra de Ludwig van Beethoven con el texto *An die Freude* de un poeta Friedrich Schiller que fue traducido a múltiples idiomas. La autora cita las traducciones de las primeras dos estrofas al inglés y castellano:

An Die Freude

O Freunde, nicht diese Töne!
Sondern lasst uns
angenehmere anstimmen
und freudenvollere

Freude, schöner Götterfunken,
Tochter aus Elysium,
Wir betreten feuertrunken.
Himmliche, dein Heiligtum!
Deine Zauber binden wieder
Was die Mode streng geteilt;
Alle Menschen werden Brüder

Wo dein sanfter Flügel weilt.

Ode to Joy

Oh friends, not these tones!
Let us raise our voices in more pleasing
and more joyful sounds!

Joy, beautiful spark of the gods,
Daughter of Elysium,
We enter fire imbibed,
Heavenly, thy sanctuary.
Thy magic reunites those
Whom stern custom has parted;
All men will become brothers
Under thy gentle wing.

Oda a la alegría

¡Oh, amigos, no con esos acentos!
¡Entonemos cantos placenteros
y plenos de alegría!
¡Alegría, hermosa
chispa de los dioses
hija del Elíseo!
¡Ebrios de ardor penetramos,
diosa celeste, en tu santuario!
Tu hechizo vuelve a unir
lo que el mundo había separado,
todos los hombres se vuelven hermanos
allí donde se posa tu ala suave

Griffith (2009, p. 60) asegura que “este tipo de adaptación abre a las obras clásicas nuevos caminos por ser más fácil de entender, de moralizar, de

cantar”. Las obras musicales, al ser traducidas, se hacen más accesibles para el público. Parafraseando a Griffith, *An Die Freude* conquistó los corazones de los europeos y en 1972 el Consejo de Europa lo convirtió en himno de la Unión Europea (www.europa.eu) gracias a sus numerosas traducciones. Según la autora, la traducción de una obra clásica es capaz aún de pasar la frontera entre lo clásico y lo pop para convertirse en un éxito comercial. Griffith convoca uno de los ejemplos más representativos de este fenómeno - la canción *Time to Say Goodbye*, de Andrea Bocelli y Sarah Brightman, la canción que fue escrita originalmente en italiano por Lucio Quarantotto y su música fue compuesta por Francesco Sartori. La traductora explica que el título de la primera versión fue *Por ti partirò*, fue todo un éxito cuando Andrea Bocelli la grabó como solista en 1995. Durante el apogeo de la canción, Brightman la escuchó, contactó con Bocelli, y el dueto entre ellos se grabó en 1996. La canción se convirtió en un gran éxito mundial. El disco fue certificado con Discos de Oro y Platino en más de 21 países. La autora asegura que gracias a la traducción al inglés, la canción se convirtió en un gran éxito mundial. La opinión de Griffith la comparten tanto los artistas como las promotoras. Puesto que, es bien sabido, que hay versiones lingüísticas más y menos atractivas para el público. El idioma más popular es, sin duda, el inglés. Como afirma Luis Estévez (2010) “la globalización o mundialización de la música se encuentra centralizada a través del componente que aporta la lengua inglesa, igual que ha sucedido en tantos otros aspectos de la cultura. Y así el mercado de oyentes angloparlantes es sumamente más grande y más dinámico que otros”. Según UNESCO (2010, p. 74) el inglés es sin duda la lengua de comunicación más generalizada. Más de 1.000 millones de personas hablan inglés (como primera o segunda lengua), en unos 60 países (cerca de la tercera parte de los Estados Miembros de las Naciones Unidas) es el idioma oficial o principal, además está presente en 75 países más y constituye la matriz lingüística de más de 40 lenguas criollas. El inglés es también el idioma dominante en las industrias culturales, Internet y los medios de comunicación. Por eso no faltan artistas cuya lengua materna no es el inglés sin embargo deciden escribir los textos y cantar en este idioma. Las razones principales para crear música en inglés son más bien comerciales o económicas (Griffith: 2009, p. 62).

No obstante en el panorama musical europeo se puede observar una postura completamente opuesta a la que acabamos de describir. Resulta que hay públicos que prefieren escuchar las canciones no en inglés pero en su lengua nativa. Se puede observar este fenómeno por ejemplo en España, donde hay mucha tradición de hacer versiones castellanas de canciones famosas extranjeras. José Alberto Luis Estévez (2010, p. 76) explica:

El motivo de que aquí se encuentre un nicho de mercado adecuado es con toda seguridad la falta de destreza de los españoles para hablar y también leer en inglés. Así lo corrobora el informe de la consultora Ipsos para la editorial Océano (2007) en el que se afirma que de los encuestados un 88% consideran el inglés muy importante o bastante importante, mientras que sólo un 44% afirma poder leerlo bien o muy bien.

Por eso a lo largo de los años se han ido realizando numerosos *covers* de algunos grandes éxitos discográficos, recreándolos por los artistas españoles en idioma castellano. Martín Azar en el artículo *Una que sepamos todos, El cover y la traducción* (2011) explica los orígenes y la posición actual del *cover* en el mercado de la música:

El origen tiene que ver con que, cuando una compañía discográfica publicaba una canción que se volvía muy exitosa, la discográfica competidora publicaba la misma canción grabada por otro músico para “tapar” (*cover*) el hit anterior. Una de las justificaciones de esto es que, habitualmente, la gente que iba a comprar un disco preguntaba por la canción, no por el músico. Esta información puede parecer trivial, por el hecho de que se refiere a un término no técnico y cotidiano. Pero justamente por ese carácter es que resulta pertinente para la teoría del arte, porque a pesar de su origen meramente comercial, el *cover* se ha convertido en una categoría central de la música popular contemporánea.

Las razones que estimulan a un artista a crear este tipo de música son de doble carácter: un afán por dar un tributo al intérprete original o, simplemente, para aprovechar el tirón de una canción popular. Don Cusic (2005 en Mosser: 2008) explica la importancia del *cover* desde la perspectiva del artista:

From an artist's perspective, covers are important because they (1) provide a song proven to be a hit to the repertoire, (2) show an important influence on the artist, and (3) give the audience something familiar when introducing a new act.

Esta cita nos ayuda a entender también la postura del público frente al *cover*. Los públicos, gracias a los *covers* tienen la posibilidad de ver en directo algún gran éxito que conocen de los medios de comunicación. Además el hecho de oír un tema conocido facilita el contacto entre público y artista. Los especialistas enumeran diferentes tipos de los *covers* (www.coverinfo.de):

Types of cover versions

There are different types of cover versions:

- **Music and lyrics completely reproduced**
This is the most frequent type of cover version. These covers differ only a little from the originals. An example is Gigi D'Agostino's version of the song "The Riddle" by Nik Kershaw.
- **Music reproduced, lyrics changed**
The melody is the same as on the original version, but the lyrics have been changed. An example is "Nur Sieger steh'n im Licht" by Marianne Rosenberg, the German version of "The Winner Takes It All" by ABBA.
- **Cover versions of classical pieces**
A modern song has been made which is based on a classical melody. William Orbit's version of Maurice Ravel's "Pavane pour une infante défunte" is an example for this.

Para nuestra tesis el grupo más importante es el segundo grupo, donde podemos encontrar muchas versiones de los éxitos en inglés traducidos en

castellano. Entre ellas hay versiones muy buenas, a veces incluso resultan mejores que las originales. Algunas desgraciadamente no poseen esta calidad por no poder superar todas las dificultades que surgen a la hora de traducir, las cuales hemos expuesto en el apartado anterior.

El afán de los hispanohablantes por su idioma es tan grande que hay músicos extranjeros que traducen su obra al castellano para poder triunfar en el mercado español. Un buen ejemplo de esta estrategia es un cantante italiano llamado Eros Ramazzotti (www.erosramazzotti.com) que ha grabado ya más de diez álbumes en versión castellana. ¿Es ventajoso este trabajo de traducir y grabar las canciones en otra lengua? El ejemplo de Ramazzotti muestra que sí. En noviembre de 2012 el cantante recibió en el Liceo de Barcelona el Premio Ondas Especial por su carrera musical. Este galardón es uno de los reconocimientos españoles más importantes dentro del ámbito del espectáculo. Lo interesante es que al recibir el premio el cantante, quien desde hace más de 20 años que canta en español, habló en italiano explicando que no sabe hablar español.

Como vemos, en algunos casos la traducción puede facilitar un éxito. Sin embargo hay muchos artistas que triunfan en todo el mundo sin llegar a este recurso. Aquí un buen ejemplo podría ser Manu Chao, un músico quien crea sus canciones en múltiples lenguas. Aparte del inglés el artista usa también el francés, el español, el portugués o el árabe. Aun así, sus obras se convirtieron en grandes éxitos. Dr. Izarbe García Sánchez, filóloga de Universidad de Murcia, en su artículo *Manu Chao, análisis sociolingüístico de su cancionero* (2004) dice que gracias al carácter plurilingüe su último disco, *Próxima estación: Esperanza*, ha llegado a más de dos millones de copias, sumando a esto el reconocimiento mundial que ha tenido con tres discos de platino en Suiza, dos en España, Francia e Italia, uno en Bélgica y un Disco de Oro en Grecia, Portugal y Argentina.

¿Significa esto que la música es un lenguaje universal capaz de mantener la comunicación entre el artista y el público aunque sean de diferentes culturas?

5.4. MÚSICA Y COMUNICACIÓN

Al querer reflexionar si la música es un lenguaje idóneo para establecer un diálogo intercultural debemos analizar primero la aptitud comunicativa de este arte. ¿Qué se entiende bajo el término *la comunicación*? Diego Gómez Fernández (1996, p. 797) tras Guiraud (1968) dice:

La comunicación es la transferencia de información por medio de mensajes. Un mensaje es una sustancia que ha recibido una forma: por ejemplo, las vibraciones acústicas del mensaje oral, los impulsos eléctricos del mensaje telefónico, las formas visuales del mensaje escrito, el surco grabado del disco fonográfico, etcétera.

Y explica (1996, p. 788):

La función de comunicación es de entendimiento interpersonal, participación intencionada o puesta en común de informaciones con ayuda de señales, sistemas de signos, sobre todo por medio del lenguaje en situaciones sígnicas (Lewandowski: 1986, p. 66) cuyo cumplimiento implica un proceso compuesto por una serie de fases sucesivas.

Parafraseando a Gómez Fernández, para que exista una comunicación hay varios elementos imprescindibles:

- Emisor - el sujeto que expresa una idea emitiendo un signo. El objetivo principal del emisor es emitir un mensaje de tal manera para facilitar al receptor su recepción (Rubén Caravaca Fernández, 2012, p. 115).
- Receptor - descodifica la idea, es decir, él que comprende los signos.
- Contexto - las condiciones que rodean un hecho de comunicación.

- Mensaje - la idea o conjunto de ideas y sentimientos que alguien expresa consciente o inconscientemente.
- Canal - el conducto por el cual fluye un mensaje, El canal puede tener diferentes formas: correo electrónico, medio de comunicación, publicidad, teléfono, SMS., fax. (Rubén Caravaca Fernández: 2012, p. 115).
- Código - el conjunto de signos.

Como ya hemos mencionado con antelación, las personas han creado muchos diferentes sistemas de signos que permiten expresar algún mensaje. Aparte del habla, hay por ejemplo el lenguaje corporal, la mímica, las señales de tráfico e incluso el arte en cualquiera de sus expresiones: escritura, pintura y el sistema que más nos interesa, es decir la música. Los especialistas están de acuerdo que la música al ser expresada por el artista y percibida por el oyente adopta una expresión concreta y expresa algo que quiere ser comprendido, se convierte en acción comunicativa, en una interacción entre, al menos, dos individuos: ejecutante y oyente. (Hormigos; Martín Cabello: 2004, p. 261). La similitud entre la comunicación lingüística y musical es un tema de investigación de numerosos especialistas, Según Rubén López Cano (2002, p.3) “eran los años ochenta y noventa los que abrieron nuevos caminos de investigación gracias al desarrollo de las ciencias cognitivas y las coincidencias del objeto de sus investigaciones con el concepto de semiosis del filósofo y científico Charles Senders Peirce” (hemos explicado este concepto en apartado 1.3.). Como explica López Cano (2002): “la disciplina se dotó de nuevos instrumentos y la música se hizo objeto de estudio de las disciplinas muy diferentes como la sociología, las diversas psicologías –de la clínica al psicoanálisis-, la cibernética, la neurología, la teoría de sistemas, las antropologías, la lingüística, etc”.

Toda esta investigación confirma que el lenguaje musical es muy parecido al lenguaje verbal. Margarita Moreno Montoya, Juan Manuel De Pablo, Ángel Carmnero y Fernando Sanchez-Santee (en Cánovas; Estévez; Sanchez-Sauted: 2008, p. 38) afirman que “la música y el lenguaje verbal comparten el componente sonoro, el ritmo y la melodía aunque, como explican los autores,

en muchas de las lenguas habladas el tono no es lingüísticamente relevante, caso de las lenguas indoeuropeas, este rasgo fónico sí lo es en las llamadas lenguas tónicas como el chino, el coreano o el vietnamita”.

Carmen Teresa Borregales (2012, p. 3) hace un detallado estudio comparativo del habla y la música que, según la autora, son “el resultado de la combinación y articulación de sonidos”. Borregales (2012, p. 1) desarrolla su tesis mostrando similitudes en los modos de expresión de un músico y de un hablante:

El hablante usa todo su *equipo fonador* (aire, garganta, cuerdas vocales, lengua, dientes, labios, en fin), así como gestos faciales y/o movimientos del cuerpo, con la intención de transmitir un mensaje a través del acto de hablar; el ejecutante, y en especial el de un instrumento de viento, utiliza además del mismo *equipo fonador* su instrumento musical para hacer exactamente lo mismo, y en donde también se aprecian elementos cinéticos. En otras palabras, los instrumentos musicales son los medios de los cuales se valen los músicos para transmitir un mensaje contenido bajo los códigos del discurso musical.

Es necesario preguntarse qué sucede con los significados, es decir si hay también la semejanza entre la lengua y la música a nivel semántico. ¿Hay algún significado en el discurso musical? Borregales (2012, pp. 7-8) responde:

Definitivamente lo hay. Puesto que anteriormente se indicó que los sonidos, o la forma que a ellos se les da en el lenguaje musical, podrían ser interpretados como la representación de las palabras en un discurso musical; se hace evidente la existencia de algún significado. Para descifrarlo hay que saber un poco acerca de la historia de la obra o pieza musical, por ejemplo ¿quién fue el compositor?, ¿a cuál período pertenece?, ¿cómo fue su vida?, ¿a quién fue dedicada la obra?, ¿con qué finalidad se escribió?

Borregales señala, de este modo, el rol esencial del autor en el proceso de comunicación. Sin embargo hay quien subraya la importancia del emisor en el proceso de comunicación (en el caso de la música sería por tanto el compositor o el intérprete, el que es responsable del mensaje que quiere emitir en su obra). Otros especialistas analizan este tema desde otros puntos de vista. Hay quien acentúa que existen obras de arte que conmueven a públicos muy diferentes, de diferentes edades y diferentes zonas geográficas. Enfocan el análisis en el mensaje exponiendo que hay obras que tienen el significado independiente del creador y oyente. El último grupo de investigadores trata de comprender el proceso de comunicación musical desde el lado de la recepción, que les permite llegar a la conclusión que es el oyente quien completa el proceso aportando significados y proyectando sobre el material sonoro parte de su propia historia personal.

En cuanto al rol de la música en la comunicación intercultural: María del Mar Bernabé Villodre (2012, p. 92) expone.

[...] Todo proceso artístico puede considerarse un medio de comunicación emocional, cognitivo, del compositor y del entorno cultural de éste; así que la música puede considerarse un instrumento, una herramienta o un medio de comunicarse con otras culturas, si partimos de la consideración que el conocimiento que aporta y las interrelaciones que tienen lugar en su proceso de interpretación llevarán a la consecución de la interculturalidad. La música, entonces, se convierte en “herramienta para cambiar la realidad, no sólo de los artistas, sino también de aquellas personas receptoras del arte” (Rebernak y Muhammad, 2009, p. 269).

La autora explica (2012, p.95):

La música, entendida como muestra cultural de cada país, es un producto intrínsecamente intercultural y facilita/favorece el diálogo intercultural, debido a

su gran carga de valores y a que lleva consigo la imagen del tiempo y de la sociedad de pertenencia, ya que es capaz de expresar la realidad material y humana de cada sociedad (Campos, 2004), y puede considerarse testigo excepcional de la cultura contemporánea (Porta, 2003).

Bernabé Villarde confirma, de esta manera, nuestra suposición sobre el posible rol de la música en el proceso de comunicación entre las culturas. La autora propone este arte como la principal herramienta de trabajo en contextos educativos culturalmente diversos. Nosotros planteamos su uso como el lenguaje en un diálogo intercultural a nivel de Europa, con el fin de asegurar la coexistencia pacífica y tolerante. Diferentes entidades (por ejemplo la CIOF, Consejo Internacional de Organizaciones de Festivales de Folklore y de las Artes Tradicionales, y la UNESCO) ya ponen esta idea en práctica organizando numerosos acontecimientos musicales en toda Europa. Limitan, sin embargo, sus acciones al campo de la creación tradicional. Según nuestro criterio, se debería emplear las mismas estrategias a la música en su totalidad (incluyendo todos los estilos).

Resumiendo: en el presente párrafo hemos visto la música como un fenómeno comunicativo. Conforme con nuestras tesis iniciales, resultó que la música podría ser un código descifrable incluso por las personas que no comparten el mismo trasfondo cultural.

A modo de conclusión: en los últimos capítulos hemos realizado un análisis de las diversas fuentes de información del ámbito de las lenguas, la cultura y el arte. El análisis conceptual lo hemos afrontado desde diferentes áreas, no sólo desde la Historia del Arte y la Filología sino también desde la Antropología, la Sociología, la Psicología y la Estética entre otras. No ha resultado ser tarea fácil, ya que son áreas muy amplias. Por ello, hemos puesto el especial enfoque en temas relacionados con el espectáculo musical, su traducción y promoción.

Como hemos visto, diversos autores (Bauman, Steingress) y entidades (UNESCO, CIOF) confirman la necesidad de mantener el diálogo intercultural y destacan el rol de traductor en este campo (Ponce Márquez, Tricás Preckler, Valero Garcés, Candel Mora, Ortega Arjonilla, Griffith, Luis Estévez, Cotes Ramal o Ernest Apter).

En cuanto a la recepción del arte, sobre todo de la música, se ha observado que numerosos especialistas (Bernabé Villorde, Fubini, Lacárcel Moreno, Boregales, López Cano y otros) subrayan la idoneidad de la música para convertirse en un vehículo de la comunicación interpersonal e intercultural.

En el próximo capítulo presentamos el transcurso de diferentes actividades realizadas por nosotros durante los últimos cuatro años que nos han permitido analizar las cuestiones planteadas anteriormente en la práctica.

6. PRAXIS - BLUES CATALÁN Y SU RECEPCIÓN POR LOS PUBLICOS EXTRANJEROS

Una vez planteado el marco teórico, y con el fin de poder aportar más datos que podrían confirmar o descartar nuestras tesis iniciales, hemos decidido realizar, además de una investigación teórica basada en la bibliografía existente, diversos trabajos de campo. En este capítulo presentamos el desarrollo de nuestra praxis y los resultados de las actividades realizadas. En el capítulo número 7 presentaremos las conclusiones finales derivadas del análisis comparativo de resultados entre la investigación teórica y la praxis.

6.1. JUSTIFICACION Y OBJETIVOS DE LA PRAXIS

El punto de partida para elaborar este corpus podría ser un poema titulado *Mal de Llengua* de Quico PI de la Serra de su álbum *Quicolabora* editado en 2011 que citamos en su totalidad.

Mal de Llengua

De color de gos com fuig
Puc pintar-te la lluna.
Puc donar-te el telèfon
D'una nòrdica bruna,

Fer-te recomanar per aconseguir tribuna,
Portar-te el desert si tu vols sorra i duna,
Donar-te el secret de ràpida fortuna,
Votar-te diputat de futura comuna.

Això i encara més
Si m'escoltes i no em dius:
¿En castellano no sabria una?

Em fan por els teus ulls com taronges

I el teu rictus de fanàtic
Però ja fa molts anys que canto
I en el fons em caus simpàtic.

Ja sé que has pagat l'entrada;
També l'han pagat els altres.
Fent cançons ja tinc prou feina.
que ho arreglin els que manen!

El sol surt per a tothom
Per cadascú cadascuna.
Que l'arbre no et tapi el bosc
Ni la prunera la pruna.

Se sent ferum de podrit
Sota el cel, sota la runa.
No busquis tres peus al gat,
No és per gana que es dejuna.

Si vols navegar has d'anar
A la mar, no a la llacuna.
Pots venir-me a visitar,
No es necessita vacuna.

Ni això ni res de res
Si m'escoltes i no em dius:
¿Oiga, democráticamente hablando,
En castellano no sabría una?

Em fan por els teus ulls com taronges

I el teu rictus de fanàtic
Però ja fa molts anys que canto
I en el fons em caus simpàtic.

El yo lírico del texto, un músico, se dirige a un oyente. Vemos en primer lugar una cuestión de relación entre el artista y su público. El texto, como todo buen poema, da una larga gama de interpretaciones. Nosotros, por ser filólogos, nos centramos en la cuestión lingüística. Y así, el artista se expresa a sí mismo en su idioma (el catalán). El oyente hispanohablante no le entiende y pide que traduzca sus obras. El idioma puede resultar un obstáculo para la interacción del artista y su público. Nos preguntamos cómo recibirían la música catalana los extranjeros. La aceptarían en la forma que le había dado el artista o más bien preguntaría: *¿Oiga, en inglés no sabría una?*

Con el fin de encontrar respuestas para las preguntas planteadas con anterioridad hemos decidido realizar una investigación práctica. Hemos querido ver si los públicos extranjeros tienen interés en la música catalana y cómo perciben a los artistas catalanes. Por eso hemos decidido crear una plataforma virtual de música catalana, contactar con organizadores de festivales internacionales de música y periodistas de diferentes medios de comunicación especializados en música.

Los principales objetivos eran:

- Visualizar el interés por la música catalana en todos los rincones de Europa.
- Obtener datos sobre los gustos estéticos de públicos internacionales a través de organizadores de festivales internacionales de música.
- Obtener datos sobre públicos de diferentes tipos de medios de comunicación especializados en música.

Inicialmente nos habíamos planteado los siguientes pronósticos, que nos parecían entonces muy lógicos y evidentes:

- El mayor interés por la música en idioma inglés que en el catalán.
- El reconocimiento erróneo de los músicos catalanes como españoles por parte de público extranjero.
- Un mayor éxito de los grupos que en el escenario realizan algún tipo de espectáculo visual.

6.2. BLUES EN LA ACTUALIDAD

En primer lugar hemos elegido centrarnos únicamente en un estilo musical. Dado que la principal inspiración para este corpus era Francesc Pi de la Serra, hemos elegido su estilo musical preferido, el blues.

En principio queremos dar un breve repaso por el blues, estilo musical que como dice Gerard Herzhaft (2003, p. 10), “es hoy en día una música popular en todo el mundo creado por los músicos de todas las nacionalidades”.

Para saber exactamente qué se esconde detrás de este término inglés utilizaremos *The Concise Oxford Dictionary of Music* de Michael Kennedy y Joyce Bourne Kennedy. Los autores proponen la siguiente definición:

Slow jazz song of lamentation, generally for an unhappy love affair. Usually in groups of 12 bars, instead of 8 or 16, each stanza being 3 lines covering 4 bars of music. Tonality predominantly major, but with the flattened 3rd and 7th of the key (the ‘blue notes’). Harmony tended towards the plagal or subdominant. The earlier (almost entirely Negro) history of the blues is traced by oral tradition as far back as the 1860s, but the form was popularized about 1911–14 by the Negro composer W. C. Handy (St Louis Blues, Basin Street Blues).

Vemos que la historia del blues es muy larga. Los especialistas sitúan su origen en la música étnica de los esclavos negros de Estados Unidos. Gerard Herzhaft (2003, p. 13) indica como lugar de nacimiento de blues el territorio sureño posterior a la época esclavista y explica: “la situación era tan deprimente como para engendrar el blues, y esto fue precisamente lo que ocurrió: la segregación produjo el blues”.

No analizaremos aquí toda la historia del blues. Nos centraremos únicamente en su situación actual. No es que este tema carezca de interés. Pero habría que mencionar tantas cosas al respecto que correríamos el riesgo de

quedarnos en un nivel superficial. Recomendamos a todos los aficionados que buscan más información una selección de publicaciones extraídas de una lista mucho más extensa:

- *Gerad Herzhaft, La gran enciclopedia del blues,*
- *Julia Rolf, Blues: la historia completa,*
- *Alfonso Trulls, Blues,*
- *Paul Oliver, Historia del Blues,*
- *Ted Gioia, Blues: La música del Delta del Mississippi,*
- *Manuel López Poy, Entre el cielo y el infierno 100 efemérides del blues clásico y Camino a la libertad; Historia social del blues.*

En cuanto a la situación actual de este estilo Herzhaft (2003, p. 22) afirma que “el blues posee un público numeroso y atento en cinco continentes sin que importen las diferencias raciales o idiomáticas”. Casi en todo el mundo se venden discos, se editan revistas, se hacen programas de radio, se organizan conciertos y festivales. Todo esto es una muestra que el blues podría tener alguna fuerza especial capaz de traspasar fronteras culturales.

Nos centramos entonces en el blues actual que se ha convertido en uno de los pilares de gran parte de la música popular en todo el mundo (Herzhaft: 2003, p. 13.) Su exitosa existencia confirma, según Herzhaft (2003, p. 9) “el creciente número de festivales, ventas de discos, reediciones y recopilaciones”.

En cuanto a la condición del blues en la Península Ibérica Santi Espina (Anuario del Blues, 2012, p. 4) afirma:

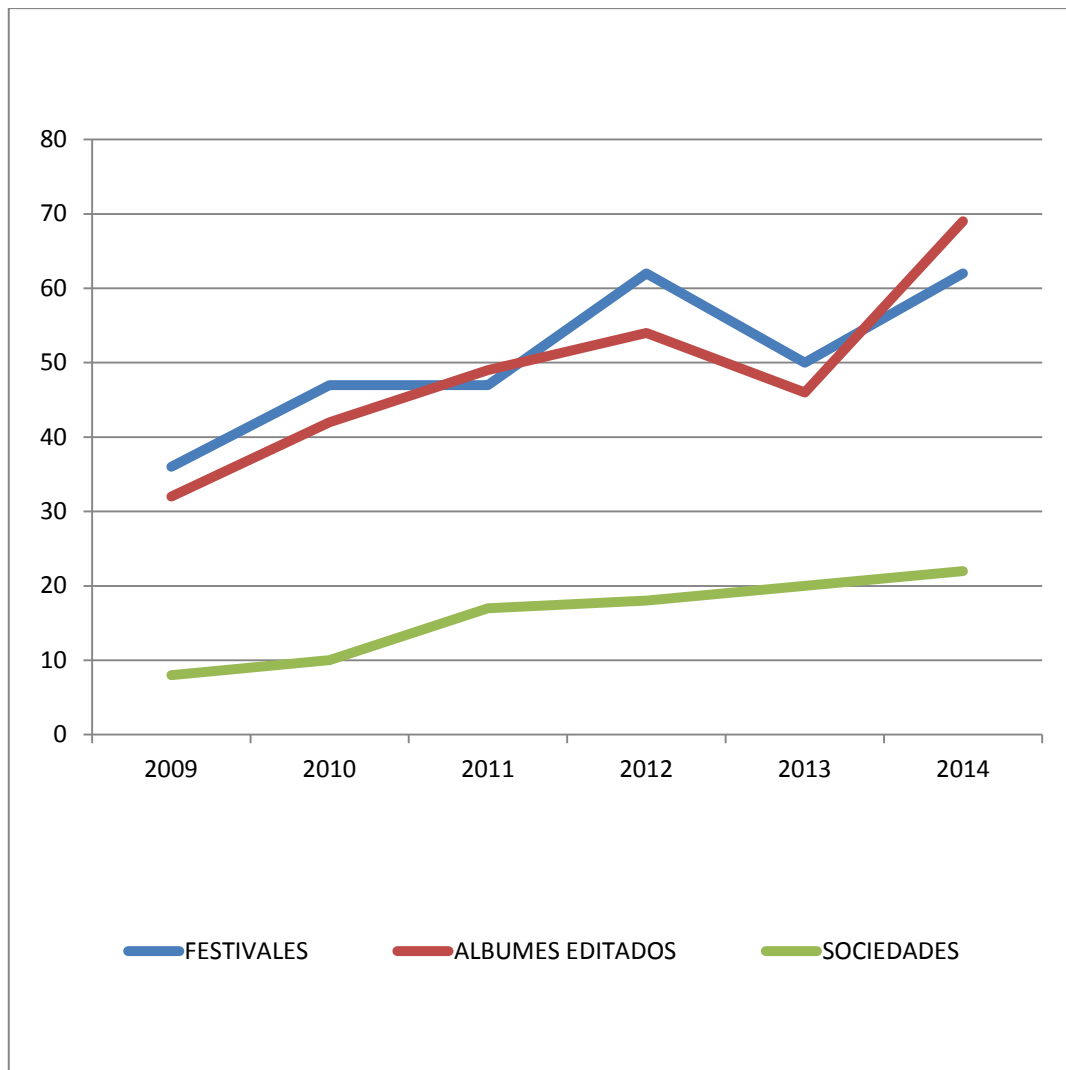
A pesar de las penurias que impone la actual estafa económica y social, el blues disfruta hoy una salud que era impensable hace tan solo una década, gracias básicamente al tenaz trabajo de sus músicos, el entusiasmo de sus difusores y programadores y la fidelidad de su público.

Las palabras de Santi Espina las confirma el análisis comparativo de los datos de Anuarios de Blues de los últimos seis años consecutivos. Abajo presentamos los gráficos que presentan el desarrollo de diferentes actividades relacionadas con la música blues como la organización de festivales, la edición de discos o la presencia de las sociedades y asociaciones.

Sin embargo para tener el panorama completo es indispensable mencionar múltiples asociaciones, clubes musicales, empresas privadas de promoción artística y de organización de acontecimientos artísticos o culturales. Todas estas entidades, aunque no escritas en Anuales de Blues, también día a día trabajan para que el blues siga vivo. Según Anuario *del Blues* 2013 (p. 4):

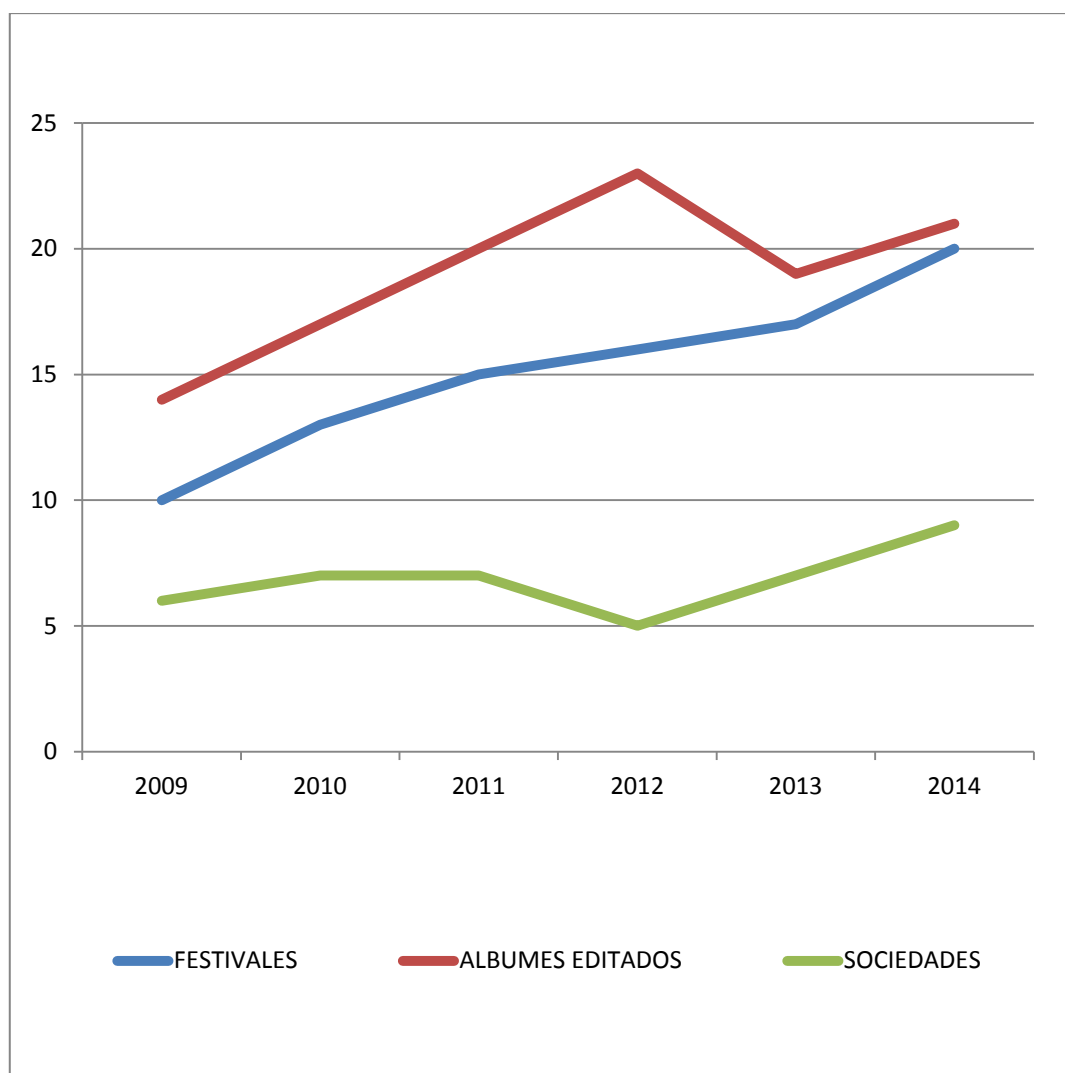
La proliferación de asociaciones y entidades de todo tipo que han surgido en los últimos años revela un interés creciente por el blues en nuestro país y una corriente de organización probablemente insospechada hace una década que supone uno de los mejores síntomas de la razonable buena salud del género.

Las cifras presentadas en el grafico muestran que el blues en España es un estilo que goza de un incesable desarrollo, aunque es un desarrollo lento y difícil dada la actual situación económica que afecta al mercado de la música no sólo en España sino en todo el mundo.



12. Desarrollo del Blues en España, 2009 – 2014

A continuación presentamos los mismos criterios pero limitamos el espacio únicamente al territorio de Cataluña, que es el terreno de análisis más importante. Vemos que la situación del blues en Cataluña también va mejorando poco a poco, recuperándose de los difíciles tiempos de crisis económica.



13. Desarrollo del Blues en Cataluña, 2009 – 2014

Los datos de los gráficos muestran la dirección de desarrollo. Vemos que, a pesar de la crisis económica que afecta la industria musical en los últimos años, hay cada vez más festivales de blues. Esta tendencia la explica Rubén Caravaca Fernández (2012, p. 19) en la publicación *La gestión de las músicas actuales*:

La música en directo sufre en menor medida la crisis que padece la industria discográfica. En momentos de dificultad económica los conciertos menguan y algunos festivales desaparecen, pero sin soportar las enormes caídas de ingresos producidas por las grabaciones. La gran variedad de promotores, agentes y organizadores de conciertos, permite la realización de actuaciones en

espacios muy diversos, aumentando por lo tanto las posibilidades de trabajo y difusión: públicos y privados, grandes y pequeños, salas cerradas y auditorios al aire libre, galerías de arte, iglesias, teatros...

En los gráficos podemos observar también el desarrollo de la edición de nuevos discos. Es un desarrollo más dificultoso dado que toda la industria discográfica está en crisis. Muchos de los discos de blues publicados son ediciones limitadas editadas por los mismos músicos o por pequeños y medianos sellos discográficos. Es una gran desventaja puesto que el mercado está monopolizado por las grandes editoras. Caravaca Fernández (2012, p. 28) calcula que aproximadamente 75% de la música editada no llega a las estanterías de las tiendas y explica que son tres grandes empresas globales que controlan más del 80% de las ventas discográficas de todo el mundo. El resto se lo reparten entre pequeños y medianos sellos.

En nuestros gráficos presentamos también el número de asociaciones de blues existentes. Consideramos este dato importante porque la existencia de iniciativas musicales locales es imprescindible para asegurar la diversidad musical y la correcta organización de los acontecimientos musicales de todo tipo.

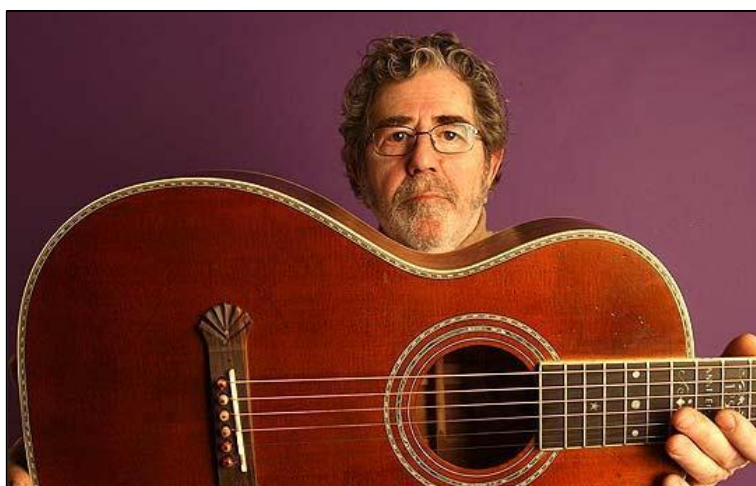
6.3. LOS MÚSICOS

En nuestra investigación participaron cinco músicos catalanes: Francesc Pi de la Serra, Amadeu Casas, Joan Pau Cumellas, Miguel Talavera y Blas Picón que nos sirven como muestra para nuestra investigación.

La elección de los músicos fue una decisión muy difícil, teniendo en cuenta el gran número de intérpretes procedentes de Cataluña. En una tesis de estas características el investigador se puede basar en un criterio meramente estadístico o realizar un muestreo al azar. Pero nuestro criterio ha sido establecido con el objetivo de alcanzar una máxima representatividad. En

primer lugar, hemos decidido escoger muestras de blues catalán. Así, tras hacer la investigación previa, se ha delimitado el corpus a los intérpretes que, según nuestros criterios, se adaptaban mejor a los objetivos de nuestra investigación, optando por hacer un análisis más bien cualitativo que cuantitativo. Se han elegido artistas de gran talento y creatividad, pero, sin salir del ámbito de blues, de estilos musicales muy diferentes, con el único objetivo de poder analizar la recepción en un ámbito intercultural. Cada uno de ellos tiene varios proyectos, larga experiencia y diversos álbumes grabados. Son pues artistas con una posición muy establecida en la escena de blues local. Aunque sus trayectorias son de dominio público, consideramos necesario aportar notas biográficas de cada intérprete. Como fuente de gran parte de la información nos servirán las entrevistas realizadas durante nuestro trabajo de campo (los textos completos en Anexos). De este modo podremos ver por qué los músicos se dedican al blues, cómo entienden el blues en la actualidad, qué idioma consideran más adecuado para este estilo musical y, finalmente, como les perciben los públicos locales y extranjeros.

A. FRANCESC PI DE LA SERRA



14. Francesc Pide la Serra

Francesc Pi de La Serra, un gran artista conocido por la lucha para la normalización del uso del idioma catalán, es considerado uno de los intérpretes más destacados del movimiento de *la Nova Cançó*. Fue miembro de *Els Setze Jutges*, un colectivo musical pionero e impulsor del movimiento de *la Nova Cançó* que *Gran Enciclopèdia Catalana* (www.enciclopedia.cat) define de la siguiente manera.

Grup de cantants catalans fundat el 1961 per Miquel Porter i Moix, Remei Margarit i Josep M.Espinàs. Es proposava d'impulsar el moviment de la *Nova Cançó* i de reivindicar la normalització del català en el món de la música moderna. El nucli inicial s'anà ampliant amb nous cantants que es destacaven: Delfí Abella, Francesc Pi de la Serra, Enric Barbat, Xavier Elies, Guillermina Motta, M.del Carme Girau, Martí Llauradó, Joan Ramon Bonet, M.Amèlia Pedrerol, Joan Manuel Serrat, M. del Mar Bonet, Rafael Subirachs i, finalment, Lluís Llach, que completà els setze.

Pi de la Serra explica su relación con este grupo y el movimiento *Nova Cançó* en la entrevista realizada por Michael Limnios para un portal de blues griego, Blues.gr (21. 08. 2012). A continuación citamos un fragmento de esta entrevista (el texto completo en Anexo 9).

M. L. And would you like to tell your best memory from the Els Setze Jutges?

Q. P. d. S. I have thousands of good memories from the beginning when we were under the fascist repression. Those memories will never die. I made really good friends that will last forever.

M. L: What characterize the philosophy of Nova *Cançó* and Els Jutges Setze?

Q. P. d. S. We aimed at singing the tender and ironic reality of what was happening around. No one was making songs the way we did. We also used to say: music is ours, lyrics are ours and we are guilty...

M. L. What was the relation between music, poetry, songwriting and activism?

Q. P. d. S. It was really close like any other creative discipline. The songwriters create alerts, we remind, we send alerts about things that have to do with freedom and love.

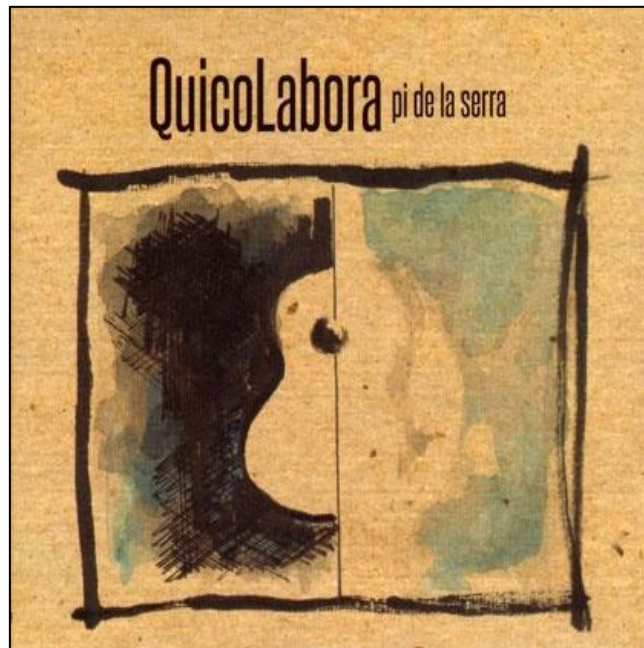
En esta época Pi de la Serra (igual que sus compañeros de *Els Setze Jutges*) gozaba un rol especial. Era un rol de portavoz, un su rol crítico frente a la represión. Es interesante que este artista supiera, después de caer la dictadura, adaptarse a nueva situación y no se quedó sólo como una figura arraigada en el pasado sino que se incorporó a la escena de la música popular.

Su trayectoria artística la confirman múltiples álbumes editados con los mejores artistas de nivel nacional e internacional (batall.com, 13.07.2015): *Les Corbates, L'home del carrer, El Senyor, Francesc Pi de la Serra, Disc-Conforme, Triat i Garbellat, No és possible el que visc, Pi de la Serra canta les seves cançons, Fills de Buda Pi de la Serra a l'Olympia, Pi de la Serra al Palau d'Esports, Palau d'Esports, Pi de la Serra a Madrid, Quico i Maria del Mar, Junts, Katalonien, Pijama de saliva, Quico, rendeix-te!, Qui té un amic, Amunt i Avall, disco ¡No Pasarán! Canciones de guerra contra el fascismo (1936-1939), Tot, QuicoLabora*. Actualmente Pi de la Serra está preparando su nuevo álbum.

Como ejemplo de su arte se ha elegido el álbum *Quicolabora*, álbum con música acústica y letras en catalán. Joaquim Vilarnau escribe en la revista *Enderrock* (01. 11. 2011):

En aquest disc, Pi de la Serra recupera alguna de les velles cançons i les recicla en clau de blues. [...]. Acompanyat només de Amadeu Casas i de Joan Pau Cumellas, Pi de la Serra ens mostra probablement la seva millor versió

discogràfica. Amb la senzillesa de la formació de trio i el blues amarant unes tonades rodades en desenes d'escenaris, les cançons de Pi de la Serra reprenen nova vida i mostren la seva millor faceta discogràfica: fresca, directa, clara i contundent.



15. *Quicolabora, Francesc Pide la Serra*

Este álbum nos ha servido como muestra de la música con los textos en catalán. Sin embargo hay que mencionar que Pi de la Serra dice, en entrevista mencionada anteriormente, que para él “es el blues el lenguaje que le permite comunicarse con las personas de todo el mundo aún sin conocer los idiomas”. Es interesante, que este poeta y autor de las letras, destaca la música como el instrumento capaz de cruzar fronteras lingüísticas y culturales.

B. AMADEU CASAS

Amadeu Casas es uno de los músicos más reputados de Cataluña (Díaz Plaza: 07.07.2015). Fue una gran pasión por la guitarra lo que le ha situado a este guitarrista, cantante y compositor en un lugar destacado en la escena de blues catalana. Ha participado en los proyectos más ambiciosos de blues de nuestro país. Ha sido miembro fundador de grupos de probado prestigio como: *Blues Reunion*, *Blues Messengers*, *Slide Company* o *Tandoori Lenoir*. Amadeu Casas cuenta con seis proyectos discográficos con temas propios tanto instrumentales como en catalán: *Blues a go-go*, *Estrictament Personal*, *Strollin' Band*, *Blue Machine* (www.batall.com, 10.06.2015).



16. Amadeu Casas

Preguntado por Michael Limnios (25. 09. 2012, el texto completo en Anexo 10) qué es el blues y por qué sigue con nosotros, Amadeu Casas responde:

M. L. What do you learn about yourself from the blues, what does the blues mean to you?

A. C. Blues music is certainly the one that excites me as a musician and I owe blues everything I know. I've studied it all my life and every day I have more to learn. However, it's a very exciting journey in which you find travel companions that make you grow. I'm a lucky man!

M. L. Some music styles can be fads but the blues is always with us. Why do think that is?

A. C. I think the blues has what everyone needs: simplicity and emotion. Even when Blues seems simple, it's really complex. The different ways of playing it makes it a very rich style, which as all popular roots music, connects us with a higher dimension.

Para este artista, la vida de un músico de blues es un viaje apasionante. Es interesante que, según Amadeu Casas, el blues (que tenga sus raíces en dolor y tristeza) provoque hoy en día en el artista los sentimientos totalmente opuestos, es decir, la felicidad y la excitación.

Casas afirma asimismo que el blues es una manera de conectar con alguna dimensión superior. Reconoce, de esta manera, que según su opinión la música se sitúa en una dimensión metafísica privilegiada. Hemos visto esta misma actitud en la postura filosófica de Hegel y el Romanticismo (véase el capítulo 1.3. y 4.1.). La comparte también Sting durante un examen neurocientífico en el cual participó (véase el epígrafe *Neurociencia y Música*).

Nos parece importante citar otra parte de la misma entrevista (Limnios: 25. 09. 2012), que trata de la diferencia entre *bluesman* y el músico de blues.

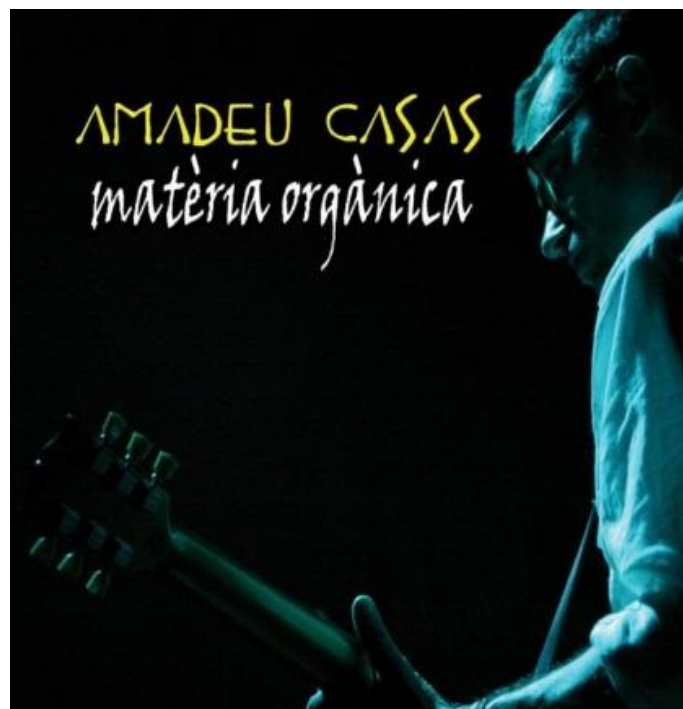
M. L. From the musical point of view, is there any difference between a blues musician and bluesman?

A. C. Obviously, a Blues musician is someone who plays the Blues with more or less success, but a bluesman is the one that has lived with discrimination and suffering in a very specific social situation. Luckily I'm just a blues musician with a

great respect for this music, since I grew up with it and it is the music that moves me.

Esta cita, en nuestra opinión, es una muestra muy clara de evolución del blues a través del tiempo. En sus principios, servía a los *bluesman* para expresar su sufrimiento, un fruto de la situación social muy dura. Según Casas, hoy en día los músicos actuales no llevan esta carga emocional tan dolorosa. Son simplemente los intérpretes. El blues ha perdido este rango tan especial y se ha convertido en un estilo musical popular.

En la primera etapa de nuestra investigación hemos escogido el disco *Blue Machine*. Entretanto Casas ha grabado un disco nuevo titulado *Matèria Orgànica*.



17. *Matèria Orgànica*, Amadeu Casas

Hemos sustituido el anteriormente citado por el disco *Matèria Orgànica* por contener todos los textos en catalán. Según el diario digital de música de autor *Cancioneros.com* (09. 03. 2013): “con este álbum Casas explora su universo interno a partir del blues y sus influencias. Pero su proximidad a la canción de autor le ha hecho trabajar los temas en esta dirección, creando música que podríamos llamar de *blues de autor*, una categoría que incorpora un delicado mestizaje entre blues, pop, canción y jazz”.

C. JOAN PAU CUMELLAS



18. *Joan Pau Cumellas*

Joan Pau Cumellas es considerado uno de los mejores armonicistas en Cataluña. Hemos elegido este artista porque en todas sus actuaciones canta en inglés. Cuando le hemos preguntado en una entrevista (Gornicka: 2015) por qué prefiere cantar en inglés y no en catalán, nos dio la siguiente respuesta:

Cuando canto normalmente lo hago en inglés. Considero que es el lenguaje propio del blues. El catalán o castellano obliga a forzar la letra para encajar en la cadencia sonora del blues. Hay pocos ejemplos de blues cantados en mi lengua

que se sostengan a mi parecer. He tocado con algunos cantantes aquí que sí han sabido encontrar fórmulas para ello, pero son casos muy concretos.

Frente a otros artistas, Cumellas no considera este idioma una parte *sine qua non* del estilo. Lo escoge porque encaja mejor en la cadencia a la hora de cantar.

En otra entrevista, realizada por Michael Limnios (Limnios: 11 .07. 2012, el texto completo en Anexo 8), el músico expone que el blues tiene carácter universal y por eso tiene los seguidores en todos los rincones del mundo.

Blues exists all over the world because it's universal character. It is intrinsically linked to emotions and feelings that everyone can share and understand. 'Blues make connections' said Ray Charles. This music reaches the audience everywhere.

Joan Pau Cumellas lidera actualmente dos proyectos musicales. Nosotros para nuestra investigación hemos escogido el acústico dúo de blues *Joan Pau Cumellas & Miguel Talavera*. El dúo ha publicado dos álbumes: *Cumellas & Talavera* y *Rollin´ and Tumblin*.



19. *Rollin' and Tumblin'*, Joan Pau Cumellas

Sin embargo, durante nuestra investigación, también despertó mucho interés entre los receptores otro proyecto de Joan Pau Cumellas. Por eso era necesario incorporarlo a nuestro proyecto. Joan Pau Cumellas lidera, junto con Lluís Gómez, el grupo llamado *Barcelona Bluegrass Band*. Como muestra hemos usado su segundo álbum titulado *Old time blues*. Tom Nechville, banjista norteamericano así describe este disco (www.barcelonabluegrassband.com):

It is refreshing, inspiring and surprising to discover something so totally new could emerge from the low-tech combination of traditional acoustic instruments. What is particularly interesting is that Barcelona Bluegrass Band combines harmonica and Cajon percussion elements with traditional Bluegrass instruments in driving and fun way. The blended virtuosity of these fine musicians sets a new standard for the acoustic music of today.

En el año 2014 Joan Pau Cumellas fue nominado a un prestigioso premio *European Blues Awards 2014* en la categoría *the Best Musician*. Esta

nominación confirma dos fenómenos: el primero es, evidentemente, el gran formato de este interprete; el segundo es el hecho de que a veces más fácil es ser reconocido el extranjero que en su propia tierra puesto que a nivel local este músico no goza del reconocimiento que merece.

D. MIGUEL TALAVERA



20. Miguel Talavera

A Miguel Talavera se le considera un virtuoso de la guitarra eléctrica y sobre todo de la técnica *finger-picking* propia de los mejores guitarristas acústicos. Actualmente lidera su proyecto más personal con *Miguel Talavera Power Trio* y *Sultans Of Swing*. Trabaja también como director musical *Universal Studios Port Aventura*.

Es interesante que este artista defina el blues como una parte integral de la cultura popular (Limnios. 02. 10. 2012, el texto completo en Anexo 11).

M. L. Some music styles can be fads but the blues is always with us. Why do think that is?

M. T. The blues is a part of our culture and always absorbs musical styles from all times and places. Find a way to adapt. It is an open art class. I think that's why.

Esto sólo confirma la opinión planteada anteriormente: el blues evolucionó de la música local al estilo musical popular.

La discografía de Miguel Talavera consta de más de diez álbumes. Para nuestra investigación Miguel Talavera nos dejó su álbum *House Of Blues* grabado con acompañamiento de *Miguel Talavera Power Trio*.



21. *House of Blues, Miguel Talavera Power Trio*

Según Andrés Puente de Renacer Eléctrico Music Magazine (19.02.2013):

El sonido del disco es fantástico, nada artificioso y seguramente bastante cercano a lo que ofrecen en sus actuaciones en directo. Además, no sólo las

canciones originales incluidas (todas compuestas por Miguel Talavera) pasan la prueba con nota, sino que también las versiones integradas en *House Of Blues* dan el do de pecho. Ahí están sus interpretaciones tan logradas de clásicos por todos conocidos como " Just Wanna Make Love To You" y aquel "That's All Right" que popularizara Elvis Presley.

Miguel Talavera escribe las letras de sus canciones y canta en inglés conservando la versión lingüística original que, según el artista, es la parte esencial del estilo. Sin embargo, en la entrevista (Limnios. 02. 10. 2012), opina que hay otra manera de percibir el blues:

Blues is a feeling. No need to understand it. Listen to B.B King singing "Sweet Sixteen" and you will see what I mean. When I listen to that kind of music it makes my heart feel good. You can enjoy it in the happy and sad moments. For me, the blues is a vehicle to express what I feel.

Como asegura Talavera, el blues, más que entenderlo, hay que sentirlo. Vemos que el artista pone más relieve a los sentimientos frente a la razón a la hora de consumir este estilo musical.

E. BLAS PICÓN

Blas Picón es un armonicista, cantante, batería y washboardista con un currículum a sus espaldas a caballo entre el blues y el r'n'b. Empezó tocando batería en bandas como *Brioles* o *The Bop Pills*. Después creó su primer proyecto como armonicista y cantante – *The Lazy Jumpers*. Con este grupo editó tres álbumes (*Somebody Tell that Woman*, *Bad Luck – Turn my back on you*).



22. Blas Picón

En 2011 ha fundado el proyecto actual – *the Junk Express*. Toca también como dúo con el mejor pianista de blues en Cataluña, Lluís Coloma. El primer álbum grabado con el grupo *The Junk Express* se convirtió en una muestra para nuestra investigación. Eduard Puignou (2011) de portal *Van de Blues* así describe la música de este artista: “és una sonoritat potent de blues i rythm & blues sense concessions comercials. Són cançons que sonen a taverna i ferrocarril i tenen la solidesa de la fusta rústica envellida”.

Hemos escogido a Blas Picón y su trío *The Junk Express* por dos razones. Primero porque Blas Picón escribe y canta todos los textos en inglés y no en catalán. Aunque, según el artista, el proceso creativo es mucho más dificultoso. En una entrevista realizada para el portal polaco, *BluesOnline.pl* (23. 12. 2012, el texto completo en Anexo 13), Picón afirma que “esta es la parte más débil de su música; componer en inglés es realmente un esfuerzo ya que no es su lengua materna”. ¿Por qué entonces decide hacer todo este esfuerzo? Su elección justifica el afán de hacer el blues en estado puro, tal como nació en Estados Unidos.

La segunda razón es el aspecto visual del grupo. La música inspirada en el blues de los principios del siglo XX va acompañada con los uniformes

estilizados de la clase trabajadora estadounidense de la época. Cada concierto de este grupo es un espectáculo tanto para los oídos como para la vista. Queríamos ver si este tipo de *show* ganaba mayor interés entre el público europeo.



23. The Junk Express, Blas Picón and The Junk Express

Vemos imprescindible citar la opinión de este artista sobre la escena de blues local e internacional (Online.pl, 23. 12. 2012).

En España hay buenos festivales pero, a menudo, los grupos del país son tratados como de segunda categoría. Ya me pasó con mi anterior banda, The Lazy Jumpers, que teníamos más éxito en el extranjero que en casa. A veces tienes que salir a tocar fuera para que tus vecinos te valoren. Sé que no voy a hacer amigos diciendo esto, pero creo que en España hay una falta de criterio importante por parte de mucha gente que decide a la hora de impulsar algunas bandas o a la música en general. Afortunadamente, eso está cambiando, se

están creando nuevas asociaciones de Blues que espero que aporten más criterio y sensatez a la valoración de la música del país.

Es una opinión interesante que el público autóctono no tiene un criterio propio sino que está influenciado por la crítica extranjera.

Concluyendo, en este epígrafe hemos presentado los músicos que participaron en nuestra investigación. Pero no es sólo ello, sino que además a través de sus figuras hemos visto el blues en actualidad. Hemos visto su evolución a través de las décadas desde sus orígenes (cuando estaba relacionada con una situación social muy concreta), hasta la actualidad, cuando ha pasado a formar parte del patrimonio cultural de los músicos occidentales. Podemos afirmar por lo tanto que el blues, actualmente, forma parte de amplio panorama de las músicas populares.

Por otra parte, los artistas definieron el blues como un lenguaje entendible para todos, capaz de conectar las personas de todas las culturas. Esta opinión confirma la de los investigadores (Fubini, Boregales, Hormigos, Martín Cabello, Lacárcel Moreno, y otros) que consideran la música un fenómeno universal y, por lo tanto, un código idóneo para establecer un diálogo intercultural (véase el epígrafe 5.4 titulado *Música y comunicación*).

6.4. TRANSCURSO DE ACTIVIDADES

De los proyectos mencionados arriba se creó un tipo de “pack” llamado *Blues Catalán* que nos servirá como instrumento para nuestro corpus. Hemos realizado a lo largo de cuatro años tres diferentes actividades que corresponden a tres posibles modos de consumo e interacción entre el receptor y la música: escuchar la música en directo gracias a la participación en un concierto; escuchar la música por diferentes tipos de medios de comunicación

(tanto tradicionales como virtuales) y participar en plataforma virtual dedicada a la música.

A continuación pasaremos a presentar la descripción detallada de cada actividad, sus objetivos, su realización y sus resultados (la agenda completa en Anexo 18).

A. FESTIVALES INTERNACIONALES

Durante cuatro años de proyecto hemos enviado *Blues Catalán* a cientos de festivales internacionales de blues en toda Europa (la lista completa en Anexo 19). Nadie conoce mejor los gustos musicales del público que los organizadores profesionales de grandes festivales internacionales. Este tipo de eventos atrae cada año un gran número de aficionados. Por eso los organizadores deben tener un gran conocimiento de lo que el público quiere consumir. Organizando cada edición de festival, evidentemente, intentan adoptar los contenidos a las exigencias del público.

Hay que mencionar también otro factor de gran importancia que podía influir en los resultados. Se trata evidentemente del factor económico. Para asegurarnos de que no afectará a los resultados, hemos planteado parecidas exigencias de los músicos en cuanto a preferencias de hotel, vuelo y precio de concierto.

Finalmente, resultó que el blues catalán despertó mucho interés entre los organizadores, quienes en muchos casos ni siquiera conocían a los músicos de Cataluña. Se organizaron en total 13 conciertos dentro de los siguientes festivales:

- Dos conciertos de *Barcelona Bluegrass Band* en *Spring Bluegrass Festival*, 2012, Willisau, Suiza.
- *Barcelona Bluegrass Band* ha tocado en *Harmonica Bridge*, 2012, Torun, Polonia.

- Blas Picón con *The Junk Express* participaron en Torun Blues Meeting 2012, Torun, Polonia.
- Joan Pau Cumellas fue invitado a *NHL Harmonica Festival*, 2012, Bristol, Inglaterra.
- Miguel Talavera actuó con su trio en seis conciertos dentro de festival *Blues On The Bay*, 2013, Warrenpoint, Irlanda de Norte.
- *Barcelona Bluegrass Band* participó en *Blues Plus Festival*, 2014, Bydgoszcz, Polonia.
- Joan Pau Cumellas fue estrella de *MundHarmonikaLive*, 2014, Klingenthal, Alemania.

Cabe destacar que todos los conciertos fueron un éxito. El talento y el nivel de calidad de los músicos superaron todas las expectativas.

Por otra parte es interesante mencionar que no se organizó ningún concierto de los músicos que cantan en catalán. Los organizadores, siguiendo los gustos de sus propios públicos, eligieron siempre los grupos que cantaban en inglés.

Un detalle importante es que los organizadores de la mayoría de los festivales presentaron a los músicos catalanes como españoles, a pesar de nuestra indicación sobre su procedencia. Se puede ver esta tendencia en el siguiente cartel de *Spring Bluegrass Festival* en Suiza dónde el grupo de Joan Pau Cumellas, *Barcelona Bluegrass Band*, tiene España (E) como lugar de procedencia (carteles de todos los festivales en anexo).



24. Folleto informativo de Bluegrass Spring Festival in Willisau, Suiza

B. MEDIOS DE COMUNICACIÓN

Otro grupo de profesionales que se dedican a observar y analizar los gustos musicales son los periodistas responsables de programas musicales en los medios de comunicación. Hemos decidido contactar también con ellos con el objetivo de obtener más datos para el análisis.

Nuestro objetivo era contactar con diferentes medios de comunicación. Según David Andrés Martín (www.promocionmusical.es) actualmente en el campo de la música existen los medios de comunicación de carácter heterogéneo. Hay medios dedicados a la creación musical en su totalidad. Hay quien se especializa en algún estilo musical en concreto (rock, pop, etc.). Como menciona el autor, algunos de estos medios tienen millones de lectores, espectadores u oyentes, otros les tienen unos pocos. Existen medios regionales, autonómicos y nacionales. Pueden ser públicos o privados y pueden tener diversas fórmulas, entre las cuales Martín enumera: periódicos, revistas, webs, radios, televisiones, agencias de noticias, blogs, programas de radio, programas de televisión, secciones en revistas, secciones en periódicos, secciones en programas de radio, secciones en programas de televisión. De toda esta amplia gama hemos escogido la prensa, radio y televisión (tanto en versiones clásicas como virtuales) dedicados exclusivamente al blues.

- RADIO

El mayor éxito que tuvo nuestro trabajo fue en las radios. Hemos asegurado la presencia del *Blues Catalán* en múltiples programas de radio en 12 países europeos. Usamos la misma estrategia que con los organizadores de festivales, es decir hemos enviado a las radios (la lista completa en Anexo 20) el pack *Blues Catalán* con los álbumes mencionados anteriormente en forma de CD o en formato wave. En fin, se ha realizado más de 20 programas en 13 cadenas de radio.

La colaboración únicamente con programas especializados en blues nos ha dado la posibilidad de interactuar con públicos competentes, interesados en este estilo musical. Más adelante presentamos la lista completa (en orden cronológico) de las radios que colaboraron en nuestro proyecto:

- El programa titulado *Sita Bluesa* del periodista polaco Piotr Gwizdała en *Radio Kultura* (Bydgoszcz, Polonia),
- Radio de blues *Teosam* dirigido por Boyronikos Theodoros (Samos, Grecia),
- *Triple R Blues* - radio de blues de Ton Wanten, (Panningen, Holanda),
- El programa *Rock 'n' Blues Today* de Simone Bargelli, *Radio RCC* (Umbertide, Italia),
- *Biker Street* de periodista francés César Sezer en *Radio Coteaux* (Saint-Blancard, Francia),
- *Radio Blues Intense* de Luc Brunot en *RBA FM* (Francia, Bort-Les-Orgues),
- Radio *Kanal Ratte* y el programa *Blues Corner* de Klaus Deuss (Schopfheim, Alemania),
- *Bluestimen* de Boje Nielsen, *Radio Rønde* (Ebeltoft, Dinamarca),
- El programa de Cliff McKnight titulado *Nothing but the blues* en la radio *LCR AM*, (Loughborough, Inglaterra),
- *Boom Boom* de Krunoslav Markutovic en *VFM Radio* (Vinkovci Croatia),
- El programa – entrevista con Joan Pau Cumellas hecha por Milan Tesar para *Radio Proglas* (Brno, Republica Checa),
- *Bluesnenie* de Peter Radvanyi en *Radio Devin* (Bratislava, Eslovaquia),
- Concierto en directo de Miguel Talavera en *Radio Sound Check* (Warrenpoint, Irlanda de Norte).

Los programas tenían diferentes fórmulas. Sus autores a veces presentaban únicamente una canción (por ejemplo *Triple R Blues*), otras veces dedicaban todo el programa a presentar los álbumes completos (*Sita Bluesa*). Un

programa en la radio *Proglas* fue, en su totalidad, un monográfico sobre Joan Pau Cumellas. Miguel Talavera hizo un concierto en el estudio de la *Radio Sound Check* (Irlanda del Norte).

En cuanto a la cuestión lingüística, que es el centro de interés en nuestro corpus, había quien escogía únicamente versiones inglesas. Sin embargo fueron únicamente el 30% de las cadenas de radio colaboradoras, es decir cuatro programas: *Boom Boom* en *VFM Radio* (Vinkovci Croatia), *Triple R Blues* (Panningen, Holanda), *Nothing but the blues* en la radio *LCR AM* (Loughborough, Inglaterra), *Bluesnenie* en *Radio Devin* (Bratislava, Eslovaquia). La mayoría (70%) de los presentadores demostraba a sus oyentes las canciones tanto en catalán como en inglés.

Una de las dificultades con las que hemos tropezado es la dificultad para estimar la cantidad de audiencia de las radios. Las radios en línea sí que tienen información detallada sobre la ubicación de los oyentes. Por ejemplo el periodista griego, Boyronikos Theodoros, nos pasó la información que su programa se escuchaba no sólo en Grecia sino también en otros países europeos como España, Alemania, Suiza, Turquía y aun en los países de otros continentes como Brasil y Omán. Desgraciadamente no todas las radios con las cuales hemos colaborado son radios en red. Obviamente, cuando se trata de una radio tradicional no podemos utilizar la información sobre la cantidad y localización de los oyentes.

La diferencia entre radio tradicional y radio moderna la explica un profesor del Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad de la Universidad del País Vasco, Jon Murelaga Ibarra (18. 06. 2004):

La diferencia, que no es poca, entre la *emisión tradicional* y la *moderna* se encuentra en los contenidos añadidos que permiten las webs de estas radios, que basándose en la interactividad, desarrollan una multiplicación de los mensajes. El mensaje ya no es sólo uno, sino varios y además gestionables por el usuario.

Internet da a las radios unas nuevas herramientas. Algunos de nuestros programas estaban acompañados por el chat en directo, donde los oyentes podían entrar, leer la información sobre cada músico ver sus fotos e intercambiar las opiniones con otros fans de blues. Por eso los especialistas destacan la necesidad del cambio en la terminología. Según Murelaga Ibarra: “cuando hablamos de audiencias el término se queda caduco porque internet propone un nuevo escenario y un nuevo individuo o sujeto: el sujeto multimediático”. Vemos que la radio ha sabido adaptarse a las exigencias de los nuevos tiempos. Gracias a ello sigue siendo uno de los medios de comunicación más importantes.

- PRENSA

Hemos contactado con periodistas de la prensa especializada en blues presentándoles *el Blues Catalán*. Para la mayoría de ellos nuestros músicos eran totalmente desconocidos. Ser desconocido a veces era un plus y a veces una desventaja. Era un plus por ejemplo para el periodista griego, Michalis Limonios, de la revista virtual *Blues.gr* quien realizó cinco entrevistas muy interesantes con cada uno de nuestros músicos y las publicó en su portal con el fin de dar a conocer a sus compatriotas músicos nuevos. Michalis Limonios presentó los músicos catalanes en los siguientes artículos (versiones completas de cada entrevista en anexos):

- *Joan Pau Cumellas: Mediterranean Blues* , 11 de julio, 2012,
- *Quico Pi de la Serra: T'agrada el blues?*, 21 de agosto, 2012,
- *Amadeu Casas: El Blues de Matèria Orgànica*, 25 de septiembre, 2012,
- *Miguel Talavera: Mediterranean Blue(s)*, 2 de octubre, 2012,
- *Blas Picón: Blues to the bone*, 5 de noviembre, 2012.

Otros portales, como por ejemplo www.bluesonline.pl de Polonia, sólo publicaban artículos después de que el grupo hubiera hecho un concierto en el país, justificando su decisión en que el público ya conocía al grupo y tenía

interés en saber más sobre él. De este modo se ha publicado la entrevista con Blas Picón titulada *Blas Picón, Hiszpania: The Junk Express jest surowy i łatwy* y la reseña del álbum del mismo artista (textos originales en Anexos). Por el mismo motivo, en revistas tradicionales también se publicó únicamente unas reseñas de álbumes o conciertos realizados en el país, como por ejemplo la reseña del concierto de Blas Picón publicada en *Twój Blues*, Chorzow, Polonia (diciembre, 2012) o la nota sobre un álbum Barcelona Bluegrass Band publicada por Piotr Gwizdała en la misma revista (enero, 2013). Estos escasos textos publicados tienen su explicación en un limitado espacio en las páginas. Los autores prefieren dedicarlo a los artistas más famosos a nivel mundial.

Por otra parte, añadir aún que hemos notado que en mayoría de los países el número de las revistas virtuales de blues supera el número de revistas publicadas en papel. Se ve claramente que la prensa tradicional está desapareciendo.

- TELEVISIÓN

Para asegurar la presencia de nuestros músicos en la televisión hemos escogido MTV. Esta cadena, aunque fundada en el año 1981 en Estados Unidos, tiene hoy un papel fundamental en la industria musical de todo el mundo. Los especialistas están de acuerdo que es una de las principales cadenas, que ha tenido un papel determinante moldeando los gustos musicales de su público en todos los rincones del mundo. Según Steve Jones (2005, p. 83):

MTV's evolution and development over several generations of youth has proven more interesting than its immediate impacts on popular music, visual style, and culture.

Además, MTV ha impulsado la carrera de muchos artistas globales, una lista de artistas que son reconocidos mundialmente gracias a esta labor. Basta mencionar estrellas como Madonna o Michael Jackson. Jack Banks (1997, p. 58, en Jones, 2005, p. 86), un sociólogo estadounidense, confirma el papel de MTV en el proceso de globalización de la industria musical:

Music video is at its core a type of advertisement for cultural products: films, film soundtracks, recorded music, live concerts, fashion apparel depicted in the clip and even the music clip itself as a home video retail product. Omnipresent play of music videos on MTV (and elsewhere) helps shape global demand for this array of products.

De este modo, MTV, influye en los gustos de sus audiencias internacionales creando un gusto unificado global. El sociólogo de la Universidad de London, Jean K. Chalaby describe así la influencia de esta cadena en los gustos artísticos de los públicos internacionales:

Audience tastes and interests differ from one country to another, making it impossible for an international feed to be of equal interest everywhere. In the era of multichannel platforms, cross-border channels continuously run the risk of being outdone by local competitors who copy their format but can better meet the audience's interests. This phenomenon has forced MTV to completely overhaul its international strategy (Chalaby: 2002, p. 183, en Jones: 2005, p. 86).

Es interesante mencionar que MTV ofrece a los músicos la posibilidad de crear una página web dentro de su plataforma virtual. Hemos aprovechado este recurso para preparar las páginas web con información biográfica, fotos y vídeos y discográfica de cada músico de nuestro proyecto.

Es más que bien sabido que las cadenas de televisión se dirigen por las leyes económicas y mercantiles. Cada segundo del tiempo en la pantalla es

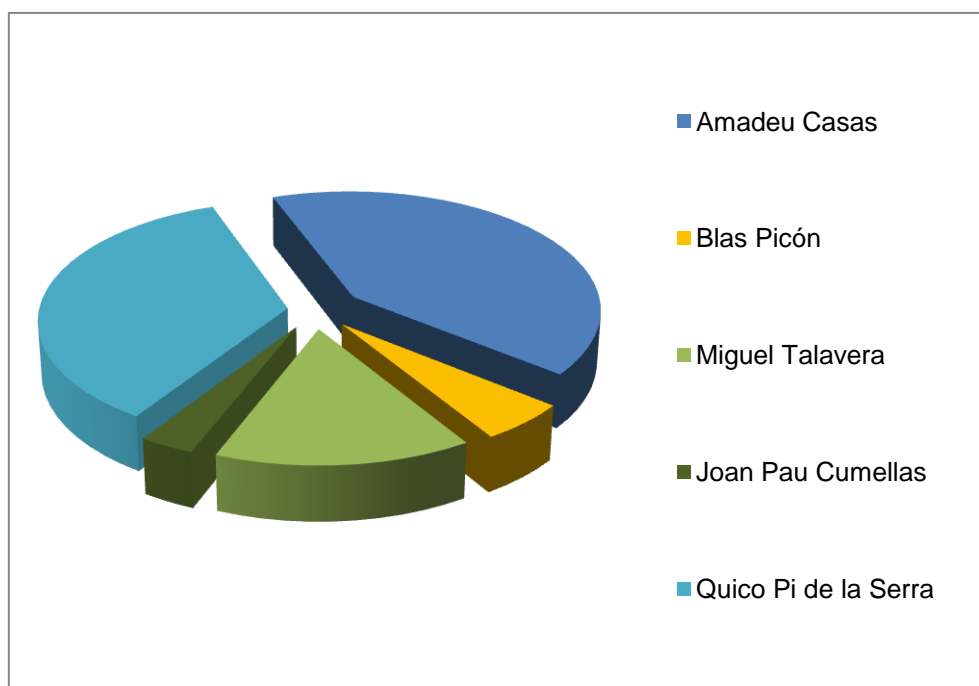
inmensamente costoso, por eso resulta tan limitado e inaccesible para los artistas que permanecen fuera del *mainstream*. El objetivo económico tiene gran influencia en la calidad de contenidos en la televisión, dado que lo que permite alcanzar audiencias masivas (y gracias a esto altos beneficios) es el entretenimiento, es decir, el espectáculo entendido como tal. Javier Del Rey Morato, un profesor de la Universidad Complutense de Madrid, afirma:

La televisión es máquina de evasión y entretenimiento y máquina generadora de información, y siempre, en el entretenimiento y en la información, máquina productora de espectáculo, en la que el texto es siempre algo adjetivo, y la imagen es el único argumento, o el argumento predominante: ante ella todo lo demás debe deponer sus pretensiones, y adaptarse a los estrechos márgenes que admite la imagen y su capacidad de espectáculo (Del Rey Morato: 1998, p. 38, en Álvarez Vaquero: 2012, p. 1051).

La periodista musical Alicia Álvarez Vaquero (2012, p. 1051) comenta la opinión de Morato indicando que ese “entretenimiento se ha convertido en obsesión mediática en los últimos tiempos y que los contenidos musicales de calidad parecen no pintar nada en este sentido”.

Sabiendo todo ello, evidentemente no pretendíamos consolidar la colaboración con MTV u obtener respuestas directas de los periodistas televisivos. No obstante, la información lograda, es decir el número de visitas en nuestras páginas web dentro de la plataforma virtual MTV, nos permite otros niveles de reflexión. Gracias al análisis comparativo de estos datos hemos obtenido un resultado de gran interés. El resultado es muy interesante dado que, en contra de nuestras hipótesis iniciales, han recibido más visitas las páginas web de los músicos que cantan en catalán: Amadeu Casas y Quico Pi de la Serra. Además, el número de visitas supera considerablemente el número de los músicos que cantan en inglés. Con el objetivo de visualizar los resultados obtenidos los mostramos en el siguiente gráfico. Para hacer el gráfico más claro presentamos los resultados de los músicos que cantan en catalán en

color azul y los que cantan en inglés en color verde. En color amarillo, marcamos los resultados de Blas Picón y su vistoso proyecto The Junk Express. Sorprendentemente, y al contrario de nuestras suposiciones, su resultado no resultó significativo.



25. Número de visitas en las páginas dentro del portal www.mtv.com

C. PLATAFORMA VIRTUAL

Como parte de nuestro proyecto hemos asegurado la presencia del Blues Catalán en portales de música como MySpace, Facebook, SoundCloud, Grooveshark y MTV. Estas redes sociales nos ofrecían fácil acceso a la información sobre los gustos artísticos de los fans europeos. El mercado de la música en internet es actualmente un mercado muy dinámico y en constante desarrollo. Calvi (2006) afirma que fue en 2003 cuando se produjo el despegue del negocio de la comercialización de la música en Internet, con la aparición del modelo iTunes desarrollado por la empresa Apple. Desde entonces en el mercado de la música digital en todo el mundo aparecieron numerosas

empresas como, entre muchas otras Deezer, JUKE, Spotify y WiMP y Amazon. Según un *Informe Sobre La Música Digital De La IFPI 2013* en España disponemos actualmente: 7digital, AmazonMP3, BBM Music, Beatport, Blinks, Dada, Deezer, eMusic, Google Play, iTunes, Last.fm, Mediamarkt, Movistar, MTV, Music Unlimited, MUZU.TV, MySpace, Nokia Music, Olemovil, Orange, rara.com, Rdio, Samsung Music Hub, Spotify, Tuenti, VEVO, VidZone, Xbox Music, YouTube, etc.

En cuanto a los contenidos musicales en la red, Juan C. Calvi (2006, p. 128) de la Facultad de Comunicación de la Universidad Rey Juan Carlos, explica que la actual estructura de mercado de la música online es muy parecida a la del mercado offline. Esto significa que la mayor parte del nuevo mercado de la música digital está controlado por las grandes compañías discográficas que dominan el mercado de la música mundial.

Sin embargo, la red ofrece también muchos instrumentos que permiten promocionar la música fuera del *mainstream*. Cuando empezábamos nuestra investigación entre los músicos catalanes de blues el principal instrumento de autopromoción virtual era MySpace y Facebook. Como los artistas, que colaboran en nuestro proyecto, ya tenían en estos portales sus perfiles activos y con un alto número de fans, hemos decidido buscar otra plataforma. El hecho de empezar de nuevo nos daba la garantía de la calidad de los datos que obtendremos. Hemos escogido SoundCloud, una plataforma de distribución de audio en internet, que Rubén Caravaca Fernández (2012, p. 50) enumera entre los portales más populares. La plataforma permite a sus usuarios colaborar, promocionar y distribuir sus proyectos musicales. En la página web de SoundCloud (www.soundcloud.com/press) leemos:

SoundCloud, launched in 2008 by Alexander Ljung and Eric Wahlforss, is a social sound platform that gives users unprecedented access to the world's largest community of music and audio creators. With unmuting the web as its continued ambition, SoundCloud allows everyone to discover original music and audio, connect with each other and share their sounds with the world. In addition, sound creators can use the platform to instantly record, upload and share sounds

across the internet, as well as receive detailed stats and feedback from the SoundCloud community.

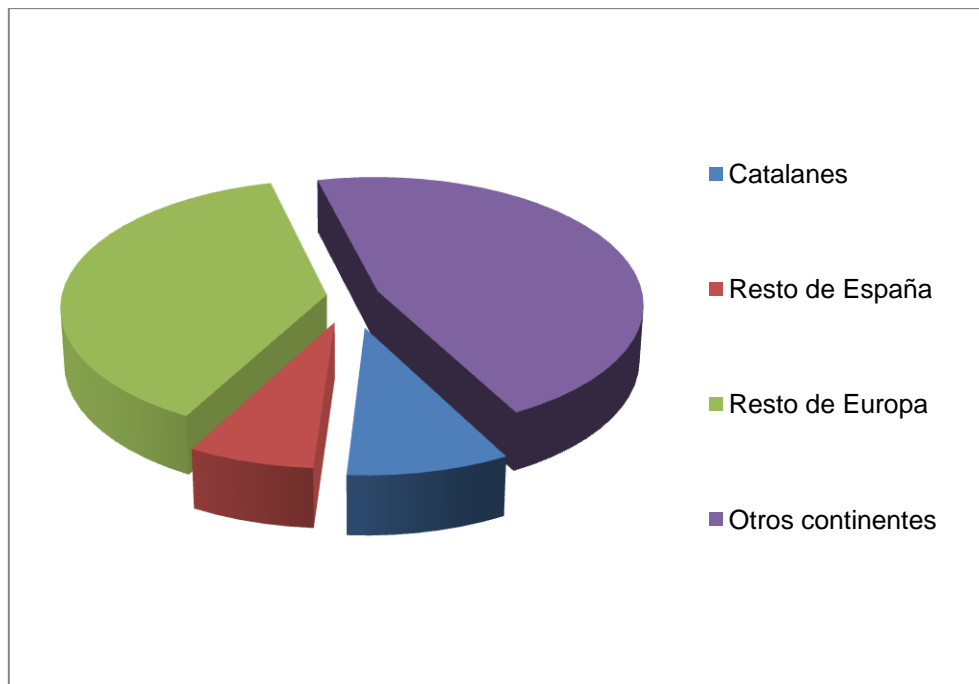
Jorge Sandoval, parafraseando las palabras de Jenna Wortham dice que cuando antes MySpace era el lugar para compartir la música, ahora SoundCloud es el lugar por su constante crecimiento y popularización, que en únicamente tres años logró tener cinco millones de usuarios. (Wortham: 2011, en Sandoval: 2013). A nosotros esta página nos ofrecía la posibilidad de alcanzar una amplia gama de datos estadísticos para nuestro análisis cuantitativo.

Y así, en esta plataforma hemos creado un grupo de *Blues Catalán*. Los usuarios tenían libre acceso a este grupo, podían escuchar, indicar que les gustaba, dejar un comentario, publicar la canción en su perfil, añadir a su playlist, descargar las canciones, compartir con los amigos.

Hemos publicado una canción de cada uno de nuestros músicos: *Mal de llengua* de Quico Pi de la Serra, *Gerard viatja a Mart* de Amadeu Casas, *The Junk Express* de Blas Picón, *Sugar Sweet* de Joan Pau Cumellas & Miguel Talavera y *Emmanuel's Breakdown* de Miguel Talavera.

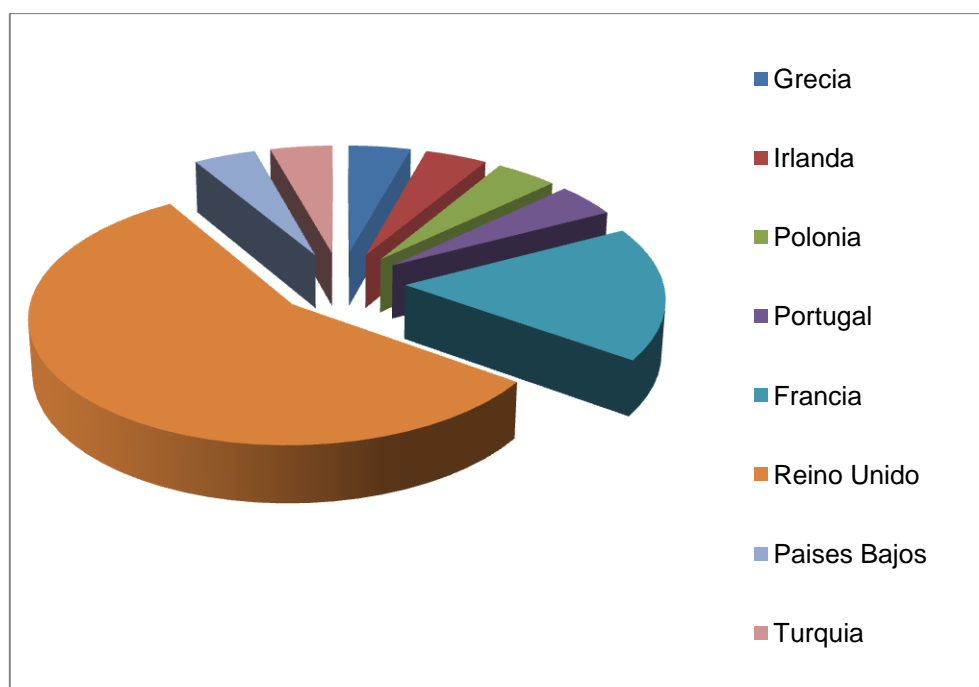
Como ya hemos mencionado, los usuarios de SoundCloud tenían libertad total de acceso a nuestro perfil. En ningún momento hemos practicado ningún tipo de presión ni publicidad para atraerlos. Así, hemos asegurado que en sus elecciones se dirigían por su propio interés y gusto musical.

Durante varios años nuestro perfil ha sido visitado por un gran número de personas de diferentes partes del mundo. Para nuestro corpus nos hemos centrado únicamente en los usuarios europeos, que constituyen el 40% de todos los fans de música que visitaron nuestro perfil. Hemos notado el interés de los usuarios de Cataluña y del resto de España, sin embargo ellos tampoco son un objeto de nuestro análisis, dado que nos centramos en los usuarios extranjeros provenientes de todos los países europeos.



26. Total de usuarios según la procedencia geográfica

Es interesante señalar que el blues catalán atrajo oyentes de diferentes países europeos. Hasta el momento a nuestro grupo virtual se han unido personas de Francia, Grecia, Irlanda, Polonia, Portugal, Países Bajos, Reino Unido, Turquía. Es necesario explicar, que tratamos Turquía como país europeo dado que desde varios años consta como uno de los cinco países candidatos oficiales para formar parte de la UE (www.europa.eu) La información detallada sobre el porcentaje de diferentes naciones que participaron en nuestro grupo se puede observar en el siguiente gráfico.



27. Los participantes de países europeos

Como hemos mencionado, SoundCloud permite a cada usuario realizar varias operaciones: reproducir una canción, descargarla o indicar que le gusta. A continuación analizamos las acciones realizadas con temas musicales publicados por nosotros en SoundCloud. Abajo presentamos los resultados en los gráficos donde en color azul marcamos los artistas que cantan en catalán, en cambio en color verde son los músicos que cantan en inglés. De este modo es muy perceptible la cuestión lingüística, que constituye el centro de nuestra investigación. El color amarillo presenta los resultados obtenidos por Blas Picón y su grupo. Se ve claramente que sus resultados no superan los obtenidos por otros músicos que en escenario no realizan ningún tipo de show.

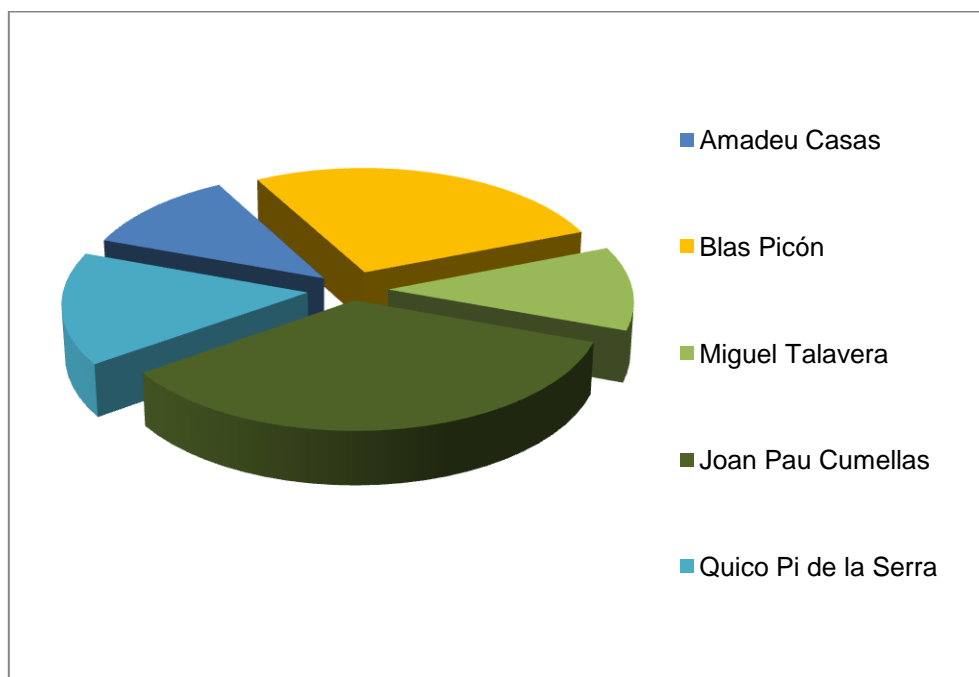
– ME GUSTA

Las plataformas virtuales ofrecen actualmente a los usuarios la opción de clicar un botón *me gusta*. Los especialistas (Parra; Gordo; D'Antonio: 2014, pp. 197-198) afirman que esta opción permite a los usuarios revelar y difundir

fácilmente sus gustos en relación a noticias, música, deportes, cine, fotos o cualquier producto comercial. Y explican:

Los gustos y preferencias de consumo forman parte así de procesos más amplios que operan como una “marca” para definir la posición socioeconómica y cultural. No es de extrañar por tanto que la opción «me gusta» haya inaugurado un espacio cada vez más hegemónico en las redes sociales a medio camino entre el acto de compartir y la expresión de preferencias individuales. De este modo la opción «me gusta» ha dejado atrás el ámbito de la expresión individual de un sentimiento para instalarse en el dominio discursivo de la esfera pública. Los “me gusta» son ahora acciones en lugar de sentimientos, acciones de identidades grupales, de marca, y por tanto acciones profundamente sociales y materiales.

Los usuarios de nuestro grupo en SoundCloud también expresaron sus gustos clicando este tipo de botón.

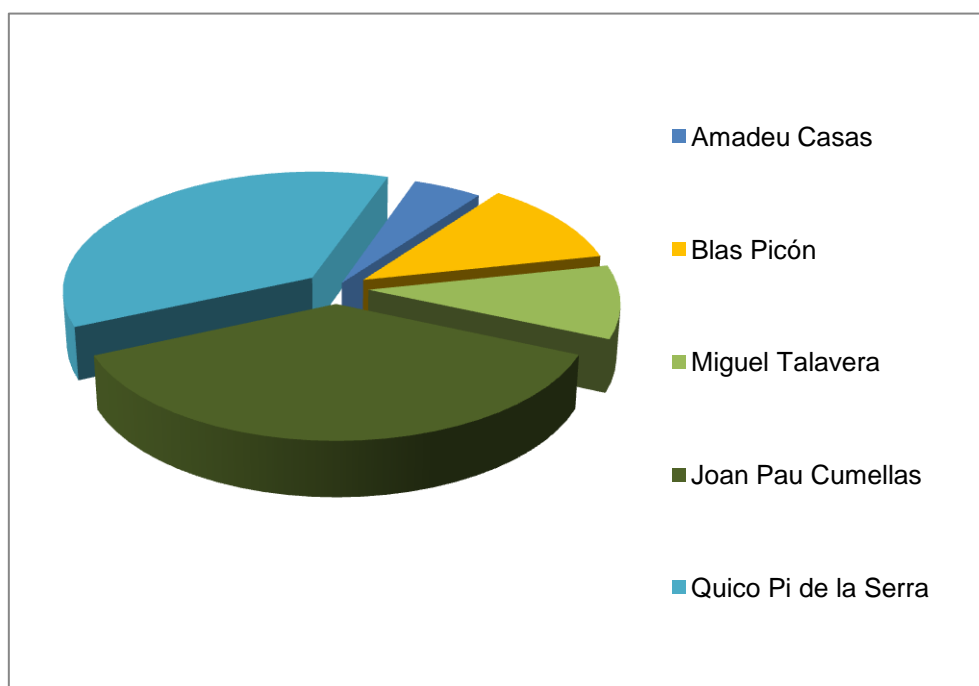


28. Porcentaje de 'Me Gusta' recibidos

El diagrama muestra claramente la preferencia de los músicos que cantan en inglés. Es muy visible asimismo el interés en el espectáculo visual de Blas Picón y su grupo *The Junk Express*.

– DESCARGAS

Según el *Informe Sobre La Música Digital De La IFPI 2013* las descargas continúan siendo una forma frecuente de acceder a la música por vía digital. (p.14). Los usuarios de SoundCloud podían libremente descargar nuestras canciones.

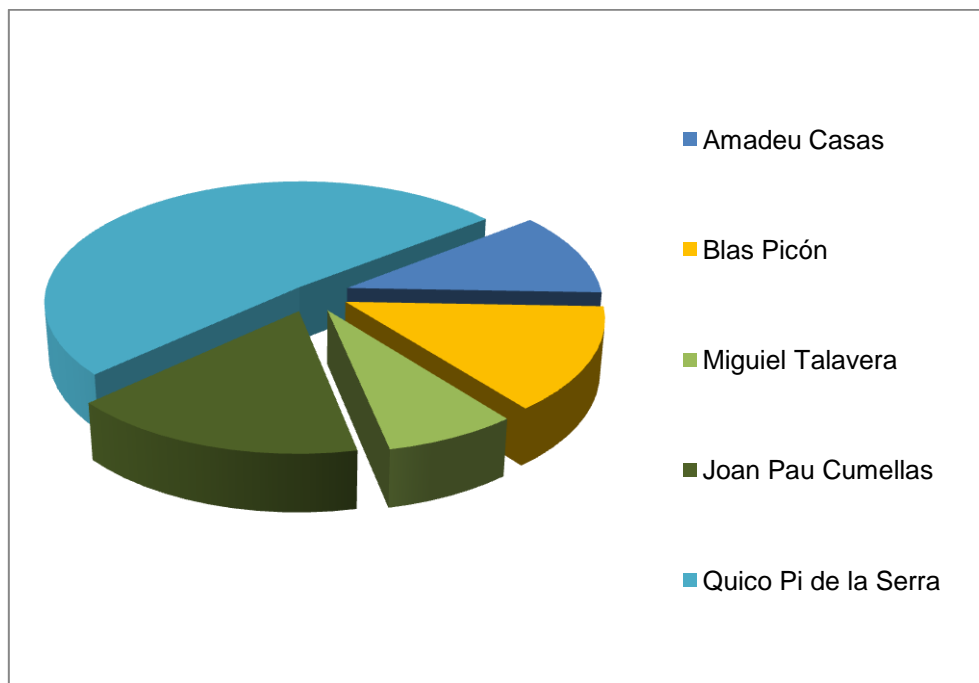


29. Porcentaje de descargas.

La canción más descargada era *Sugar Sweet* de Joan Pau Cumellas. Esta vez los temas en inglés superaron el número de temas en catalán, sin embargo por muy poco margen.

– REPRODUCCIONES

Los usuarios de SoundCloud han reproducido muchas veces las canciones publicadas en nuestro perfil y nuestro grupo. De manera extraordinaria resultó que en cuanto a las reproducciones las canciones en catalán superan a las de la versión inglesa. Asimismo el número de reproducciones más alto resultó tener una canción de Quico Pi de la Serra *Mal de llengua*. Los resultados detallados se pueden ver claramente en el siguiente gráfico.



30. *Porcentaje de reproducciones*

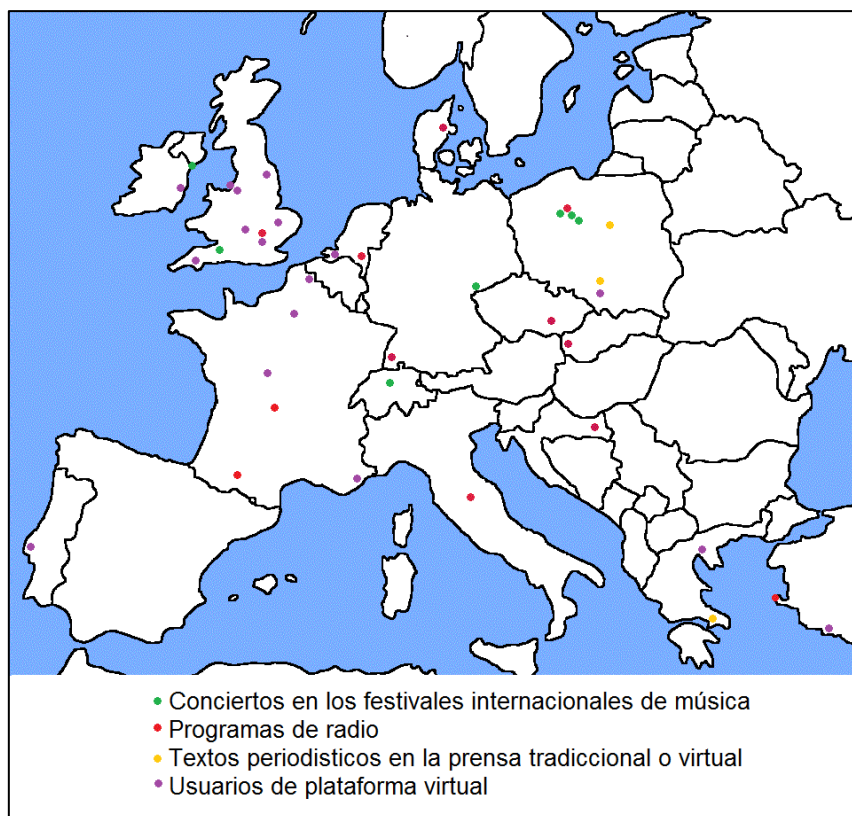
En este epígrafe hemos expuesto el transcurso de las actividades realizadas. A continuación presentamos los resultados obtenidos. Estos nos servirán posteriormente para formular las conclusiones finales de nuestra tesis.

6.5. RESULTADOS

Una vez finalizado el corpus podemos comparar los resultados obtenidos después de cuatro años de duración del proyecto con los objetivos y resultados pronosticados mencionados con antelación en la introducción de nuestro corpus. Recordemos que los principales objetivos eran:

- Visualizar el interés por la música catalana en todos los rincones de Europa.
- Obtener datos sobre los gustos estéticos de públicos internacionales a través de organizadores de festivales internacionales de música.
- Obtener datos sobre públicos de diferentes tipos de medios de comunicación especializados en música.

Los objetivos planteados sí que los hemos alcanzado, es decir hemos podido recopilar mucho material muy diverso para su análisis. El mapa, que presentamos más adelante, muestra el alcance geográfico de nuestro corpus. Vemos que el *Blues Catalán* ha despertado un interés en 15 países europeos. El mapa muestra del mismo modo la localización geográfica de diferentes actividades que hemos realizado a lo largo de la investigación. Y así los puntos de color verde son los lugares dónde se realizaron los conciertos como parte de los festivales internacionales de música. Los puntos de color rojo señalan la ubicación de las cadenas de radio que colaboraron en nuestro proyecto. Los puntos de color naranja muestran los lugares donde se publicó los textos periodísticos. Y los de color lila ubican los usuarios de nuestro grupo Blues Catalán en plataforma virtual SoundCloud.



31. Alcance geográfico de Blues Catalán en Europa

Según nuestro criterio la actividad 1 – Festivales Internacionales de música – ha sido un éxito. Hemos facilitado a varios músicos catalanes darse a conocer a un amplio público internacional gracias a la participación en los festivales internacionales. Este hecho nos aportó muchos datos para nuestro corpus sobre gustos artísticos de los fans del blues. En cuanto a la Actividad 2 - Medios de comunicación: hemos obtenido una información muy amplia y variada de diferentes medios de comunicación. Sin embargo resultó que no todos los medios de comunicación son de fácil acceso. Sí que hemos conseguido asegurar la presencia del *Blues Catalán* en numerosos programas de radio. En cuanto a la prensa, hemos notado el interés de los periodistas europeos en el *Blues Catalán* con la publicación de varios textos y entrevistas, sin embargo el número de publicaciones no superó el número de programas de radio. La mayoría de los textos se publicó en la prensa virtual. Este resultado no nos parece nada sorprendente. Es bien sabido entre los especialistas, como por ejemplo Rubén Caravaca Fernández (2012, p. 135), que “los hábitos de información se han modificado y actualmente las ediciones digitales están, de

modo cada vez más potente, sustituyendo las de papel. La mayoría de gente recurre preferentemente a internet para buscar toda la información relacionada con el tema de la música”. Mucho menos exitoso resultó el intento de presentar el *Blues Catalán* en la televisión. Este mal resultado podía explicarse con la tendencia comentada por numerosos especialistas: los que no forman parte del *mainstream*, tienen un acceso muy limitado a la pantalla. Parafraseando las palabras de Santiago Seguro (2011, en Caravaca Fernández: 2012): los centros de decisión del periodismo cultural están en los despachos de la industria y en las discográficas. Es ahí donde se decide qué y quién aparece en los medios. Durante nuestra investigación hemos notado que la red ofrece instrumentos idóneos para promocionar las músicas independientes. Este hecho confirma el resultado de la Actividad 3 – Plataforma virtual – que logró un alto número de seguidores provenientes de diferentes zonas de Europa.

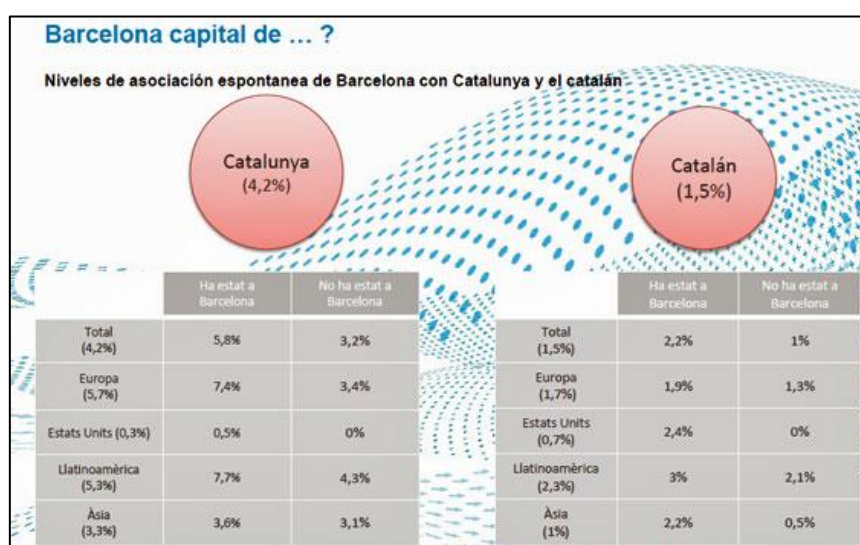
Aparte de los objetivos previos, al empezar nuestra praxis nos habíamos planteado los siguientes resultados pronosticados, que en aquel momento nos parecían indiscutibles:

- El mayor interés por la música en idioma inglés que en el catalán.
- El reconocimiento erróneo de los músicos catalanes como españoles por parte de público extranjero,
- Un mayor éxito de los grupos que en el escenario realizan algún tipo de espectáculo visual.

Nuestro principal objetivo era ver si en la práctica había más interés en la música cantada en inglés que en catalán, es decir si es necesaria la traducción intercultural para asegurar la adecuada recepción del arte por parte del público extranjero. Los resultados recibidos ratifican que el país de procedencia es en muchos casos un elemento muy significativo al organizar el festival internacional de música o programa de la radio. La praxis muestra claramente que hay más interés por parte del público europeo en la música con letra en versión inglesa que en catalán. El 100% de organizadores de conciertos han escogido, dirigiéndose por los gustos de su audiencia, únicamente este tipo de música. Sin embargo hay también gran parte de fans de música que están interesados en la expresión en el idioma catalán. El 60% de los presentadores

de programas de radio decidieron poner en sus programas los temas en esa lengua. De la misma manera la publicación de los perfiles de nuestros músicos en la plataforma MTV nos aportó datos igualmente sorprendentes: los usuarios de esta plataforma visitaron con mucha más frecuencia los perfiles de los músicos que cantan en catalán. Un parecido resultado tuvo la Actividad 3 – Plataforma virtual. A pesar de nuestras suposiciones los músicos que cantan en inglés despertaron menor interés que los que cantan en catalán.

En cuanto a nuestra sospecha de que gran parte de extranjeros no distinguen entre la cultura catalana y la cultura española, resultó correcta. El hecho de no diferenciar entre lo catalán y lo español por parte de los extranjeros confirma claramente la necesidad de asegurar una promoción más activa de arte catalán al extranjero para evitar este tipo de errores en el futuro. Nuestros resultados son compatibles con los estudios hechos en 2011 por ESADE para el Ayuntamiento de Barcelona y para el Patronato Cataluña Mundo (www.lavozdebarcelona.com, 16. 12. 2011). La ESADE afirma que “la ciudad cuenta ya con una marca consolidada en todo el mundo, tiene una imagen fuerte, definida y positiva que la hacen atractiva. Cataluña, en cambio, no cuenta con una marca tan definida como su capital ni con su relevancia internacional”. Para reforzar esta afirmación, a continuación presentamos los resultados detallados de esta investigación.



32. La asociación por los extranjeros entre Barcelona y Cataluña, y entre Barcelona y el idioma catalán (gráfico: ESADE)

Se ve muy claro que únicamente el 5,7% de los europeos asocian Barcelona a Cataluña, y solamente el 1,7% la vinculan a la lengua catalana.

Otro resultado pronosticado era demostrar si los públicos tienen capacidad de apreciar un buen músico sólo por su talento o más bien prefieren algún tipo de espectáculo escénico con fuerte impacto visual. Nuestras suposiciones sobre la preferencia de conciertos-shows no se han confirmado. El grupo The Junk Express de Blas Picón, aunque destacaba con sus trajes originales y vistosos, no obtuvo el mejor resultado. Hay que asumir que el grupo tocó un concierto en Polonia como parte de Torun Blues Meeting. Los fans de blues podían escuchar su música en los medios de comunicación (tanto virtual como tradicional). Sin embargo había músicos que, sin ningún tipo de disfraces llamativos, superaron los resultados de Blas Picón.

Aparte de los resultados previstos hemos conseguido también una información adicional de gran interés. Una información curiosa nos la aportaron los músicos después de realizar los conciertos en el extranjero. Pues resulta que el hecho de tocar conciertos fuera del país y ser bien recibidos por públicos extranjeros provoca mayor interés por parte del público local. Las audiencias locales de alguna forma modelan sus gustos artísticos según los gustos extranjeros teniendo a veces una postura más reservada al valorar a los músicos locales. Esto confirma las palabras de una periodista y escritora, Rosa María Artal, que, describiendo la escena musical española, afirma: “es muy difícil, aquí, ser profeta en su propia tierra dado que no se suele valorar mucho a sus paisanos” (2008, p. 31).

Resumiendo, la investigación “Blues Catalán” resultó exitosa y permitió dar a conocer los músicos catalanes en varios países europeos. Al mismo tiempo se convirtió en una fuente de datos necesarios para responder las preguntas planteadas en la tesis. En el próximo capítulo presentaremos las conclusiones - la síntesis de los resultados del trabajo de campo y de la información teórica hallada en la bibliografía.

7. CONCLUSIONES

Hemos empezado esta investigación planteando el objeto de estudio y las hipótesis iniciales, que tenían como base nuestros conocimientos previos adquiridos durante los estudios de Filología Hispánica y Animación Sociocultural, realizados además, en dos países situados casi en los polos opuestos de Europa. Sin embargo, el principal motor de esta investigación y, a la vez, la fuente de información básica, era la experiencia en organización de acontecimientos musicales en Cataluña y otros países europeos. El hecho de vivir y trabajar personalmente en dos culturas muy lejanas y considerablemente diferentes nos hizo centrar nuestro interés en las diferencias culturales y su influencia en la percepción del arte. El estudio preliminar que se ha realizado confirmó, como era de esperar, que las raíces culturales influyen en la percepción de un acontecimiento artístico. Este descubrimiento nos ha hecho plantear más preguntas sobre diversos códigos de comunicación (no sólo los idiomas sino también otros códigos extralingüísticos como por ejemplo los lenguajes artísticos) y diferentes herramientas (sobre todo digitales) y su rol en el campo de la creación artística y su promoción en el extranjero.

El siguiente paso era el de realizar un buen estado de la cuestión, que resultó ser difícil por su profundidad y la necesidad de abarcar varias ramas científicas, dado que la *semiosis*, sobre todo en el campo de las lenguas y las artes, es un tema interdisciplinar. Estuvimos obligados a elegir los aspectos más relevantes para nuestro trabajo y, así, escogimos la recepción del arte, la cuestión lingüística en el proceso artístico y el diálogo intercultural a través del arte. Vimos también imposible realizar una investigación detallada de todas las formas de expresión artística (artes visuales, teatro, cine, etc.), lo que nos llevó a centrarnos finalmente en la música. Las razones de esta elección quedaron ya plenamente justificadas a lo largo del trabajo.

Una vez concluida la investigación (tanto la parte teórica como la práctica) hemos puesto en común los resultados de los distintos análisis. Esto nos permite exponer, en este capítulo, consecutivas conclusiones.

Hemos empezado nuestro estudio con la fuerte inclinación a pensar que el arte, en el mundo globalizado, es un fenómeno al margen de lo espiritual, reducido, amputado de su componente metafísico. Nuestra sospecha la confirmó por ejemplo el filósofo Yves Michaud (2007, p. 88), según el cual en “el mundo multicultural, pluralista, poscolonial pero a la vez productivista, masificado y enfocado al consumo el arte pierde su lugar en la cúspide del sistema simbólico de la cultura convirtiéndose en un elemento más de este sistema global”.

Sin embargo, otras publicaciones científicas muestran que la globalización, en vez de unir, divide (Bauman: 1999, p. 8). Por eso, la interacción entre las culturas con frecuencia se suele denominar *el choque de las civilizaciones*, un término creado por Samuel P. Huntington. Paradójicamente, los procesos, planteados para convertir las sociedades actuales en una unidad consolidada a nivel mundial, provocan la oposición de la gente, que empieza a interesarse en lo suyo, lo local frente a lo global (Bourdieu, Welsch, Steingress). Un buen ejemplo de estos procesos son los movimientos nacionalistas y/o separatistas que surgen en diferentes partes de Europa o el crecimiento del papel de los idiomas locales, como el catalán entre otros. Parafraseando al informe de la UNESCO (2010, p. 85), “es preciso preservar la diversidad lingüística mundial como condición necesaria de la diversidad cultural y, al mismo tiempo, promover el plurilingüismo y la traducción a fin de fomentar el diálogo intercultural”. El plurilingüismo cumple la doble función: la primera es contribuir a la supervivencia de idiomas que corren peligro de desaparecer; la segunda es el hecho de facilitar la comunicación entre personas de diferentes culturas. Para que esta comunicación sea posible se necesita un traductor que haga de puente entre las culturas. La UNESCO añade que tanto el plurilingüismo como la traducción son componentes esenciales de una sociedad pluralista.

Para la UNESCO, está bien clara, asimismo, la necesidad de preservar y promover la creación artística que, al igual que los idiomas, puede facilitar el diálogo intercultural.

En el campo de la música hemos podido observar a través de nuestro trabajo de campo, como se hacía visible la afición por lo local, que nace del cansancio o miedo de la omnipresente música *mainstream* global. Hemos visto esta preferencia realizando la investigación teórica en diversas obras científicas.

Basta citar las palabras de Rubén Caravaca Fernández quien en su excelente publicación *La gestión de las músicas actuales* (2012, p. 16) explica:

En momentos donde la globalización musical, cultural y social es la norma, las propuestas con identidad son las que probablemente tengan más posibilidades de salir adelante y desarrollarse. Garantizan la pluralidad rompiendo con la pretensión de que sólo son posibles y viables unas músicas determinadas. El carácter innovador puede convertirlas en referencias, lo que conlleva que su difusión pueda ser más sencilla.

Otra prueba que confirma esta tendencia es la creciente popularidad de *World Music* (Gómez Mons: 2009), el género que tiene sus raíces en las músicas tradicionales.

Algunos especialistas como Martín Azar (2011) destacan otro fenómeno existente en el campo de la música española, es decir el mayor afán por la música con letra en lengua nativa frente a la lengua inglesa, que confirma el elevado número de *covers* de los grandes éxitos anglosajones recreados en el idioma castellano. La misma tendencia, que indican dichos investigadores, la hemos demostrado también, realizando la parte práctica de nuestra investigación. Frente a nuestras suposiciones previas, tanto en la experiencia directa con los artistas, como a través de la plataforma virtual o el análisis de la respuesta de los medios, el interés por la música en idioma catalán ha igualado o aun superado los resultados de la música en inglés.

Durante trabajo de campo hemos visto el desarrollo continuo (aunque lento, dado la difícil situación de la economía mundial) de los festivales internacionales de música. En todos los rincones de Europa se organizan festivales de diferentes estilos musicales, donde uno de los primordiales criterios a la hora de contratar los músicos es su lugar de procedencia. Lo hemos comprobado especialmente en el caso de los festivales de blues.

Los mismos criterios sirven con frecuencia a los periodistas cuando preparan los podcast o cuando escriben los artículos para la prensa. A nuestros músicos

colaboradores les ha facilitado el acceso provenir de la península ibérica (se los podía escuchar en la radio y ver en la prensa europea). La praxis, además, demostró claramente que la mayor ventaja era el hecho de proceder de Barcelona, que es una marca muy establecida. Según la revista Savia (abril, 2008, pp. 43-44) en el ranking de las 60 marcas-ciudad mejor valoradas, Barcelona ocupa el noveno lugar, gracias a su adecuado *city marketing*, gracias al cual se logra una percepción de Barcelona como una ciudad vanguardista, dinámica y sin complejos. Sin embargo, como ya hemos mencionado en el capítulo anterior, únicamente el 5,7% de los europeos asocian Barcelona a Cataluña, y solamente el 1,7% la vinculan a la lengua catalana. Viendo estos resultados, nos sorprenden aún más los resultados positivos de la praxis realizada. Alguien puede decir que el interés por la música catalana que hemos observado no es grande, sobre todo si lo comparamos con la gran afición por la música *mainstream*. No obstante, con el trabajo adecuado podemos potenciar este interés y educar los futuros fans de la música. Quién sabe si quizá dentro de poco tiempo se podrá escuchar los artistas catalanes cantando en catalán por toda Europa y nadie les va a confundir con los españoles. Pero, de momento, esta idea queda en el terreno de las suposiciones.

Los objetivos de esta política no son únicamente lúdicos. La música, como confirman numerosos especialistas es un lenguaje idóneo para facilitar el dialogo entre las culturas. Parafraseando a Fubini (2001, p. 44) “la música, más que cualquier otra forma de arte, hace referencia a aquellos aspectos instintivos, a-lógicos, pre-rationales y pre-lingüísticos de la naturaleza humana”. El autor (Fubini: 2001, p. 40) explica asimismo:

Quizá gracias a su apelación a las más profundas raíces instintivas, a conocimientos más inmediatos y menos mediatizados por la cultura y a su fácil memorización, la música se comunica, se expande, se transmite de un pueblo a otro, rompiendo con frecuencia barreras, fronteras políticas, geográficas y lingüísticas con una agilidad y dinamismo desconocido por las otras artes.

Nuestra investigación práctica ha confirmado una vez más la presencia de estas cualidades tan especiales de la música mencionadas por Fubini. Por una parte: su existencia la confirmaron los artistas que colaboraron en nuestra investigación. Por otro lado: la música catalana despertó emociones en diferentes zonas de Europa. En algunos casos se la entiende aún sin entender las letras. Por tanto, se ve capaz de constituir un código de comunicación intercultural.

Esta constatación es coherente con la preocupación de pensadores, activistas culturales, etc. por asegurar la existencia de las músicas locales frente a la oferta de música global. Rubén Caravaca Fernández (2012, p. 16) también afirma que “es preciso preservar las músicas propias y difundirlas”. Es imprescindible indicar que no se trata sólo de música folclórica sensu stricto (el flamenco o la sardana) sino de todos los estilos musicales que contienen algunos elementos diferenciadores, en relación a su procedencia cultural, algo que ya habíamos apuntado (véase el capítulo 5).

Concluyendo, nuestro análisis confirma que el arte posee unas raíces muy profundas en las culturas locales de las cuales surge y a la vez dispone de la fuerza para despertar emociones en todos los seres humanos. Estas cualidades podrían convertirlo en un instrumento idóneo para mantener el diálogo intercultural. Sin embargo, para asegurar el entendimiento mutuo es necesaria la presencia de los gestores culturales y artísticos competentes. José Guirao, director de la Casa Encendida de Madrid y uno de los grandes gestores del panorama cultural español, define de la siguiente manera “un gestor es una especie de intermediario, un puente, un vehículo entre el creador (y los actos de creación) y el público”. (*Los oficios de la cultura: Gestor Cultural*, Documental TVE). Es imprescindible asimismo la presencia de las organizaciones culturales (asociaciones, fundaciones, consulados, museos, galerías, empresas privadas de organización de espectáculos artísticos, etc.) para asegurar la adecuada realización de los proyectos de promoción cultural tanto locales como internacionales. Su rol se puede comparar con el de los traductores, que constituyen un eslabón esencial en la comunicación lingüística (Ponce Márquez: 2007). Sin embargo, no se trata de los promotores cuales su

objetivo principal es un factor económico, sino de los que entienden como primordial el componente cultural y social de la creación artística. Dado que resulta que con mucha frecuencia es necesaria la presencia de un mediador entre el artista y el público, sobre todo si provienen de culturas diferentes y se expresan con códigos artísticos desiguales. Con su ayuda se podría evitar los malentendidos como el que hemos visto realizando la praxis, es decir el hecho de confundir por los extranjeros los músicos españoles y catalanes.

Gracias al apoyo de los gestores culturales competentes podríamos lograr una oferta cultural de calidad e independiente de las grandes productoras. La investigación realizada nos permite confirmar la opinión de numerosos especialistas, como por ejemplo Rubén Caravaca Fernández o Alex Ross, que son las nuevas tecnologías los instrumentos que disponemos en esta lucha entre lo local y lo global. Gracias a estas herramientas somos capaces de realizar los proyectos culturales y lograr sus dos principales objetivos: asegurar la supervivencia de las culturas locales con sus idiomas, creencias, creación artística, etc. y crear una Europa tolerante, libre de prejuicios.

FUENTES DE INFORMACIÓN:

BIBLIOGRAFIA CITADA:

- Anuarios del blues 2009 – 2014*. Societat de Blues de Barcelona, La Torrassa, L'Hospitalet.
- Adell, Joan E; Aguilera, Miguel; Sedeño, Ana (eds.). *Comunicación y música I - II*. Barcelona: Editorial UOC, 2008.
- Amadeu Casas entre el blues y la canción, *Diario Digital de Música de Autor Cancioneros.com* [en línea], 09. 03. 2013. Disponible en:
www.cancioneros.com/co/4941/2/amadeu-casas-entre-el-blues-y-la-cancion
- Álvarez Calleja, M^a Antonia. *Análisis de cambios formales entre TO y TT*. En Romana García, María Luisa (ed.). *Actas del II Congreso Internacional de la Asociación Ibérica de Estudios de Traducción e Interpretación*. Madrid: AIETI, 09 - 11. 02. 2005, pp. 526 - 533.
www.aieti.eu/pubs/actas/II/AIETI_2_MAAC_Analisis.pdf.
- Álvarez Vaquero, Alicia. Narrativa de los programas musicales en televisión: evolución y nuevas estructuras. *Revista Comunicación* [en línea], N^o10, Vol.1, 2012, pp. 1047 – 1064. Disponible en:
www.revistacomunicacion.org/pdf/n10/mesa6/082.Narrativa-de-los-programas-musicales-en-television-evolucion-y-nuevas-estructuras.pdf
- Aranda Ferrer, Vicente. *¿Cómo doblar el humor? Particularidades del género y estrategias para la traducción audiovisual de lo cómico*. Universidad Politécnica de Valencia, 2013.
- Ardévol, Elisenda; Muntañola, Nora; Adell Pitarch, Joan Elies. *Representación y cultura audiovisual en la sociedad contemporánea*. Barcelona: Editorial UOC, 2004.
- Artal, Rosa María *España, ombligo del mundo*. Madrid: Foca S.L. 2008.

Azar, Martín. Una que sepamos todos, El cover y la traducción. *Revista Luthor*, [en línea], Nº. 3, Vol. I, 2011. Disponible en: www.revistaluthor.com.ar/spip.php?article14

Ballester, Xaverio. *Poética de la traducción literaria*. En Bueno García, Antonio; García Medall, Joaquín (eds.). *La traducción de la teoría a la práctica*. Valladolid: Servicio de Apoyo a la Enseñanza, Universidad de Valladolid, 1998, pp. 101-116.

Barañano, Ascensión; Martí, Josep; Abril, Gonzalo; Cruces, Francisco; de Carvalho, José Jorge. World Music, ¿El folklore de la globalización?, *Revista Transcultural de Música* [en línea], 03. 22. 2010. Disponible en: www.sibetrans.com/trans/trans7/redonda.htm

Bauman, Zygmunt. *Cultura como praxis*. Barcelona: Paidós, 2002.

Bauman, Zygmunt. *Múltiples culturas, una sola humanidad*. Barcelona: Centro De Cultura Contemporánea De Barcelona, 2008. pp. 10-15.

Bauman, Zygmunt. *La Globalización, Consecuencias Humanas*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1999.

Brea, José Luis. *Un ruido secreto. El arte en la era póstuma de la cultura*. Murcia: Mestizo A. C. 1997.

Calvi, Juan C. La industria de la música, las nuevas tecnologías digitales e Internet. Algunas transformaciones y salto en la concentración. *Zer revista de estudios de comunicación* [en línea], Leioa: Universidad del País Vasco, Nº 21, 2006, pp. 121–137. Disponible en: www.ehu.eus/zer/es/hemeroteca/articulo/La-industria-de-la-msica-las-nuevas-tecnologas-digitales-e-Internet-Algunas-transformaciones-y-salto-en-la-concentracin/297

Cánovas, Diego Alonso; Estévez, Ángeles; Sanchez Santed, Fernando (eds.), *El cerebro musical*, Almería: Editorial Universidad de Almería, 2008.

Camacho Roldán, Paula. Los subtítulos cinematográficos: Un puente entre culturas. *Oceánide Revista Online de Organización de la Sociedad Española de Estudios Literarios de Cultura Popular SELICUP* [en línea], Palma de Mallorca: Universitat de les Illes Balears, Nº 6, 2014. Disponible en: www.oceanide.netne.net

Campos, Marco Antonio. Poesía y Traducción. *Hieronymus Complutensis* [en línea], El Centro Virtual Cervantes, Madrid: Editorial Complutense, Nº 3, 1996. Disponible en:
www.cvc.cervantes.es/lengua/hieronymus/pdf/03/03_051.pdf

Candel Mora, Miguel Ángel; Emilio Ortega Arjonilla. *Interculturalidad Y Traducción en Cine, Televisión y Teatro*. Valencia: Tirant, 2012.

Caravaca Fernández, Rubén. *La gestión de las músicas actuales*. Madrid: Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo, 2012.

Casini, Claudio. *El arte de escuchar la música*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica S.A., 2006.

Castro, Sixto. *¿Nos gustan las cosas porque son bellas o son bellas porque nos gustan?* Conferencia dentro de la IV Olimpiada filosófica de Castilla y León, Universidad de Salamanca, 26–28. 03. 2009. Disponible en:
www.vimeo.com/4164816

Céspedes Acuña, Julia. Aproximación de algunos factores sociales que influyen en la formación del gusto artístico. *Revista Caribeña de Ciencias Sociales* [en línea], 2013. Disponible en:
www.caribeña.eumed.net/formacion-gusto-artistico/

Cicero, Tusculan. *Disputations* 2, 5, 13. Francis & John Rivington, Londres, 1851.

Colbert, François; Cuadrado. Manuel. *Marketing de las Artes y la Cultura*. Barcelona: Ariel, 2009.

Constitución española [en línea]. Disponible en:

www.lamoncloa.gob.es/nr/rdonlyres/79ff2885-8dfa-4348-8450-04610a9267f0/0/constitucion_es.pdf

Cotes Ramal, María del Mar. Traducción de canciones: Grease. *Puentes*, N° 6 2005, pp. 77-86.

Chaume, Frederic. *Cine y traducción*. Madrid: Catedra, 2004.

Cuando la ciudad es la marca, Revista Savia, Madrid: Te – Corp, abril, 2008, pp. 41-44. Disponible en:

www.amadeus.com/es/documents/aco/spain/es/revista_savia/savia_57gestion_marcaCiudades.pdf

Díaz Plaza, Javier. *Amadeu Casas: 'El blues transmite buen rollo'*, Diari de Tarragona online, Tarragona, 07.07.2015

Diccionario de la lengua española. Real Academia Española. 22ª edición. Madrid: Espasa Calpe, 2001.

Eandi, María Victoria. Traducir teatro: una aventura con obstáculos y satisfacciones. *La revista del CCC* [en línea], N° 8, 2010. Disponible en: www.centrocultural.coop/revista/articulo/159/

Eliot, Thomas Stearn. *La unidad de la cultura europea: Notas para una definición de la cultura*. Madrid: Encuentro S.A., 2003.

Escarbajal Frutos, Andrés. *Interculturalidad, mediación y trabajo colaborativo*. Madrid: Narcea, 2010.

Fajardo, Carlos. El gusto estético en la sociedad postindustrial. *Especulo Revista de Estudios Literarios* [en línea], Madrid: Universidad Complutense de Madrid, N° 21, 2002. Disponible en: www.ucm.es/info/especulo/numero21/gusto_es.html

Ferrater Mora, José. *Diccionario de filosofía*. Madrid: Alianza Editorial, 1979.

- Fleming, John; Honour, Hugh. *Historia mundial del arte*. Madrid: Akal S.L., 2004.
- Fubini, Enrico. *Estética de la música*. Madrid: A. Machado Libros S.A., 2001.
- García González, Ramón. *Poesía de William Shakespeare / William Shakespeare*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2003. Disponible en: www.cervantesvirtual.com/obra-visor/poesia-de-william-shakespeare--0/html/ffe99bb0-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html
- García Sánchez, Izarbe. *Manu Chao, análisis sociolingüístico de su cancionero*. Revista Electrónica de Estudios Filológicos, diciembre, 2004. Disponible en: www.um.es/tonosdigital/znum8/corpora/1-mancho.htm
- García Yebra, Valentín. *Traducción: Historia y Teoría*. Madrid: Gredos, 1994.
- Gómez Fernández, Diego. El proceso comunicativo: Una revisión. *Revista de Filología, Comunicación y sus Didácticas* [en línea], El Centro Virtual Cervantes, Nº 18-19, 1995 - 1996. Disponible en: www.cvc.cervantes.es/literatura/cauce/pdf/cauce18-19/cauce18-19_47.pdf
- Gómez Gil, Alfredo. *Los sonetos de Shakespeare*. Madrid: Edaf y Morales, 2000.
- Gómez Muns, Rubén. *World Music, algo más que una etiqueta*. Salamanca: Conservatorio Superior de Música de Salamanca y Universidad de Salamanca, 2009.
- Gómez Muns, Rubén. *Diversidad cultural y circulación musical en contextos urbanos. El caso de las 'músicas del mundo*. Conferencia dentro de la FICYURB Conference, Lisboa, 2007.
- Górnicka, Grażyna Ewa. Armónica aquí y allá. ¿Cómo triunfar en casa y en el extranjero? *badmusic.tv.com*, Barcelona, 17. 06. 2015. Disponible en: www.badmusic.tv.com/armonica-aqui-y-alla-como-triunfar-en-casa-y-en-el-extranjero/

Griffith, Heidi. *En el crescendo de la teoría traductológica: procedimiento para traducir letras musicales populares al inglés*. San José: Universidad Nacional, 2009.

Herrero Quiros, Carlos. Análisis estilístico y traducción literaria de textos en prosa: algunas orientaciones. *Hermēneus. Revista De Traducción E Interpretación* Nº 1, 1999.

Herzhaft, Gérard. *La gran enciclopedia del blues*. Barcelona: Ediciones Robinbook S.L., 2003.

Hontoria, Javier. Rineke Dijkstra: Quiero captar iconos universales, *El cultural, El mundo* [en línea], Madrid: Unidad Editorial, 03. 06. 2004. Disponible en: www.elcultural.es/revista/arte/Rineke-Dijkstra-Quiero-captar-iconos-universales/9692

Hormigos, Jaime; Martín Cabello, Antonio. La construcción de la identidad juvenil a través de la música, *Res* [en línea],, Nº 4 (2004), pp. 259-270. Disponible en: www.fes-web.org/uploads/files/res/res04/11.pdf

Huntington, Samuel P. *El choque de civilizaciones y la reconfiguración del orden mundial*. Buenos Aires: Paidós, 2001.

Irizarry Nata, Federico. *Kitsch*. San Juan: Isla Negra Editores, 2006.

Jodar Velázquez, Mercedes. ¿La cultura y el arte o la cultura artística? Binomio para el análisis. *Contribuciones a las Ciencias Sociales* [en línea], Octubre, 2010. Disponible en: www.eumed.net/rev/cccss/10/

Jones, Steve. MTV: The Medium was the Message. *Critical Studies in Media Communication* [en línea], Vol. 22, Nº. 1, 2005, pp. 83–88.

Disponible en:

www.natcom.org/search.aspx?searchtext=Critical%20Studies%20in%20Media%20Communication%20&folderid=0&searchfor=all&orderby=id&orderdirection=ascending

- Kennedy, Michael; Kennedy, Joyce Bourne. *The Concise Oxford Dictionary of Music* [en línea], Oxford: Oxford University Press, 2007. Disponible en: www.oxfordreference.com
- Lacárcel Moreno, Josefa. Psicología de la música y emoción musical. *Educatio Siglo XXI* [en línea], Murcia: Universidad de Murcia, Vol 20 - 21, 2003. Disponible en: www.revistas.um.es/educatio/article/view/138
- Larrañaga Domínguez, Patxi. Un arte, todas las artes. Sobre la muerte de la música contemporánea. *Musiker* [en línea], Madrid: Centro de Tecnología del Espectáculo. INAEM. Ministerio de Cultura, Nº 18, 2011, pp. 47–81. Disponible en: www.euskomedia.org/PDFAnlt/musiker/18/18047081.pdf
- Lee, Hye- Kyung. *When arts met marketing: arts marketing theory embedded in Romanticism. International Journal of Cultural Policy*, Nº 11, 2005, pp. 289-305. En *Social Science Research Network* [en línea]. Disponible en: www.papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract_id=2555291
- Lerma Martínez, Francisco. *La Cultura y Sus Procesos*, Murcia: Laborum, 2006.
- López Cano, Rubén. *Entre el giro lingüístico y el guiño hermenéutico* [en línea]. Texto didáctico, 2002. Disponible en: www.lopezcano.net
- López Cano, Rubén. *Música de la posthistoria: apuntes para una semioestética cognitiva de los nuevos comportamientos musicales* en Miguel Ángel Muro (ed.), *Actas del X Congreso de la Asociación Española de Semiótica (Arte y Nuevas Tecnologías)*, Logroño: Universidad de La Rioja/AES, 2004, pp. 681-699. Disponible en: www.es.scribd.com/doc/241172154/lopez-cano-post-historia-y-musica-pdf.
- López Cano, Rubén. *Semiótica, semiótica de la música y semiótica cognitivo-enactiva de la música. Notas para un manual de usuario*. [en línea]. Texto didáctico, 2007. Disponible en: www.lopezcano.net
- López Cano, Rubén. Música y Retórica, Encuentros y desencuentros de música y lenguaje. *Eufonia*, Nº43, Barcelona: IRIF, 2007, pp. 87–99.

López Poy, Manuel, *Entre el cielo y el infierno 100 efemérides del blues clásico y Camino a la libertad; Historia social del blues*. Barcelona: Lenoir Libros, 2013.

Los extranjeros asocian Barcelona a España, mucho más que a Cataluña.

Redacción, La Voz de Barcelona [en línea], 16. 12. 2011. Disponible en:
www.vozbcn.com/2011/12/16/96192/extranjeros-barcelona-espana-cataluna/

Luis Estévez, José Alberto. *Las traducciones escritas de letras de canciones: Bob Dylan en España (1971-2006)*. Tesis doctoral, San Cristóbal de La Laguna: Universidad de La Laguna, 2010.

Martí, Josep. *Más allá del arte. La música como generadora de realidades sociales*, San Cugat de Valles: Deriva, 2000.

Martin, Francisco José. *La teoría de la traducción de Ortega*. Roma: AISPI, 1983. Disponible en:
www.cvc.cervantes.es/literatura/aispi/pdf/06/06_245.pdf

Méndez Cea, Cecilia. *Convergencia educativa y diversidad cultural en el EEES, Desde las aulas universitarias multiculturales de segundas lenguas hacia la competencia intercultural*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2012.

Martinez, Yaiza. Carlo Strenger: El mundo global aumenta el miedo a la insignificancia. *Tendencias 21 Revista Electrónica de Ciencia, Tecnología, Sociedad y Cultura* [en línea], 17. 02. 2011. Disponible en:
www.tendencias21.net/Carlo-Strenger-El-mundo-global-aumenta-el-miedo-a-la-insignificancia_a5768.html

Michaud, Yves. *El arte en estado gaseoso*. México: Fondo de la cultura económica, 2007.

Michaud, Yves. Filosofía del arte y estética. *Disturbis* [en línea], Nº 6, Barcelona: Estética UAB, 2009. Disponible en:
www.disturbis.esteticauab.org/Disturbis567/Michaud.html

Mithen, Steven. *Arqueología de la mente: orígenes del arte, de la religión y de la ciencia*. Barcelona: Crítica. 1998.

Mosser, Kurt. Cover Songs: Ambiguity, Multivalence, Polysemy. *Popular Musicology Online* [en línea], Salford: Salford University, 2008. Disponible en:

www.popular-musicology-online.com/issues/02/mosser.html

Murelaga Ibarra, Jon. La tecnologización de la sociedad y la tendencia digital de la radio. *Euskonews & Media* [en línea], Leioa: Universidad del País Vasco/ Euskal Herriko Unibertsitatea: 18. 06. 2004. Disponible en:
www.euskonews.com/0259zbn/gaia25903es.html

Navajas, Santiago. ¿Por qué nos gusta esa cosa llamada Arte? *Libertad Digital* [en línea], 20. 05. 2010. Disponible en:

www.libertaddigital.com/opinion/libros/por-que-nos-gusta-esa-cosa-llamada-arte-1276237808.html

Ñíguez Bernal, Antonio. Soluciones aportadas por la traductología y la lingüística aplicada ante el reto actual de la traducción de textos científico-técnicos, profesionales y académicos. *Hieronimus Complutensis* [en línea], El Centro Virtual Cervantes, N° 12, 2005/06, pp. 15 - 23. Disponible en:

ww.cvc.cervantes.es/lengua/hieronymus/pdf/12/12_015.pdf

Páez, Darío; Blanco, Amalio. *La teoría sociocultural y la psicología social actual*. Madrid: Fundación Infancia y Aprendizaje, 1996.

Parra, Pilar; Gordo, Ángel Juan; D'Antonio, Sergio Alejandro. La investigación social aplicada en redes sociales. Una innovación metodológica para el análisis de los «Me gusta» en Facebook. *Revista Latina de Comunicación Social* [en línea], N° 69, 2014, pp. 195 - 212. Disponible en:

www.revistalatinacs.org/069/paper/1008_UCM3/RLCS_paper1008.pdf

Pavis, Patrice. *El teatro y su recepción. Semiología, cruce de culturas y postmodernismo*. La Habana: Casa de las Américas – UNEAC - Embajada de Francia, 1994.

Pavis, Patrice. *Diccionario del Teatro*. Barcelona: Paidós, 1998.

Pavis, Patrice. *El análisis de los espectáculos: teatro, mimo, danza y cine*. Barcelona: Paidós. 2008.

Pérez Alonso-Geta, Petra M^a. El gusto estético. La educación del (buen) gusto. *Estudios sobre Educación* [en línea], Navarra: Universidad de Navarra, 2008, N^o 14, pp. 11-30. Disponible en: www.unav.edu/web/estudios-sobre-educacion/articulo?idArticulo=1104945

Pino Rodríguez, Martín. Reflexiones sobre Música y Neurociencia. *Revista Medicina y Humanidades* [en línea], Vol. III, N^o 3, 2011, pp. 33-100. Disponible en: <http://www.unav.edu/web/estudios-sobre-educacion/articulo?idArticulo=1104945>

Ponce, Márquez, Nuria. El apasionante mundo del traductor como eslabón invisible entre lenguas y culturas. *Revista Electrónica de Estudios Filológicos* [en línea], N^o 13, Murcia: UM, 2007. Disponible en: www.um.es/tonosdigital/znum13/secciones/tritonos_B_nuria%20Ponce.htm

Psarrás, Dimitris. *Traducción teatral: ¡traducir desde el alma!*, ARTEZ-Revista de las Artes Escénicas [en línea], 19. 04. 2013. Disponible en: www.artezblai.com/artezblai/traducccion-teatral-traducir-desde-el-alma.html

Puente, Andrés. Miguel Talavera Power Trio - House Of Blues (La Produktiva, 2012). *Renacer Eléctrico Music Magazine* [en línea], 19. 02. 2013.

Puignou, Eduard. Blues made in Barcelona per Blas Picón & The Junk Express. *Portal Van de Blues* [en línea], 29. 10. 2011. Disponible en: www.vandeb blues.blogspot.com/2011/10/blues-made-in-barcelona-per-blas-picon.html

Rodríguez Guerrero, José. Examen de una Amalgama Problemática: Psicología Analítica y Alquimia. *Azogue* [en línea], N° 4, 2001. Disponible en: www.revistaazogue.com

Ross, Alex. *The Rest Is Noise: Listening to the Twentieth Century*. Nueva York: Picador, 2007.

Ross, Alex. *Escucha esto*. Barcelona: Seix Barral, 2012.

Ruiz Mantilla, Jesús. Más allá de las partituras. *El País, La Cultura* [en línea], Madrid: Ediciones El país S.L. 06. 10. 2012. Disponible en: www.cultura.elpais.com/cultura/2012/10/04/actualidad/1349353527_852769.html

Ruiz, Eva. Curiosidades del Voice Over (voz superpuesta). *Espacio Filmica* [en línea], 05. 11. 2005. Disponible en: www.filmica.com/eva_ruiz/archivos/002464.html

Sandoval, Jorge. *Entrada 15: Soundcloud. Estudiando redes sociales* [en línea], 28. 11. 2013. Disponible en: www.mehwu.wordpress.com

Santos, Miltón. *La Naturaleza del Espacio*. Barcelona: Ariel S.A, 2000.

Varela Zapata, Jesús; Anderson, JoDee. *Lengua y sociedad: lingüística aplicada en la era global y multicultural*. Santiago de Compostela: Universidad Santiago de Compostela, 2004.

Vargas Llosa, Mario. *Discurso sobre la cultura* [en línea]. 06. 04. 2010. Disponible en: www.arteycultura.tv/?p=101

Vargas Llosa, Mario. La civilización del espectáculo. *Revista Virtual Convivio* [en línea], Febrero, 2009. Disponible en: www.letraslibres.com/revista/convivio/la-civilizacion-del-espectaculo?page=0,0

Verdú, Vincente. El arte ¿es arte?, *El País, La Cultura* [en línea], Madrid: Ediciones El país S.L. 06. 10. 2012, Disponible en:

www.cultura.elpais.com/cultura/2012/10/05/actualidad/1349460664_315670.html

Viana, Israel. *John Cage, el hombre que «compuso» el silencio*. ABC [en línea], Madrid: Diario ABC S.L. 02.12.2013. Disponible en: www.abc.es/20120208/archivo/abci-john-cage-pieza-silenciosa-201202071414.html

Vicente Domínguez, Aida María. *Creatividad Publicitaria Apoyada En El Arte*, Conferencia dentro del Tercer Congreso Internacional Sobre Arte y Sociedad, Universidad de Málaga, 10 - 29. 10. 2013.

Vilarnaum, Joaquim. QuicoLabora, *Diari Enderrock* [en línea], 01. 11. 2011. Disponible en: www.enderrock.cat/disc/865/quicolabora

Informe Mundial sobre la Diversidad Cultural: Invertir en la diversidad cultural y el diálogo intercultural, UNESCO, Paris, 2010.

Uriz, Francisco. Regalos Inesperados, *El Trujamán, Revista Diaria De Traducción* [en línea], Centro Virtual Cervantes, 8. 09. 2011. Disponible en: www.cvc.cervantes.es/trujaman/anteriores/septiembre_11/08092011.html

BIBLIOGRAFÍA GENERAL:

Allen, Paul. *Artist Management for the Music Business*. Oxford: Focal, 2011.

Azuela Flores, José Ignacio; Sanzo Pérez, María José; Fernández Blanco, Víctor. El marketing de la cultura y las artes: una evolución. *Revista Nacional de Administración* [en línea], N° 1, 2010, pp. 23–36. Disponible en: www.investiga.uned.ac.cr/revistas/index.php/rna/issue/view/38

Berdichevsky, Norman. *Nations, Language and Citizenship*. Jefferson: MacFarland & Co.Inc, 2004.

- Cage, John. *Escritos al oído*. Murcia: Colegio Oficial De Aparejadores y Arquitectos Tecnic, 1999.
- Eco, Umberto. *La estructura ausente: Introducción a la semiótica*. Barcelona: Lumen, 1986.
- Eco, Umberto. *Tratado de semiótica general*. Barcelona: Lumen, 2000.
- Eco, Umberto. *Historia de la belleza*. Barcelona: Lumen, 2004.
- Gioia, Ted. *Blues: La música del Delta del Mississippi*. Madrid: Turner, 2010.
- Gómez Pérez, Rafael. *Breve historia de la cultura europea*. Madrid: RIALP, 2005.
- Guzmán, José Simón. *La música profesional: el staff y los espectáculos*. México: Plaza y Valdés, 2006.
- Hurtado Albir, Amparo. *La traductología: lingüística y traductología*. Barcelona: UAB, 1996, pp.151–160.
- Informe sobre la música digital de la IFPI, Motor de un mundo digital* [en línea]. IFPI, 2013. Disponible en: www.promusicae.es/documents/viewfile/90-digital-music-report-2013
- Lepinette, Brigitte. *Historia De La Traducción*. Valencia: Universitat De Valencia. Servei De Publicacions, 2004.
- Llobera Trapero, Patricia. *Bases para un análisis del espectáculo (teoría y práctica)*. Palma: UIB, 1995.
- Martín, David Andrés. *Marketing musical: Introducción a la industria y la promoción musical en la Era Digital*, (www.promocionmusical.es).
- Meregalli, Franco. *La literatura desde el punto de vista del receptor*, Ámsterdam: GA 1989.
- Oliver, Paul. *Historia del Blues*. Barcelona: Alfaguara, 1976.

Prades, Javier; Oriol, Manuel. *Los retos del multiculturalismo: En el origen de la diversidad*. Madrid: Encuentro S.A., 2009.

Prat Carós, Joan. *Identidades: una perspectiva antropológica*. En Ferrero i Gandia, R. (Comp.), *Etnoxerrades. Converses des de l'Antropologia al Museu*. Col·lecció Intercanvis, 2012, N° 2, PUV-Museu Valencià d'Etnologia. València (en prensa).

Roselló Cerezuela, David. *Diseño y evaluación de proyectos culturales*. Hospitalet: Editorial Ariel Patrimonio, 2004.

Rolf, Julia. *Blues: la historia completa*. Barcelona: Ediciones Robinbook, S.L., 2008.

Sassoon, Donald. *Cultura: El patrimonio común de los europeos*. Barcelona: EGEDSA, 2006.

Tomasini Bassols, Alejandro. *Discusiones filosóficas*. México: Plaza y Valdés, 2008.

Tricás Preckler, Mercè. *Lingüística Contrastiva y Traducción. Aproximaciones interculturales*. Syneries [en línea], N° 3, 2010, pp. 13-22.

Trulls, Alfonso. *Blues*. Madrid: Cátedra, 1996.

Valero Garcés, Carmen. *Formas De Mediación Intercultural. Traducción e Interpretación En Los Servicios Públicos*. Albolote (Granada): Comares, 2008.

MATERIAL AUDIOVISUAL:

Los oficios de la cultura. López - Leis, Pablo. Madrid: TVE. Serie de documentales [en línea]. Disponible en: www.rtve.es/alacarta/videos/los-oficios-de-la-cultura

Mi cerebro musical. *National Geographic Channel* [en línea]. Disponible en: www.natgeotv.com/uk/my-music-brain/videos/an-interview-with-sting

Los caprichos del ingenio. Conferencia, Logroño, 23. 02. 2015. Disponible en:
www.tedxunir.com/fototeca.html

El impacto de lo nuevo. Robert Hughes, *BBC*, 2004. Disponible en:
www.youtube.com/watch?v=Ljpr_fkqWeM&index=4&list=PLBVceFHA6eha3fBZ7RiodkoeNd_DJS_vv

FIGURAS:

1. *Cultura como iceberg según Escarbajal Frutos (2010)*, elaboración propia.
2. Un mundo de gestos. Fiegl, Amanda. *National Geographic* [en línea]. 09. 12. 2011. Disponible en: www.ngenespanol.com/fotografia/lo-mas/11/12/09/mundo-gestos
3. Koons, Jeff, Michael Jackson and Bubbles. *Arquiarte* [en línea], junio, 2012. Disponible en: www.arquiarte2011.blogspot.com.es/2012/06/jeff-koons-en-la-fundacion-beyeler.html#sthash.7gt3ZYff.dpuf
4. Rineke Dijkstra, New Mothers, en Natalia Castro Gómez, Rineke Dijkstra, *Periodismo Documental/Traxmisiones* [en línea], 04. 04. 2012. Disponible en: www.traxmisionesdelsur.blogspot.com.es
5. Portada ELLE, Mexico, abril, 2011. *Tendencias* [en línea]. Disponible en: www.tendencias.com/revistas/olivia-palermo-en-la-portada-elle-mexico-photoshop-a-la-vista
6. Publicidad de El Corte Inglés 'Las Meninas' 2009. El fotógrafo: Paco Navarro. *HispaFenelon.Net* [en línea]. Disponible en: www.hispaFenelon.net/wordpress/?tag=pintura&paged=2
7. Shakira y Gerard Piqué junto a 'La Mona Lisa' en el Museo del Louvre. [twitter.com](https://twitter.com/3gerardpique/status/417289433818230785), 30.12.2013. Disponible en: twitter.com/3gerardpique/status/417289433818230785

8. El enigma del deseo, Salvador Dalí, 1929. *Museo del Arte* [en línea], mayo, 2012. Disponible en:
www.museodelarte.blogspot.com.es/2012/05/el-enigma-del-deseo-salvador-dali.html
9. Atak husarii pod Chocimiem, Batowski Kaczor, Stanisław. 1929. *Muzeum Wojska Polskiego w Warszawie* [en línea]. Disponible en:
www.wawel.net/images/malarstwo-2011/batowski-kaczor-2/poziom/atak-husarii.jpg
10. 4' 33" John Cage (1912-1992) Sheet Music, Performance notes. *London: Edition Peters*. Disponible en: www.sheetmusicplus.com/title/4-33-sheet-music/1008430
11. Falstaff, Royal Opera House, en Rupert, Irish Draught Horse, Makes Debut At Royal Opera House, Simply Marvelous Horse world [en línea], 2011. Disponible en: www.simplymarvelous.wordpress.com/tag/rupert-horse-in-opera
12. *Desarrollo del Blues en España, 2009 – 2014*, elaboración propia.
13. *Desarrollo del Blues en Cataluña, 2009 – 2014*, elaboración propia.
14. *Francesc Pide la Serra*. Fotografía facilitada por el artista.
15. *Quicolabora, Francesc Pide la Serra*. Fotografía facilitada por el artista.
16. *Amadeu Casas*. Fotografía facilitada por el artista.
17. *Materia Orgánica, Amadeu Casas*. Fotografía facilitada por el artista.
18. *Joan Pau Cumellas*. Fotografía facilitada por el artista.
19. *Rollin´ and Tumblin, Joan Pau Cumellas*. Fotografía facilitada por el artista.
20. *Miguel Talavera*. Fotografía facilitada por el artista.
21. *House Of Blues, Miguel Talavera Power Trio*. Fotografía facilitada por el artista.

22. Blas Picón. Fotografía facilitada por el artista.
23. *The Junk Express, Blas Picón and The Junk express*. Fotografía facilitada por el artista.
24. Folleto informativo de Bluegrass Spring Festival in Willisau, Suiza.
25. *Número de visitas en las páginas dentro del portal www.mtv.com*.
Elaboración propia.
26. *Total de usuarios según la procedencia geográfica*. Elaboración propia.
27. *Los participantes de países europeos*. Elaboración propia.
28. *Porcentaje de Me Gusta recibidos*. Elaboración propia.
29. *Porcentaje de Descargas*. Elaboración propia.
30. *Porcentaje de reproducciones*. Elaboración propia.
31. *Alcance geográfico de Blues Catalán en Europa*. Elaboración propia.
32. *La asociación por los extranjeros entre Barcelona y Cataluña, y entre Barcelona y el idioma catalán (gráfico: ESADE)*.

ANEXOS

Anexo 1. Cartel de Spring Bluegrass Festival, 2012.

19. Mai 12, 12.30 Uhr
7 Bands auf 2 Bühnen

13. Spring Bluegrass Festival Willisau
Schweiz, Agrarmuseum Burgrain, Alberswil

ALECIA NUGENT (USA) RED WINE (D) MALA & FYRMOON (CH)
WIESBAND BIELANY (PL) BARCELONA BLUEGRASS BAND (E)
THE CROOKED BROTHERS (CAN) GRASS ROOT TIES (USA, GB, D)

Türöffnung 11.30 Uhr Infos: Bruno Steffen 041 970 30 26 www.bluegrass-willisau.ch

Patrocinat VALIANT
Musikhaus Schaffhausen
Mediensponsor Wiltener Bote Wigportal-Bote LUZERN DIWISA
Hauptsponsoren LUZERN DIWISA swsmedien Die Mobilbar

Aexo 2. Cartel de Harmonica Brige en Toruń, Polonia, 2012.

XII międzynarodowy festiwal harmoniki ustnej
Harmonica Bridge toruń 2012

24 sierpnia
/piątek/
17:00 - Dom Muzyki, Podmurza 1/3
wystawa fotografii
JAZZ LANDSCAPE
Krzysztofa Szatranca
13:00 - przy Pomniku Kopernika
• Union of Blues /Litwa/Polska/
• Mississippi Blues /Polska/
• Mississippi Blues /Litwa/Polska/
• Steve Baker & Dick Bird
19:00 - Dziedzinec Ratusza
• Steve Baker /Wielka Brytania/
• Barcelona Bluegrass Band feat. Joan Pau Cumellas /Hiszpania/

25 sierpnia /sobota/
Dom Muzyki, Podmurza 1/3
11:00 - 13:00 konkurs
14:00 - 15:30 warsztaty
Steve Baker - gitara
Dick Bird - gitara
13:00 - przy Pomniku Kopernika
• Los Mighty Calacs feat. Marcos Coll /Meksyk/
• Acoustic /Polska/
19:00 - amfiteatr
• Muzeum Etnograficznego
• Mississippi Big Beat feat. Andor Olah /Węgry/
• Nocna Zmiana Bluesa + Big Band Bogdana Ciesielskiego /Polska/

26 sierpnia /niedziedziela/
12:00 - Dwór Artusa
Akordeonowy /Polska/
Warszawski Kwintet

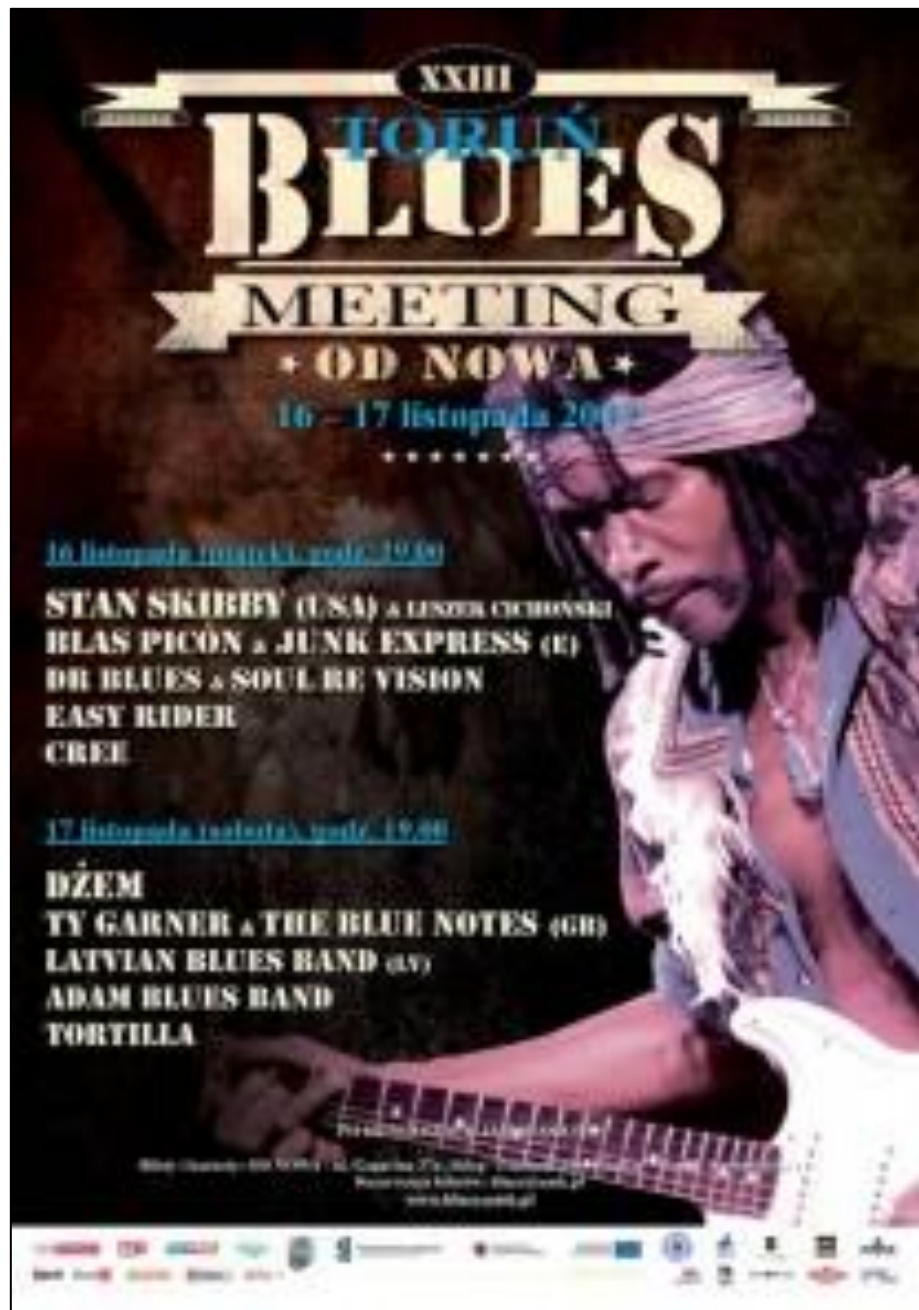
Imprezy biletowe
dostępne do wyczerpania
w Domu Muzyki
Podmurza 1/3
Lina godziła
przez telefonem.

dom muz
MIASTO TORUŃ

tsw.auto.pl
SWF
Kultura
MUS
14

Biuro Organizacyjne: Dom Muzyki w Toruniu
ul. Podmurza 1/3 tel. 56 621 05 51, fax 56 608 12 89
e-mail: dommuz@poczta.onet.pl, www.harmonica-bridge.pl
www.dommuz.pl

Anexo 3. Cartel de Torun Blues Meeting, Torun, Polonia, 2012.



XXIII
TORUŃ
BLUES
MEETING
* OD NOWA *
16 - 17 listopada 2012

16 listopada (piątek), godz. 19.30
STAN SKIBBY (USA) & LINDER CICHONSKI
BLAS PICÓN & JUNK EXPRESS (E)
DR BLUES & SOUL RE VISION
EASY RIDER
CREE

17 listopada (sobota), godz. 19.30
DŻEM
TY GARNER & THE BLUE NOTES (GB)
LATVIAN BLUES BAND (LV)
ADAM BLUES BAND
TORTILLA

www.bluesmeeting.pl

Logo of the Torun Blues Meeting and various sponsors.

Anexo 4. Cartel de festival de armónica NHL en Bristol, Reino Unido, 2012.

HARMONICA

WORLD 

The UK's only dedicated Harmonica Magazine Aug/Sept 2012
www.harmonica.co.uk

NHL Harmonica Festival - H2012
Folk House, Bristol, UK
Oct 26 - 28, 2012

Joe Filisko and Eric Noden
Chicago

Jacob Venndt
Denmark

Pip Murphy
Ireland

Joan Pau Cumellas and Miguel Talavera
Barcelona

Philip Henry and
Hannah Martin
UK



Shops

Concerts Jam Sessions Contest

Workshops Tutorials Open Mics

Late night hotel sessions

www.bristolfolkhouse.co.uk
www.harmonica.co.uk

Anexo 6. Blues Plus Festival, Bydgoszcz, Polonia, 2014.

**BLUES PLUS FESTIVAL
BYDGOSZCZ, 19-21 WRZEŚNIA**



19.09 – PIĄTEK, godz. 19

Sala Widowiskowa MCK

MANFREDI & JOHNSON

VECEREK & GREEN COMPANY (CZ/PL)

BARCELONA BLUEGRASS BAND (ESP)

20.09 – SOBOTA, godz. 19

Sala Widowiskowa MCK

DAMIAN LUBER & JACEK SZUŁA

TORTILLA

FREE BLUES BAND

21.09 – NIEDZIELA, godz. 16

Pałac w Ostromecku

SZULERZY

Organizatorzy:

Fundacja Inicjatyw Kulturalnych "Mandragora"

Miejskie Centrum Kultury w Bydgoszcz

Impreza dofinansowana ze środków Miasta Bydgoszczy.



Anexo 7. MundHarmonika Live, festival de harmónica en Klingenthal, Alemania, 2014.



Anexo 8. *Joan Pau Cumellas: Mediterranean Blues*, Michael Limnios, portal de blues griego: www.blues.gr, 11 .07. 2012.

Catalan blues harmonica player Joan Pau Cumellas talks about local blues scene and his own paths

"Blues exists all over the world cause it's universal character. It is intrinsically linked to emotions and feelings that everyone can share and understand."

JOAN PAU CUMELLAS: MEDITERRANEAN BLUES

He was born in Barcelona 1970; it has been given to know starting from the year 1992 for his interpretive ability with the harmonic diatonic inside the styles Blues, Country and Rock. It has been part as professor in the Shop of Músics of Barcelona in the years 1998 and 1999, also starting from the year 2001 impart classes weekly to the school of musicians Jam Session also from Barcelona.

He has prepared harmonica seminars for the Festival of Blues from Cerdanyola the years 1999 and 2000. He also makes harmonica workshops directed to young people in diverse schools from Barcelona. The first formation with which was given to know was Louisiana Vamper (harmonica duet and piano with Luis Coloma) that from the year 1995 act once a month in the grateful Harlem Jazz Club, interpreting an intense repertoire of songs of Blues, Jive, Boogie-Boogie and country. Starting from the year 1999 work with the Blues singer, Big Mama Montse. Jointly with the guitarist Miguel Talavera, component also of "Tableau of Blues", they have built a potent harmonica duet and guitar that have playing two years in multitude of sites from Barcelona. On the other hand, the influence of the Country and the Bluegrass in the way of playing their harmonica, he has had as a result, on one hand, the elaboration of a CD with music's group of Country the Tarragona Rió Seco, and for the other one, the participation in the group of Bluegrass The Wild Turkey Band. Today Joan Pau have many difference projects with: Barcelona Bluegrass Band, Valentí Moya Trio, Quico Pi de la Serra's QuicoLabora, Espectacle Celta, Big Mama, Miguel Talavera, and Mr. Hurricane Band

Interview by Michael Limnios

Joan Pau, when was your first desire to become involved in the blues, what does the BLUES mean to you?

When I was eleven years old my older brother bought the Eric Clapton 'Just one night' album. I remember listening to it all the time. I didn't know anything about blues, but that music impressed me a lot. This album introduced me to the blues. I like the force that comes from this sound. As a musician I must say that playing blues is a very strong way to connect with the audience.

Who were your first idols, what have been some of your musical influences?

My first idols are people like Eric Clapton, Gorge Thorogood, Rolling Stones or Carl Perkins. It was later when I discover bluesmen as Muddy Waters, Little Walter, Albert King or Sonny Boy Williamson

What were the first songs you learned & what was the first gig you ever went to?

I really become involved in the blues going to the concerts of the first blues bands here in Barcelona. It was in the 90's. This bands played many Muddy Waters tunes as 'Ramblin' on my Mind', 'Mojo Working', 'Hoochie Coochie Man'...this where the songs I first learned to play.

Which was the best moment of your career and which was the worst?

The best moment was the first time I played on the stage. I was just a beginner doing a lot of mistakes, but the audience liked very much the harmonica. I was deeply moved by the effect you can create to the people when playing, and I'm still today. Fortunately I don't have bad moments to remember.

Why do you play the HARP & what does HARP mean to you?

The harmonica is a very expressive instrument. It's very close to the voice and has a powerful language. Especially in the blues field.

What do you think is the main characteristic of you personality that made you a bluesman?

The word 'bluesman' is too big for me. I respect too many the classics to call myself a bluesman. I only can say that you need some kind of sensitive soul to give a blues note the necessary energy to work right when playing. I would like to say I have some of this sensitive.

Is there any difference and similarity between the blues, rock, folk and country harmonica?

In few words, playing blues is more in rude way than in country or bluegrass. In blues I think more of the rhythm, double notes, tongue blocking, etc. When playing country I play cleaner, thinking more in the melody.

What advice would you give to aspiring musicians thinking of pursuing a career in the blues craft?

Just to keep on playing and improving day by day. When you enjoy yourself doing this music and you work hard there will come opportunities to play and make your dreams come true.

Some music styles can be fads but the blues is always with us. Why do think that is?

The blues will remain as long as there will be people interested in good music. Blues exists all over the world cause it's universal character. It is intrinsically linked to emotions and feelings that everyone can share and understand. 'Blues make connections' said Ray Charles. This music reaches the audience everywhere.

Would you mind telling me your most vivid memory of Big Mama?

The first time she called me to play with her I was so nervous. I could not believe the most important blues singer in our country was asking me to join in her band. After many years playing together I learned a lot in so many ways. She is a hard worker and very professional. Nowadays we work together playing for the children making a didactic show about the blues and its history. It is incredible how this young people enjoy our performance. It's is very grateful for a musician to live this experience.

When it all began for the blues in Catalonia, who is considered the "godfather" of the blues in Catalonia?

One of the first people playing blues in Catalunya was Quico Pi de la Serra. I have gran honor to play with him now. He was first in playing guitar as Big Bill Broonzy in the 60's and 70's. His radio program is one of the oldest programs dedicated to blues in our country and he has a lot of fans from many years. For me the best Catalan blues bands are L'harmònica Coixa Blues Band, The one and only Blues Band, Big Mama & Blues Messengers.

[Anexo 9. Quico Pi de la Serra: T'agrada el blues? Michael Limnios, portal de blues griego: www.blues.gr, 21. 08. 2012.](#)

Catalan singer/ guitarist/ poet Quico Pi de la Serra talks about his versalite career and the blues

"Happiness, freedom, heart, culture, etc., are words used without any respect to their inner meaning and the western psychopaths use them erroneously."

QUICO PI DE LA SERRA: T'AGRADA EL BLUES?

Francesc Pi de la Serra i Valero was born in Barcelona in 1942. His career began in 1962 as part of the Catalan movement the 16 Jutges. As a young poet and guitarist he was used to sing songs against the dictatorship of General Franco. He was always proud of his Catalan roots. He wrote using the Catalan language, prohibited by the authorities. For preaching the need for freedom Quico many times was censored, interrogated and persecuted.

With a career of more than forty years and enjoying the respect of the most important singer songwriters everywhere, we find an artist who has always composed, sung and played whatever he felt like. His songs are life chronicles of the author and the epoch he has lived, and his live performances have not lost any energy, irreverence or genius over the years. He has played in many countries like for example: Spain, France, Portugal, Santo Domingo, Mexico, Canada, Cuba, EUA, England, Germany, Italy, Brazil and Uruguay.

He has collaborated with numerous international artists like: Tom Principato, Gilberto Gil, Maria del Mar Bonet, François Rabat, Joan Albert Amargós, Paolo Conte, Lluís Miquel, Joaquin Sabina, Joan Manuel Serrat, Loquillo, Luís Eduardo Aute, Ana Belen, Carme Canela,...

Quico always loved the blues. From many years he works in Catalunya Radio making every week program about blues "T'agrada el blues? ". In 2007 he has received two important awards: Medalla d'Honor del Parlament de Catalunya and the Premi Altaveu.

Interview by Michael Limnios

What do you learn about yourself from the blues, what does the blues mean to you?

From blues I learnt to communicate musically with anyone in the world without knowing their language. We agree on tempo and tune and play together straight forward. So, for me blues is communication as well as the existing popular music of the planet.

What experiences in your life make you a good bluesman and songwriter?

I really don't know whether I am a good or bad bluesman and songwriter, it is up to the public to say so. I believe in the lonely daily work; I believe in writing and rehearsing every single day. This is what makes you progress. Concerning the influences, I am open to almost any kind of music.

How do you describe Quico Pi de la Serra sound and progress?

I am a craftsman that produces and sings songs. I like to look for musically complicated things and take risks on stage. I believe my sound has to do with the way Big Bill Broonzy played the guitar (among others, of course).

From whom have you have learned the most secrets about the blues music?

I focus on the original bluesmen like Leadbelly, Robert Johnson, Memphis Minnie, Big Bill Broonzy and many others like Eric Bibb. I try to transmit the blues sensitivity that may seem easy but it is not and I learn about blues every day.

Which was the best moment of your career and which was the worst?

I have been singing for 50 years now, more than half under Franco's dictatorship being the worst period. The best thing is the friendship with other artists like Paolo Conte, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Zeca Afonso, Joan Manuel Serrat, Joaquin Sabina, Wof Biermann, Daniel Viglietti, among many others.

What is the "feel" you miss nowadays from the visits to "Jamboree" of the Plaza Real in Barcelona?

I do not miss feelings. This is like love that comes and goes away. My days at Jamboree at the beginning were days I received the support of musicians, some of them dead, some others alive like Francesc Miralles, Enric Ponsa, Josep Farreres, Pere Ferré, Francesc Burrull, Salvador Font "Mantequilla" René Thomas, the great pianist Tete Montoliu and many others... the ones that are dead I really miss.

How has the music business changed over the years since you first started in music?

Formally nothing has changed. When the first bluesmen started recording they were badly paid and would never get paid in the future for their past recorded works. The still existing exploitation by the recording companies has led to their self-destruction.

Are there any memories from Els 4 gats, which you'd like to share with us?

We were a bunch of friends that would like music and would love blues and other music. We tried to communicate our young feelings to people that were longing to hear it.

And would you like to tell your best memory from the Els Setze Jutges?

I have thousands of good memories from the beginning when we were under the fascist repression. Those memories will never die. I made really good friends that will last forever.

What characterize the philosophy of Nova Canco and Els Jutges Setze?

We aimed at singing the tender and ironic reality of what was happening around. No one was making songs the way we did. We also used to say: music is ours, lyrics are ours and we are guilty...

What was the relation between music, poetry, songwriting and activism?

It was really close like any other creative discipline. The songwriters create alerts, we remind, we send alerts about things that have to do with freedom and love.

What the difference and similarity between the BLUES, JAZZ, NOVA CANCO and ROCK feeling?

Probably there is less improvisation in blues than in jazz, although jazz is also blues. In Nova Canço, fortunately we all make different things. As for what Rock is concerned, it was a North American invention to enlarge a market that at that moment was basically focused on Negro-African public from US. Great part of rock-and-roll has a clear influence from blues.

What's the best jam you ever played in? What are some of the most memorable gigs you've had?

I thing is maybe certain nights in Barcelona Harlem Jazz Club. Some days ago I took part in an event for independence in Girona where I met 37 artists. When I sang "si els fills de puta volessin no veuriem mai el sol" (meaning literally: "if all of the 'son of a bitch' would fly we would never see the sun"), the 37 artists would come up to the stage and sang with me ... and I also remember a tour in Santo Domingo in a baseball stadium where the militaries of President Balaguer would turn to the public pointing the President with their weapons while the audience was shouting: Balaguer is an assassin at power...

Some music styles can be fads but the blues is always with us. Why do think that is? Give one wish for the BLUES

If a musical style is fad, it cannot be flagged as "a style". If blues is still alive (we should check, anyway...) it is because it is music of apparently simple construction that goes deep into the audience feelings in a clear and precise manner. We cannot forget that blues origin is in Africa where music is a sacred thing closely related to existence and life after death.

You had pretty interesting project with Quico Labora. Where did you get that idea?

It was an excuse to sing songs that are difficult to include in the recent repertoire. I built it together with my friends Joan Pau Cumellas, a great harmonicists and Amadeu Casas, an excellent musician, performer and creator. We worked hard before performing and recording and we enjoy the stage.

How has the Blues music changed your life?

Blues has not changed my life... I do not even know whether live is mine ... or even "what life is"...

Is it easier to write and play the blues as you get older?

Older people should be heard and followed just because of their experience. I do not feel I am old but logically, it is increasingly difficult to write because I would not like to repeat myself too much.

Why did you think that Quico Pi de la Serra continues to generate such a devoted following?

This is the aim. Some just come up and others die, it is the natural process but, so far, honestly I do not think much about it all.

Which is the most interesting period in your life and why?

No doubt it was the birth of my four children and also the experience of deeply analyzing psyconautica.

What advice would you give to aspiring musicians thinking of pursuing a career in the craft?

I do not like to patronize but if I was to recommend something I would tell them to be aware the creative process. From the lonely creative stage to the moment in which it is shown to the public it is an amazing process both for the composer and the audience. It is essential for them to be aware of this mysterious fact.

**What are the things you're most passionate about in life? What is your "secret" DREAM?
Happiness is.....**

I am passionate about my children's life and their mothers as well as any being (including stones...) and their evolution. My secret dream would vanish if I would tell it... Happiness, freedom, heart, culture, etc., are words used without any respect to their inner meaning and the western psychopaths use them erroneously.

Anexo 10. *Amadeu Casas: El Blues de Matèria Orgànica*, Michael Limnios, el portal de blues griego: www.blues.gr, 25. 09. 2012.

An Interview with Amadeu Casas, a Catalan musician with an extensive career in the field of the Blues

"Blues musician is someone who plays the Blues with more or less success, but a bluesman is the one that has lived with discrimination and suffering in a very specific social situation."

AMADEU CASAS: EL BLUES DE MATÈRIA ORGÀNICA

Amadeu Casas is a Catalan musician, with an extensive career in the field of the Blues, has engaged in the most ambitious projects of the Blues at Catalonia, as evidenced by being a founding member of the test group prestige: Reunion Blues, Blues Messengers, Slide Company and Tandoori Lenoir. Together with Big Mama, August Tharrats Dani Nel.lo and Txell Sust, which usually works with artists, part of the most serious local blues scene.

He has collaborated with musicians of the caliber of: Louisiana Red, Philip Walter, Guitar Crusher, Johnny Mars, Joe "Guitar" Hughes, Hook Herrera, Julian Piper, Shirley Johnson, Eddie King, UP Wilson, Big Time Sarah, Mitch Woods and Jerry Portnoy. His style, the result of his passionate commitment to the study of the roots of the Blues, is a mixture of Texas, Louisiana, Kansas and Chicago. Versatile guitarist who can perform in concert both rural Blues (acoustic) and Urban Blues (electric), feeling comfortable in both styles. When playing acoustic, its clearest reference are Robert Johnson, Big Bill Broonzy and Lightnin 'Hopkins, and when you play electric, T-Bone Walker and Freddie King.

In the field solo acoustic concerts, combining acoustic guitar with six and twelve-string dobro, an instrument similar to the guitar but with metal resonator, which can hardly be seen on stage home that recreates sounds more authentic rural blues. Lately it has added mandolin to his collection of acoustic instruments, giving a new perspective from the world of Blues. In this aspect, opened for the American bluesman Corey Harris

Matèria Orgànica, a new album by Amadeu Casas, the five in his lonely career, he explores his own inside universe from his Blues influences. The disc is influenced by the forties music, like a little tribute. In this work besides of Matias Miguez and Toni Pagés have collaborated his friends Quico Pi de la Serra, Roger Mas, Elena Gadel and Tom Principato. The musical comeback of Amadeu Casas is characterized by their contribution to autochthonous music from the basis, however, from distant, well-known roots: the blues.

Interview by Michael Limnios

What do you learn about yourself from the blues, what does the blues mean to you?

Blues music is certainly the one that excites me as a musician and I owe blues everything I know. I've studied it all my life and every day I have more to learn. However, it's a very exciting journey in which you find travel companions that make you grow. I'm a lucky man!

In what age did you play your first gig and how was it like?

I was 14 years old. I played with my fellows in a theater and I broke my first string on stage. It was exciting and we played a neverending Blues.

How do you describe Amadeu Casas sound and music philosophy?

I think over the years my sound has been improving and I've been learning some different ways to play the blues, from rock to jazz, and trying to recreate the melodies. I really enjoy playing accompaniments not only solos. I don't like guitar heroes very much.

From whom have you have learned the most secrets about the blues?

I'm self-taught and I've learned and practiced with the greatest musicians of all time, through their records, repeating them over and over again untiringly. My early influences were the British musicians: Eric Clapton, Peter Green, etc., later on the Kings (BB, Freddie and Albert), afterwards T-Bone Walker and Tiny Grimes. In fact, the first black bluesmen with whom I learned were Lightnin'Hopkins, Big Bill Broonzy, Robert Johnson, Son House, Charley Patton, etc... I was always passionate with their music.

Which was the best moment of your career and was the worst?

I think now is the best moment of my career. I feel more mature and have more clearly where to go. I don't remember any time that has been especially bad in my career. One learns from mistakes.

What is the "feel" you miss nowadays from the Blues of past?

I think the Blues is now no longer "modern" in the sense of providing surprises and connect with the young audience. However, there are some very good performers around the world. It's global and we can find good blues anywhere in the world.

Which is the most interesting period in your life and why?

Each period has its good things. In the beginning It was exciting to discover old records and listen to them with my friends and try to get the riffs. Later on, when I had the good fortune to play with real bluesmen, it was like my dream came true. Now I'm in a very exciting moment in my career and every day new things happen. The music is the fuel of the soul!

How has the blues business changed in Spain over the years since you first started in music?

When I started the Blues didn't exist in Spain, but we could make English groups covers: Rolling Stones, John Mayall, Cream... Now my city, Barcelona, there are blues festivals, you can listen blues in radio and TV and there's even a school of Blues Obviously things have changed.

What advice would you give to aspiring musicians thinking of pursuing a career in the craft?

In my opinion, even if you begin or if you are already a professional, you must have a clear objective, be willing to learn and be honest and practice as much as you can. You must work hard and forget about success.

Why did you think that Amadeu Casas continues to generate such a devoted following?

Probably because I've always been true to my principles and I try to be close to the audience.

Are there any memories from Guitar Crusher, Eddie King, and Jerry Portnoy, which you'd like to share with us?

When I meet Guitar Crusher he didn't know anything about me or the guys in the band. He and his wife, in fact his manager, were really surprised when we started playing with him and it sound real blues.

With Eddie King, first we only planned to jam for a couple of tunes. However, he felt very comfortable playing with me and after that night he wanted me to play with him in every concert during the whole tour.

Jerry Portnoy played in Barcelona when he was touring with Eric Clapton, and I get the chance to share the time on stage with him. He is a very good person.

Tell me a few things about your meet with Philip Walter and Joe "Guitar" Hughes which memory makes you smile?

I was playing with Louisiana Red, and Philip and Red planned to play together at the end of the Philip set, and Red asked him to play me too. Philip didn't want me to play with them, but Red made me play anyway, and we play several tunes including Freddie King's Hideway. Philip was surprised that a white European guy knew all the changes. He congratulated me after the concert.

Joe "Guitar" Hughes just arrived to the venue where we were playing and even he had jet lack he wanted to play with us. Someone offered him to share my guitar, but he didn't accept because he said that my guitar was a very special axe. So, someone had to go to his hotel to pick up his Telecaster so that he could jam with us. I played my 1954 Grestch Electromatic that night.

Do you remember anything fanny from Louisiana Red?

When I first met Red, we rehearsed for a while and he asked me to help him to change his guitar strings. Afterwards, as he noticed I played slide in standard tuning, he asked me to show him how to do it. In the concert we didn't play anyone of the songs we had rehearsed, Red just said the tune and the tempo and we played along. That one was a great concert!

Do you have any amusing tales to tell from your shows with Tom Principato, Johnny Mars and Big Time Sarah?

When I met BT Sarah, she was supposed to play the first set and we the last one. Big Time Sarah was very tired after her show and wanted to go back to the hotel, but when she listen us to play "As The Years Go Passing By", she couldn't avoid it and she joined us and sang all night long. It was big!

Tom and Johnny have become good friends of mine. I have known Johnny for many years. He's a very peaceful man and we have made many concerts together. He never has dinner before the concert, he always prefers to eat when concert has finished, even if it's late at night.

The last time he came to Barcelona we went to eat to a restaurant on the beach. It turned cloudy and cold and Johnny we dressed with casual clothes. He was really cold that day. I don't think he wants to go back to have dinner with me again on the beach again.

Tom is a great guy. He feels very comfortable with my family, he loves our gastronomy. When we do the sound check, one of his jokes is to say: let's finish and go to "dinner check".

In my last CD "Materia Organica" Tom plays in two tunes that I named in his honor: "Dinner Check" and "Cafe con Leche", because he loves our "café con leche" (coffee with milk).

Some music styles can be fads but the blues is always with us. Why do think that is? Give one wish for the BLUES

I think the blues has what everyone needs: simplicity and emotion. Even when Blues seems simple, it's really complex. The different ways of playing it makes it a very rich style, that as all popular roots music, connects us with a higher dimension.

What the difference and similarity to the feeling between the electric and resophonic guitar?

They are very different instruments so your emotions when you play one or the other are also very different.. With electric guitar I play with either pick or fingers but the resophonic has a heavier strings gauge, that's why I always play with fingerpicks and I usually tune in open G or D and use the bottleneck.

Do you know why the sound of slide is connected to the blues? What are the secrets of resophonic guitar and slide?

I think the slide has a direct connection with the way the black singers sing. It's closer to the way they sing and the modulations can't be written on a pentagram. The slide has a very dramatic feeling. It can also be very soft or aggressive. It is a great invention!

From the musical point of view, is there any difference between a blues musician and bluesman?

Obviously, a Blues musician is someone who plays the Blues with more or less success, but a bluesman is the one that has lived with discrimination and suffering in a very specific social situation. Luckily I'm just a blues musician with a great respect for this music, since I grew up with it and it is the music that moves me.

What is the best advice a bluesman ever gave you?

Johnny Mars told me several years ago "be yourself" and since then I've always tried it, but it is not so easy.

How do you describe your contact to people when you are on stage and what compliment do you appreciate the most after a gig?

The audience is one of the most important parts of a concert, so the best compliment for me after it, is somebody telling me that it has been a great concert.

Anexo 11. *Miguel Talavera: Mediterranean Blue(s)*, Michael Limnios, el portal de blues griego www.blues.gr, 02. 10. 2012.

Virtuoso Catalan guitarist Miguel Talavera talks about local scene, resophonic guitars and his blues paths

"When I listen to that kind of music it makes my heart feel good. You can enjoy it in the happy and sad moments. For me, the blues is a vehicle to express what I feel."

MIGUEL TALAVERA: MEDITERRANEAN BLUE(S)

Miguel is one of the best blues guitarists in Mediterranean area. He is virtuoso all type of acoustic and electric guitars. He created his own excellent original style taking inspiration from different kind of music, jazz, blues, country, funky, etc. He used to play with Jam Band (rock), Train Time (blues, 60's), Men in Blue, Wede (afro-reggae), Blow (70's), Kendo (afro), The Midnight Rockets (blues), Rio Seco (country), Tableau de Blues, Sam Lardner (country rock) and more.

Now he plays with: Miguel Talavera Power Trio, Barcelona Bluegrass Band, Morgan Club, Sultans of Swing and JoanPau Cumellas. He has accompanied numerous international artists like: Angela Brown, Kenny Neal, The Supremes, The Platters, James Kakande, Blue Highway, Carter Brothers, Tino Gonzales, Tony Triscka, Big Mama, Amadeu Casas, Carles Segarra (Los Rebeldes), Julian Vaughan, Steve de Swardt, Julio Lobos (Manu Chao), Jordi Mena, Simao Felix, La Vella Dixieland, Jordi Gas (Jarabe de Palo), Orquesta Mondragón, Santiago Auserón (Radio Futura, Juan Perro), Dyango, Sheilah Weaver (The Supremes), Quico Pi de La Serra, Vargas Blues Band, Raimundo Amador, etc.

He has performed in many festivals in Spain and Europe. Likewise Miguel does pedagogic meetings and workshops of guitar: Racó (Music School in Gavà) and in Musician's Workshop in Barcelona. He works as coordinator of modern music in Music School in Sant Viçenç dels Horts.

Interview by Michael Limnios

Miguel, when was your first desire to become involved in the blues & who were your first idols?

When I was 15 years old I discovered Eric Clapton, John Mayall, Albert Collins, Bo Diddley, B.B. King, Muddy Waters, Howlin Wolf, Johnny Winter, etc, etc,... All the masters

What does the BLUES mean to you & what does Blues offered you?

Blues is a feeling. No need to understand it. Listen to B.B King singing "Sweet Sixteen" and you will see what I mean. When I listen to that kind of music it makes my heart feel good. You can enjoy it in the happy and sad moments. For me, the blues is a vehicle to express what I feel.

What do you learn about yourself from the blues music? What experiences in life make a GOOD musician?

I am learning every day from the masters, they are the real school, how they sing, how they play, how they write the songs... I realize that I have a lot to do. For me, listening, practicing and playing with other people makes you better musician.

How do you describe your sound & your progress?

It's a mixture between Chicago blues, country and western, jazzy sounds... I am on the point to do what I do, even in the future, mixing styles. The blues meet country, jazz, funk, flamenco...

Why do you play GUITAR & what were your favorite guitars back then?

I have always been amazed about the guitar, the sound, the way it is played... I started to play at six years old. My dad bought me a guitar one day. He was worried about me; I played his tennis racquet every day. So he decided to give me a real guitar, then. I liked the flamenco guitars so much; the right hand was the thing that trapped me from the first. So I started with flamenco trying to play Rumbas, Sevillanas, with a teacher of course. Later, at 13 years old, I began to continue learning by myself, I went to electric, Fender, Gibson, etc. I discovered rock and roll and blues.

From the musical point of you what is the difference and similarity between the electric and resophonic guitar?

Resophonic guitars were made to increase the volume of the instrument, at the beginning, to put at the same level of the other instruments in a jazz band in the 20's in America. The resonator recreates a particular sound as well, suitable for blues and country stuff. The electric guitar came later, almost for the same reason, to get a louder instrument; you have to plug it on and amplifier. The result about tone is completely different in these two kinds of guitars.

Do you remember anything fanny or interesting from the pedagogic meetings and workshops?

One day I went to a Flat-pick bluegrass guitar workshop in Ireland. I said I was from Spain and I wanted to learn something more about bluegrass. The audience asked me to play some flamenco licks. In the end I was teaching some flamenco-blues tricks. For me, the point is that you always can learn something from other musicians and no matter the style they are on. You can put it in your music and mix it!

What are some of the most memorable gigs jams and workshops you've had?

When I played with Tino Gonzales, Tom Principato, Kenny Neal, Angela Brown, Blue Highway...

What advice would you give to a spiring musicians thinking of pursuing a career in the craft?

Hard works, discipline, try to play with so many people as possible and enjoy all the moments. Believe in yourself, if you don't do it, nobody will listen to you.

What advice would you give to young blues musician? When did you last laughing in workshops?

It is very important to listen to the music of all the masters: B.B. king, Muddy Waters, Robert Johnson, Howling Wolf, etc... They are the roots. For me, if you want to be a bluesman, the only thing you have to do is: "play and sing the blues". I always laugh at workshops and find something funny like the story I told you about Ireland.

Are there any memories from Angela Brown, Kenny Neal, Platters, and Carter Bros, which you'd like to share with us?

A lot of them!! I had gig with my band. And Kenny Neal was in the audience. He wanted to sing with us at the second song of the show, Yeah! Angela is very funny on the stage. She makes the band run like a tornado.

With The Platters, in a gig, sometimes I stopped playing my guitar for seconds only for pay special attention and listen their incredible vocals. And with Tim and Danny Carter I shared precious moments jamming in Tree Old House studio.

From whom have you have learned the most secrets about the blues music?

Big Bill Broonzy

Some music styles can be fads but the blues is always with us. Why do think that is?

The blues is a part of our culture and always absorbs musical styles from all times and places. Find a way to adapt. It is an open art class. I think that's why.**How do you see the future of local blues scene? Give one wish for the BLUES in your country?**

Some small clubs, local pubs, concert halls they are closing now. But there are a lot of people that loves this kind of music and they are creating associations to drive this activity to a good thing, to look for other places to bring this music, to do festivals, concerts, etc. I am very positive with it.

Tell me a few things about your experience with the local scene, your meet & work with Amadeu Casas, Quico Pi de La Serra, Vargas Blues Band, and Joan Pau Cumellas?

There are a lot new young people playing in the local scene and they are so good!!

I am proud to have shared the stage with Amadeu and all these guys. With some of them I only jammed or was at the same festivals. With Joan Pau Cumellas we have a special music project that is still running and I hope it would be for years.

Why did you think that the Blues in Europe and especial in Iberian continues to generate such a devoted following?

Maybe because it is something new and fresh.

Do you think the younger generations are interested in the blues?

I think so.

What the difference and similarity between the BLUES, JAZZ, REGGAE, BLUEGRASS, COUNTRY and ROCK feeling?

It is a difficult question. I could write a book about it but I will say:

Similarity: the lyrics I mean the stories, love, sadness, happiness...

Differences: Rhythm, melodies

Anexo12. *Blas Picón: Blues to the bone*, Michael Limnios, portal de blues griego: www.blues.gr, 05. 11. 2012.

Catalan multi talent Blas Picon talks about Nick Curran, Barcelona scene, and his road in Blues way

"My wish for the Blues is for it to stay underground, not to become mainstream. This way it won't lose its essence."

BLAS PICÓN: BLUES TO THE BONE

Blas Picón was born in Barcelona 1969, has been in the music business for over fifteen years, both as a singer-harmonicist and drum player. After being the drummer in bands such as Brioles and The Bop Pills, with which he recorded several albums, in the year 2002 he started his most personal project to the time: The Lazy Jumpers, a four member Blues and Rhythm'n'blues band, since these are the styles in which he feels most comfortable.

Performing as singer, harmonicist and songwriter of most of the songs, he released three CDs: "Somebody Tell that Woman" (2003), "Bad Luck – Turn my Back On You" (2005), and "Comin' On Like Gangbusters" (2007). Besides touring Europe for six years and visiting the States twice, he collaborated with Blues artists such as Al Copley, Mitch Woods, Little Rachel and Mark Tortorici. In the year 2005 he joined the band The Nu Niles as the drummer, with which he recorded several albums and of which he is still a member.

He also developed, for several years, a project along with the great Blues and Boogie Woogie pianist Lluís Coloma, whose first album together "The Honky Tonk Blues Sessions" came out at the end of 2010. In January 2011 he started his current project: Blas Picón & The Junk Express, recording, that same year, a 7" and a CD named after the band. His extended career has allowed him to share stage with great musicians such as The Clefstones, The Cadillacs, The Teenagers, Billy Lee Riley, Sonny Burgess, Joe Clay, Dale Hawkins, Carl Mann, Rayburn Anthony, Janis Martín, Nick Curran, George Bedard, Casey Sisters, Kim Lenz and Rocky Burnette, among others.

Interview by Michael Limnios

When was your first desire to become involved in & from whom have you have learned the most secrets about the blues?

Blues is not something you get to through logical reasoning, you don't choose it, and it rather chooses you. I've been addicted to Blues ever since the very first time I listened to it, there's something about it, strength you can't ignore. It's like alopecia, once you have it, you can't let go.

What do you learn about yourself from the blues, what does the blues mean to you?

I don't consider Blues a religion or a philosophy. What I've learned about myself has been determined by my life experiences. It is living the life of a musician that makes you learn about yourself, no matter the style you play, because there's no established routine and you have to improvise all the time.

The Blues, to me, is a style that captures me because of its strength and honesty, and besides, it has a very interesting historical and social component, being aware, though, that we are not a part of this historical and social environment.

How do you describe Blas Picón's sound and progress?

My early musical influences came from 50's Rock 'n' roll, and from there have evolved towards the Blues. I've also listened to a lot of Swing and Early Jazz. All of these styles have influenced me somehow and there have been times when I've been closer to one or another, but nowadays, in perspective, I realize that I tend to simplify and try to reach the essence and unique feeling of Blues in my music, using the least musical ornaments possible.

Which was the best moment of your career and which was the worst?

Most likely the best time of my career is the present, since I'm a full time musician and I write and play my own songs, which involves me in a more personal way in every concert or recording session. Despite the fact that there are good and bad times, the worst possible moment for me would be if I had to quit playing, and luckily, that time has not come.

What is the "feel" you miss most nowadays from the blues of past?

I think that often the primal and almost animal feeling of the Blues has been lost because of an excess of self-conscious technical virtuosity. I believe that the technique is the means and the music is the goal. If understood the other way around, which sadly happens a lot, the Blues disappears. Fortunately, there are still a lot of musicians able to display virtuosity without losing the essence that makes this music have sense.

Which is the most interesting period in your life and why?

Like I said earlier, right now I'm better than ever, due to my situation regarding my job and also because on a personal level I'm in a very stable period, and for someone as passionate and emotionally unstable as I am this is very important. Emotional stability allows me to be creative.

Why did you think that the Blues continues to generate such a devoted following in Europe and especial in Catalonia?

Mainly I think that the Blues is an easily transmitted music because it is based on very basic feelings with which it is very easy to empathize. Even though it won't become a mainstream style, it will always have followers because it touches a lot of people emotionally, and once this happens, you just can't ignore it. Besides, in Catalunya, there are some associations for the promotion of Blues that help its diffusion and this contributes to generate a reserve of young musicians and Blues lovers which keep it alive and make it grow.

Are there any memories from Billy Lee Riley, Sonny Burgess, Dale Hawkins, and Nick Curran, which you'd like to share with us?

All of them are or were great musicians, and what made them even greater was their sincere modesty, but I specially remember Billy Lee Riley and Nick Curran, with whom I had the chance to play in several occasions. Billy Lee Riley was 74 when I last played with him and he'd had an accident, despite that, it was clear that he gave it all on stage, I think he nourished more on music than food because, clearly, he came to life on every show. It was very exciting to see that passion and dedication.

With Nick it was the same, during the day he was quiet, almost on stand-by, but as soon as he set foot on stage he transformed and you could see that he was born to make music, especially life. His recent death has meant the loss of one of the greatest talents of Blues and music in general.

Which memory from touring in Europe, US visit, and meeting with Al Copley, Mitch Woods makes you smile?

There are too many memories to list, just to mention one; I remember being stuck for three days in a small village in the south of France because the van broke down. Also, the feeling of playing for the first time with Billy Lee Riley at the Los Angeles Theatre, built in 1931, that was like a time travel.

With Mitch Woods and Al Copley, I can't help but remembering them says that harp players are a "pain in the ass" because we're playing all the time. In their infinite wisdom, I'm sure they were partially right.

What is the best advice a bluesman ever gave you?

I don't recall any bluesmen giving me any advice, but while being with musicians that have become legends or that you admire for their career and integrity as artists, you can't help getting to conclusions. I think that those who have earned their place in the History of music have done it by being true to their own style, to their own version of the facts; this way they've found their own voice, which made them unique. If experience gives you good advice, it's taught me: look for your own sound.

Do you know why the sound of harmonica is connected to the blues & what are the secrets of blues harp?

Harmonica is connected to the Blues for economic reasons: it was a cheap instrument, almost considered a toy, and black musicians of the beginning of the XX century were not exactly rich people. They made music with whatever was at their reach. On the other hand, I think it kept its meaningfulness in the style because it imitates the vocal inflections distinctive of the Blues, which differentiate it from other styles and also because, at a musical level, harp players from the 20's and 30's took the instrument to completely new grounds that acquired for themselves a spot in the history of music. I'm still looking for the secrets of Blues Harp; I'll tell you when I find them.

From the musical feeling point of view, what are the difference between a harp player and drummer?

They're completely different. The only link I find is the sense of rhythm, I otherwise consider them antagonistic, that's why they complement each other so well.

What's the best jam you ever played in? What are some of the most memorable gigs you've had?

I remember a jam session with Los Reyes de KO and Nick Curran in Mallorca, in which Nick sung just like Howlin' Wolf and I was playing the harp trying not to drown in my own slobber.

I don't think I can choose a gig, there are too many options. All my The Lazy Jumpers tours with Mario Cobo and Ivan Kovacevic are fond memories, as well as the ones with The Nu- Niles, and each new show is a new adventure, no matter if it's in a small club or a festival.

Would you like to tell something about Blas Picón & The Junk Express? Where did you get that idea?

Hitherto, The Junk Express is the most mature project I've created, it perfectly reflects everything I've said so far, it's personal, simple and loaded of honesty, it moves in the field of Blues, but with its own voice. I think that after being over twenty years in the music business, I've finally found my sound, my voice within a style with a thousand shapes and voices.

The idea came up by chance. I was asked to play in a local festivity, at that time I didn't have a steady band, so I improvised one with musicians that were available; casually there had to be no bass, and that made us come up with a peculiar set list and of course, made us play it in a very particular way. It turned out to be fascinating and liberating, it was like starting from scratch, and we had to play the songs in a more simple way without losing the groove. Four months later we turned it into a stable project. It makes me really proud; without my partners Óscar Rabadán and Reginald Vilardell there wouldn't have been this magic.

Make an account for current realities of the case of the blues in Catalonia. Which is the most interesting period in local blues scene and why?

There's never been so much to choose from and with as much quality as there is right now in the blues scene in Catalonia. I suppose the reason is because nowadays we have easy access to the existing musical archives, which is the best source to learn from if you lack access to the protagonists. On the other hand, Barcelona is a very cosmopolitan city that benefits from the talent of musicians that come from abroad. Besides, some associations such as the "Societat de Blues de Barcelona", "Bad Music Blues", the "Escola de Blues de Barcelona" or "Capibola Blues" work towards the diffusion of the Blues.

All of these factors converge to create a good environment full of diversity and musical richness.

How has the Spanish blues scene changed over the years since you first started in music?

The previous reply could answer this question. The access through internet to almost all the possible music has broadened our knowledge of the style and its possibilities, and little by little we are outpacing a certain provincial style that, unfortunately is sometimes still tangible.

And would you like to tell your best memory about your local projects with Lluís Coloma and Nu Niles?

Lluís Coloma is considered to be one of the best Blues and Boogie Woogie pianists of the world. Playing with him is always a pleasure and makes me very proud. Just being around him I have the feeling I'm learning something. With the Nu-Niles we didn't only share a project, we also share a long friendship, and along these years we've grown as musicians and as persons. Although the band disappears we'll always share these bonds of friendship. Music is a way to make a living and also a way of life, with its joys and deceptions, its loves and hates. Some of them last a while and others last forever.

Some music styles can be fads but the blues is always with us. Why do think that is?

Give one wish for the BLUES

Like I said earlier, the Blues has an essence that makes it common to everyone, it comes from primal feelings we all share. As long as we are human the Blues will be the perfect channel to express those feelings with music.

My wish for the Blues is for it to stay underground, not to become mainstream. This way it won't lose its essence.

What experiences in life make a GOOD BLUESMAN?

Nowadays probably a good collection of records and some talent. Anyhow, you should ask a good bluesman, I'm just a naughty bluesman.

How do you describe your contact to people when you are on stage? What are your main tools right now in harp case?

I usually try to amuse people, so that they have fun and remember they've lived a show. The main thing is the music, but you have to give a little extra to these people who came out of their home to see you, instead of playing the record sitting on their couch. My main tool is honesty and then practice. I don't think there is any other, if you don't work in a circus.

Anexo 13. Entrevista con Blas Picón, portal de blues polaco: BluesOnline, www.bluesonline.pl, 23. 12. 2012.

BLAS PICÓN, HISZPANIA:

THE JUNK EXPRESS JEST SUROWY I ŁATWY

Blas Picón to jeden z najważniejszych hiszpańskich harmonijkarzy. Z zespołem The Junk Express zagrał podczas XXIII Toruń Blues Meeting. Tylko bluesonline.pl opowiada o swojej drodze do bluesa i sytuacji bluesmanów w Hiszpanii.

Bluesonline.pl. Dlaczego zainteresowałeś się bluesem. W tej waszej Hiszpanii to chyba powinniście szlachtować byki, chlać wino i grać flamenco? Blues to jakaś rewolucja?

Blas Picón: Nie lubię walk byków, nie słucham też flamenco. Za to wino pijam w każdych ilościach. Nie znaczy to, że jestem jakiś inny czy rewolucyjny. Hiszpania to mały kraj ale bardzo zróżnicowany y bogaty w kontrasty.

A ktoś w Hiszpanii słucha w ogóle bluesa?

W Hiszpanii blues nie jest medialny ani komercyjny. Mamy ważne festiwale bluesowe. Jednak często się zdarza, że kiedy festiwal zdobywa renomę i chce się rozwijać, organizatorzy odchodzą od bluesa. Chcąc zapełnić stadion, zmuszeni są zmienić styl muzyczny. Blues niestety nie wystarcza. Ale wydaje mi się, że tak się dzieje na całym świecie. Blues to muzyka mniejszości i dzięki temu zachowuje swój niezwykły charakter.

Czy w twojej rodzinie lub wśród przyjaciół ktoś słuchał bluesa?

Nikt w mojej rodzinie nie słuchał bluesa. Mój ojciec słuchał flamenco, moje siostry słuchają właściwie każdego stylu muzycznego. Do mnie blues przyszedł z zewnątrz. Najpierw słuchałem rock'n'rolla z lat 50. Zrobiłem swego rodzaju podróż do korzeni. Teraz wielu moich znajomych słucha bluesa. Jednak jest to konsekwencja moich gustów muzycznych, a nie ich przyczyna.

To jak nauczyłeś się grać bluesa i w dodatku pisać takie mocne i bardzo osadzone w tradycji słowa?

Nauczyłem się słuchając płyt klasyków stylu i dlatego mogę powiedzieć, że miałem najlepszych mistrzów. Zawsze grałem ze słuchu. Na bazie tego, co usłyszałem, ćwiczyłem własną technikę. Dziękuję za tak dobrą opinię o moich tekstach. Dla mnie ich układanie jest najtrudniejszym elementem mojej twórczości. Angielski nie jest moim językiem ojczystym i pisanie po angielsku jest dla mnie sporym wysiłkiem. Tak naprawdę, to lekcje angielskiego miałem tylko przez trzy lata szkoły średniej. Ale ciągle rozwijam się i uczę samodzielnie słuchając muzyki i oglądając filmy w oryginalnej wersji językowej.

Dlaczego za swój główny instrument wybrałeś harmonijkę?

Zaczynałem grając na perkusji w zespołach rock'n'rollowych. Odkrycie harmonijki niespodziewanie otworzyło przede mną nowe możliwości. Każdy instrument jest inny. Harmonijka i perkusja to dwa różne światy. W końcu postawiłem na harmonijkę i śpiew. Dzięki nim moje projekty są bardziej osobiste. Mogę tworzyć moją muzykę i mój styl. Perkusista robi to, czego wymaga zespół.

Masz jakichś mistrzów instrumentu?

Wszyscy harmonijkarze, których słuchałem, czegoś mnie nauczyli. Na początku byli to: Sonny Boy Williamson, Little Walter, Walter Horton, George Smith, Snooky Pryor, etc. Obecnie wciąż się uczę od takich mistrzów jak Paul deLay, Gary Primich, Mitch Kashmar. Lista nazwisk jest nieskończenie długa. Od każdego można się czegoś nauczyć.

Cieężko było stworzyć własny zespół grający bluesa?

Rozumiem pojęcie "mój zespół" jako zespół artystów, którzy dzielą jedną wizję danego projektu. W Barcelonie jest wielu dobrych muzyków, jednak mało dobrych zespołów. Powodem jest trudność w znalezieniu muzyków, którzy mają te same cele i dążenia. Tak dzieje się w każdej pracy zespołowej. Trzeba iść w tym samym kierunku i dążyć do tego samego celu. I prawdę mówiąc - miałem wiele szczęścia. Zawsze mogłem liczyć na takich właśnie muzyków.

Opowiedz coś o Blas Picón & The Junk Express? Skąd wziął się pomysł na taki skład i jacy muzycy go tworzą?

O takim zespole marzyłem przez całe życie. Nasz styl jest wynikiem wielu lat słuchania różnej muzyki, coraz to bardziej surowej. The Junk Express jest surowy i łatwy, bo taki ma być. To pomysł zainspirowany przez Mississippi Delta Blues, gdzie magia pochodzi z czegoś, czego nie da się zapisać na pięciolini... Chcemy grać muzykę, która wywołuje wiele emocji podczas grania, choć wydaje się błaża czytając partyturę.

Oscar Rabadán (gitara) i Reginald Vilardell (perkusja) są jedynym zespołem jakiego potrzebuję. Wszyscy trzej jesteśmy przekonani o wartości tego projektu i w niego wierzymy. To świetni muzycy i do tego mamy tę samą wizję pracy zespołowej i to jest luksus.

Wielu muzyków zaczyna grać marząc o podróżach, a tobie gdzie udało się wyjechać, żeby zagrać koncert?

Ja zacząłem grać z miłości do muzyki. Możliwość podróżowania to dodatkowy plus tego zawodu. Dzięki muzyce odwiedziłem Francję, Portugalię, Włochy, Niemcy, Austrię, Finlandię, Szwecję, Belgię, Serbie, Polskę i Stany Zjednoczone. Takie wyjazdy to luksus, na który pewnie nie mógłbym sobie pozwolić nie będąc muzykiem. Ale tak jak powiedziałem, to nie dla tego zacząłem grać.

Blues pozwala spotykać się i grać wspólnie z wieloma muzykami. Czy są osoby, które szczególnie utkwiły ci w pamięci?

Miałem szczęście zagrać z wieloma świetnymi muzykami. Myślę, że największe wrażenie zrobili na mnie ci, którzy dzięki swej osobowości wyróżniali się wśród innych. Lista jest bardzo długa. Przytoczę więc tylko dwa nazwiska: Billy Lee Riley, mój guru rock'n'rolla z lat 50-tych. Nigdy mu nie dorównam. Drugi to Nick Curran, który reprezentował to, co podziwiam w muzykach bluesowych, punkowych czy rock'n'rollowych.

Jak wspominasz koncert w Toruniu podczas festiwalu XXIII Toruń Blues Meeting?

Wyjazd do Torunia był krótki, ale intensywny. Przylecieliśmy w piątek i wróciliśmy w sobotę. Większość czasu spędziliśmy więc w podróży. Ale było warto. Na festiwalu wydawali się trochę z innej planety ponieważ większość zespołów grała rock-bluesa ocierając się czasem

nawet o hard rock. Na szczęście publiczność była fantastyczna. Bardzo pozytywnie nas zaskoczyło, że ta sama publiczność może świetnie się bawić przy tak różnych stylach bluesa. Szkoda, że nie mieliśmy więcej czasu na poznanie bogatej polskiej kuchni i na zwiedzanie zabytków. Ale na pewno jeszcze wrócimy.

Czy macie w Hiszpanii dobre miejsca do grania bluesa?

W Hiszpanii jest wiele dobrych festiwali, ale często rodzime zespoły traktowane są jak druga kategoria. Zarówno mój obecny zespół, The Junk Express, jak i poprzedni, The Lazy Jumpers, miał lepszy odbiór za granicą niż w kraju. Trzeba grać za granicą, aby docenili cię twoi sąsiedzi. Najprawdopodobniej narobię sobie wrogów mówiąc to, ale myślę, że w Hiszpanii brakuje właściwego kryterium wśród ludzi, którzy decydują o tym jaki zespół, lub jaką muzykę należy promować. Na szczęście to powoli zaczyna się zmieniać. Powstają nowe stowarzyszenia bluesowe, które, mam nadzieję, będą miały więcej rozsądku przy ocenie krajowego rynku muzycznego.

Czy muzykowanie to twój jedyny sposób na życie i zarabianie pieniędzy?

Tak. Mam to szczęście i nieszczęście jednocześnie. Czasem finansowo ciężko się utrzymać. Jednak praca daje mi wielką satysfakcję. Wiele lat pracowałem na linii montażowej w fabryce. I wiem, co mówię... nigdy bym się nie zamienił.

[Versión traducida:](#)

BLAS PICÓN, HISPANIA:

THE JUNK EXPRESS ES BÁSICO Y SINCERO

Blas Picón, uno de los principales armonicistas de blues en España. Tocó con su grupo The Junk Express en XXIII Toruń Blues Meeting. Únicamente a nosotros, bluesonline.pl, nos describe su carrera y la situación de blues en España.

¿Por qué te dedicas al blues? Eres de España donde lo común es ver toros, beber vino y tocar flamenco.

No me gustan las corridas de toros, no escucho flamenco y bebo vino con fanatismo. Eso no me hace único ni revolucionario, España es un país pequeño pero, afortunadamente, muy diverso y rico en diferencias.

¿Es popular el blues en España?

El Blues en España no es una música mediática ni comercial; hay importantes festivales de este estilo pero a medida que se hacen grandes se alejan del Blues, porque si quieres llenar un estadio de fútbol tienes que recurrir a otros estilos, con el Blues no basta. Creo que eso pasa en todo el mundo, el Blues es una música minoritaria y por eso sigue conservando parte de su integridad.

¿Son tu familia y amigos aficionados de blues también?

Nadie en mi familia escucha Blues por costumbre. Mi padre escuchaba flamenco, mis herman@s escuchan todo tipo de música, pero nadie está familiarizado con el Blues, eso es algo que me ha llegado desde el exterior. Empecé escuchando Rock'n'Roll de los años 50 e

hice un viaje hacia atrás buscando las raíces. Lógicamente, ahora, muchos de mis amigos escuchan Blues, pero ha sido una consecuencia no un causante.

¿Cómo has aprendido a componer y, sobre todo, a escribir letras tan buenas y fuertes?

Aprendí a través de los discos y, por eso, he tenido a los mejores maestros. Siempre he tocado de oído, practicando a partir de lo que escuchaba en las canciones de los clásicos. Agradezco que consideres mis letras de tal forma, pero esta es la parte más débil de mi música. Componer en inglés es realmente un esfuerzo ya que no es mi lengua materna y la he aprendido de forma básica en el instituto (3 años) y luego la he desarrollado escuchando música y viendo cine en versión original.

¿Por qué tocas armónica?

Primero empecé tocando la batería en grupos de rock'n'roll, pero descubrir la armónica fue abrir una puerta que no me esperaba. Cada instrumento tiene su mundo y entre batería y armónica los mundos están muy separados, así que tocar los dos instrumentos me permitía abarcar un abanico mucho más amplio de posibilidades. Finalmente decidí apostar por la armónica y por la voz porque me permitían desarrollar proyectos más personales, hacer mi música y mi estilo. Como batería me dedico a hacer lo quiere o requiere el grupo.

¿Quiénes eran tus maestros?

Todos los armonicistas que he ido escuchando desde que decidí tocar la armónica han sido importantes de una forma u otra. Empecé con Sonny Boy Williamson (1 y 2), Little Walter, Walter Horton, George Smith, Snooky Pryor, etc. Actualmente sigo intentando aprender de gente como Paul deLay, Gary Primich, Mitch Kashmar, pero quiero dejar claro que la lista nunca acabaría, pues puedes aprender algo de cualquiera que tenga un enfoque diferente al tuyo, siempre que el objeto a enfocar sea el mismo.

¿Es difícil montar una buena banda de blues?

La verdad es que he tenido mucha suerte ya que en mis bandas he podido contar con excelentes músicos que han compartido la visión del proyecto. No entiendo el concepto de "own band" de otra forma. Barcelona está llena de buenos músicos pero cuesta más encontrar buenas bandas, aunque las hay. La razón es la dificultad a la hora de encontrar músicos con los mismos objetivos y prioridades que tú. Es como cualquier proyecto de trabajo en común, has de compartir objetivos.

¿Explicanos algo sobre tu proyecto Blas Picón & The Junk Express?

Esta es la banda con la que soñaba y no lo supe hasta que nació. A nivel estilístico es el producto de muchos años escuchando música de diversa índole que acaban convergiendo en esta sencillez. The Junk Express es básico y sincero porque lo quiere ser. La idea está inspirada por el Mississippi Delta Blues, donde la magia proviene de algo que no se puede escribir en un pentagrama, algo que trasciende el alfabeto musical. Queremos hacer música que emocione durante la interpretación aunque pueda parecer insulsa leída en una partitura. Oscar Rabadán (guitarra) y Reginald Vilardell (batería) son el único formato que permitiría este grupo; estamos convencidos de la validez del proyecto y los tres apostamos por ello. Son

músicos excelentes pero además tienen visión de conjunto, de trabajo en grupo, y eso hoy en día es un lujo.

La mayoría de los músicos suena de tocar en diferentes países. ¿Dónde has tocado?

Bueno, a mí lo primero que atrajo de la música fue la música, lo de viajar es un valor añadido. He tenido la suerte de estar, gracias a la música, en países como Francia, Portugal, Italia, Alemania, Austria, Finlandia, Suiza, Polonia, Bélgica, Serbia, EEUU, y posiblemente me deje alguno. Viajar a estos países es un lujo que, probablemente, no habría podido hacer sin ser músico pero, insisto, no fue la motivación de convertirme en músico... aunque acabe siendo uno de los mejores regalos.

Blues permite conocer a muchos músicos interesantes y reconocidos – ¿A quién has conocido?

He tenido la fortuna de conocer y compartir escenario con muy buenos músicos, aunque creo que los que más me impresionaron fueron aquellos que, además, demostraban una personalidad que les hacía diferentes. La lista sería muy larga así que, a riesgo de parecer desconsiderado, solo citaré a dos: Billy Lee Riley, que era uno de mis referentes del Rock'n'Roll de los años 50 y me hizo pensar que nunca, por mucho que lo intentara, llegaría a su altura a pesar de tener 35 años menos; y Nick Curran, definición de lo que admiro en un músico de Blues, Rock'n'Roll, Punk o lo que sea. A medida que pasa el tiempo más cuenta me doy de la huella que estos dos músicos, tan diferentes pero tan parecidos, dejaron en mi memoria.

¿Qué tal tu experiencia en Polonia en Torun Blues Meeting?

Torun fue rápido pero intenso. Fuimos un viernes y volvimos un sábado y nos pasamos la mayor parte del tiempo viajando, pero valió la pena participar en un festival donde parecíamos unos bichos raros, ya que el registro del resto de bandas era Rock-Blues y, en algún caso, rozaba el Hard-Rock. Afortunadamente, el público reaccionó de maravilla y disfrutamos muchísimo de nuestro concierto como músicos y del resto como público. Nos encantó comprobar que la misma audiencia era capaz de disfrutar de diferentes estilos de Blues con la misma intensidad. Echamos de menos no disponer de más tiempo para conocer las riquezas gastronómicas del país y pasear por algunos de sus históricos lugares. Somos jóvenes, todavía hay tiempo.

¿Hay buenos lugares para tocar blues en España?

En España hay buenos festivales pero, a menudo, los grupos del país son tratados como de segunda categoría. Ya me pasó con mi anterior banda, The Lazy Jumpers, que teníamos más éxito en el extranjero que en casa. A veces tienes que salir a tocar fuera para que tus vecinos te valoren. Sé que no voy a hacer amigos diciendo esto, pero creo que en España hay una falta de criterio importante por parte de mucha gente que decide a la hora de impulsar algunas bandas o a la música en general. Afortunadamente, eso está cambiando, se están creando nuevas asociaciones de Blues que espero que aporten más criterio y sensatez a la valoración de la música del país.

¿Es posible vivir sólo de tocar el blues?

Sí, lo es. Tengo esa suerte y esa desgracia, ya que es muy duro económicamente pero es muy gratificante anímicamente. He trabajado ocho años en una cadena de montaje en una fábrica y sé lo que digo... no lo cambio.

Anexo 14. Reseña de álbum de Blas Picón & The Junk Express, portal de blues polaco: BluesOnline, www.bluesonline.pl, 23. 12. 2012.

BLAS PICÓN & THE JUNK EXPRESS

Blas Picón to hiszpański harmonijkarz, który od kilkunastu lat gra bluesa w Katalonii. Pod swoim nazwiskiem wydał trzy płyty: "Somebody Tell that Woman (2003), "Bad Luck – Turn my Back On You" (2005), and "Comin' On Like Gangbusters" (2007). W 2011 roku świat usłyszał o jego nowym projekcie: Blas Picón & The Junk Express.

W skład The Junk Express wchodzi gitarzysta Oscar Rabadan i bębniarz – perkusjonalista Reginald Vilardell. Razem z Blasem tworzą monolit, który dał światu 12 autorskich kompozycji. Płytę otwiera mocny shuffle „Driftin’ With The Flow”. Silnie przesterowana harmonijka i potężnie zrealizowany dźwięk gitary i bębnów gradem uderzeń tworzą idealne tło dla silnego głosu wokalisty. Ważne, że Blas nie stara się udawać kogoś innego, bardziej opowiada historię, niż eksponuje swój głos.

Chociaż krążek powstał na kontynencie, w brzmieniu katalońskiego bluesa jest coś ze Słońca Kaliforni. Rabadan oszczędnie podkłada akordy, za to bębniarz wyraźnie realizuje się waląc w werbel. Ale i tak najważniejsze w „Frankenstein’s Moan” jest gigantyczne solo harmonijki. To brudne brzmienie i urywane tony przeszywają powietrze.

Ale Blas Picón nie zamierza znużyć słuchaczy. Nieco rozjaśnia brzmienie intonując „What Am I Suposed To Do”. I znów mamy fantastyczny bluesowy minimalizm. Gitarzysta w zwrotkach właściwie gra tylko na basowych strunach, by w drugiej części zagrać coś na kształt linii melodycznej i solówki dwudźwiękami. W tym utworze Picón kształtuje też barwę harmonijki dłońią i wciąga wręcz słuchaczy do muzycznego dialogu. A i przy tym – każda z tych kompozycji to korzenny blues.

Klimat tanecznego boogie towarzyszy piosence „My Heart Is Shy”. Cały zespół wspiera lidera w chórkach, gitarzysta gra ostinatową figurę na basowych strunach, a wokół jest przesterowany bardziej niż harmonijka i pewnie stąd czysto brzmiące chórki. Nogi same ruszają do tańca.

Groźnie brzmiącemu tytułowi „Hangover” towarzyszy mroczny riff na gitarze i przekornie bardziej optymistyczna melodia harmonijki. Tak mogliby brzmieć Yardbirds w połowie lat 60., gdyby Blas Picón pojawił się wówczas w swingującym Londynie. Ale jest XXI wiek i takie rzeczy możliwe są również w Barcelonie. Blues przekroczył już dawno granice kontynentów i wszędzie znajduje wdzięcznych twórców.

„Ain’t Gonna Cry” nie powstydziłby się w swoim repertuarze pewnie i Muddy Waters. Solidny blues ze stylowym tekstem i wyraźnymi call & response głosu i harmonijki. Niby nic niezwykłego, ale w połączeniu z przesterowanymi i pełnymi pogłosu barwami – działa i przekonuje.

Nie mniej bluesowo brzmi „Searching Blues”. Blas Picón tym razem rozpoczyna swoją opowieść tylko przy wtórce akordów gitary. Śpiewa nawiązując do klasycznych bluesowych tematów, a i słowa układa według tak dobrze znanych schematów. Czasem wydaje się, że nie obca jest mu

twórczość spółki Moreland & Arbuckle, choć w jego nutach więcej jest bluesa, niż odniesień do country. Tak czy inaczej „Searching Blues” zachwyca swoją motoryką i orgiastycznym solem harmonijki, które brzmi aż do wyciszenia utworu.

I nagle szok. Tytułowy „The Junk Express” zaczyna się właśnie jak stylowy country blues. Blas nawet pokrzykuje, jak góral z Appalachów. Znakomicie w klimat wpisuje się wspomniany już gitarzysta Oscar Rabadan, ale to przede wszystkim znów popis fantastycznej gry na harmonijce, w dodatku z inteligentnie wplecionymi mini cytataми z bluesowej klasyki. I to oszałamiające tempo.

„Can't Find My Way Back Home” zgodnie z tytułem zaczyna się od wyjątkowo rozdierającej nuty zagranej na harmonijce. Później znów mamy klimat bliski i Kaliforni i brytyjskiemu białemu bluesowi z połowy lat 60. z lekką naleciałością szaleństwa w klimacie Jacka White. Ale bez obaw, to przede wszystkim blues bliższy Johnowi Mayallowi niż Led Zeppelin. I radość dla fanów harmonijki. A podkręcenie tempa w końcówce jest znakomitym pomysłem na ożywienie skostniałej bądź co bądź formuły.

Równie przyjaźnie, jakby w klimacie Bo Diddleya spotykającego Blues Brothers brzmi „You Are My Baby”. Tym razem gitarzysta, który teoretycznie gra tylko akordy, robi cały klimat utworu, a Blas Picón ma za zadanie oprócz zagrania świetnych riffów solidnie go zaśpiewać. Mocny męski głos to podstawa bluesa.

I wreszcie coś w wolnym tempie. Tu harmonijka podaje melodię, jak niegdyś w naszej Kasie Chorych, tyle, że instrumentarium służące do jej realizacji jest znacznie uboższe. Ale „Low Life Paradox Blues” nic na tym nie traci. Picón nie siląc się na zbyt przerysowane frazowanie po prostu śpiewa bluesa o męskim życiu, czyli walkach i picciu. I gderaniu żony. Życiowy ten blues. Krążek kończy opętający rock and roll „Love To Share”. Idealny na bis na koncertach. Okraszony oczywiście dźwiękami harmonijki i niewiarygodnie napakowany pozytywną energią. Brzmienie Blas Picón & The Junk Express to rewelacyjny bluesowy monolit, w dodatku niskobudżetowy. Takie trio może być ozdobą każdego bluesowego festiwalu i można gwarantować, że publiczność z miejsca da się wciągnąć do zabawy.

[Versión traducida:](#)

BLAS PICÓN & THE JUNK EXPRESS

Blas Picón es un armónico español, que desde hace varios años toca blues en Cataluña. Tiene editados tres álbumes: *Somebody Tell That Woman* (2003), *Bad Luck - Turn My Back On You* (2005), y *Comin 'On gangbusters Like* (2007). En 2011 el mundo ha conocido su nuevo proyecto: Blas Picón & The Junk Express. El Junk Express está compuesto por guitarrista Rabadán Oscar y el batería Reginald Vilardell. Estos músicos, junto con Blas, han dado al mundo las 12 composiciones propias.

El álbum empieza con un shuffle fuerte *Driftin 'With The Flow*. El sonido fuerte de armónica con poderoso sonido de la guitarra y el granizo de tambores forman el fondo perfecto para la voz fuerte del cantante. Es importante destacar que Blas no intenta fingir ser otra persona, cuenta contando la historia y no exponiendo su voz.

Aunque el álbum se ha creado en el continente, en este blues catalán hay algo del Sol de California. Rabadán con moderación toca acordes. El batería se realiza golpeando la caja. Aun así, los más importantes de *Frankenstein Moan* es un gigante solo de armónica. El sonido sucio y tonos cortos atraviesan el aire.

Pero Blas Picón no piensa aburrir a su audiencia. Aclara un poco el tono cantando *What Am I Supposed To Do*. Y de nuevo tenemos el blues minimalista fantástico. El guitarrista, en las estrofas, toca sólo con las cuerdas bajas. Y en la segunda parte nos ofrece una especie de línea melódica y sólo. En este tema Picón moldea un timbre de armónica con una mano e invita a los oyentes a un diálogo musical. A y al mismo tiempo, - cada una de estas composiciones es un blues en estado puro.

La canción *My Heart Is Shy* tiene un clima de alegre Boogi. Todo el grupo acompaña al líder en los coros. El guitarrista toca ostinato en las cuerdas bajas, y la voz está distorsionada más que la armónica y por lo tanto los coros suenan limpio. Los pies por si solos empiezan a bailar.

El título que suena de miedo *Hangover* va acompañado de un riff oscuro de guitarra, y de contraste la melodía de una armónica más alegre. Así suena como *Yardbirds* a mediados de los años 60 en London. Pero es el siglo XXI, y estas cosas son posibles en Barcelona. El blues ha cruzado las fronteras de los continentes y en todas partes hay músicos de nivel. *Ain't Gonna Cry* parecido al repertorio de Muddy Waters. El blues sólido con un texto claro y elegante, call & response del voz y la armónica.

Searching Blues - Blas Picón esta vez comienza su historia sólo con el acompañamiento de acordes de guitarra. El canto hace referencia a los grandes clásicos del blues. A veces todo parece un poco a Moreland & Arbuckle, pero en sus notas hay más blues que el country. De todos modos, *Searching Blues* impresiona con su solo orgiástico de la armónica. Y de repente un choque. *The Junk Express* empieza igual que el elegante country blues. Blas, incluso grita como el alpinista Apalaches. El guitarrista Oscar Rabadán se ajusta perfectamente a este estado de ánimo. Pero otra vez el mejor, resulta en un fantástico solo de armónica, con fragmentos de las melodías de los grandes clásicos del blues. *Can't Find My Way Back Home* de acuerdo con el título comienza con una nota extremadamente fuerte de la armónica. Más adelante, tenemos otra vez un clima cercano a California al blues blanco británico de mediados de los años 60 con la influencia de la atmósfera de locura de Jack White. Pero es, sobre todo, el blues más parecido a John Mayall que a Led Zeppelin. Es un placer para los amantes de la armónica. La subida de la velocidad del ritmo al final es una buena idea para reavivar la antigua fórmula.

Muy amistoso, como Bo Diddley acompañado por Blues Brothers, suena *You Are My Baby*. Esta vez, es el guitarrista que, tocando sólo los acordes, crea todo el carácter especial de esta canción. Blas Picón toca únicamente grandes riffs y canta con firmeza. Una voz masculina fuerte es el fundamento del blues.

Por fin un tempo más lento. Aquí armónica da la melodía, como en el pasado en nuestro Kasa Chorych. Sin embargo hay menos instrumentos para su realización. Pero *Low Life Paradox*

Blues no pierde nada en esto. Picón no trata de ser demasiado exagerado, sólo canta el blues de la vida de los hombres, es decir de luchas y de beber. Y de quejas de sus esposas.

El álbum termina con el rock n´roll frenético *Love To Share*. Ideal como final de los conciertos. Enriquecido por los sonidos de harmónica y, por supuesto, una enorme carga de buena energía.

El sonido de Blas Picón & The Junk Express es un blues en estado puro, además grabado a bajo coste. Este trío podría tocar conciertos en todos festivales de blues. La diversión está garantizada.

Anexo 15. La reseña de concierto de Blas Picón en festival en Polonia *Torun Blues Meeting 2012* publicada en la revista *Twój Blues*, Chorzow: Delta, Nº. 12, 2012.

TORUN BLUES MEETING
16-17.11, klub Od Nowa, Torun

Torun Blues Meeting to festiwal w Polsce dobrze znany. Nic więc dziwnego, że do klubu „Od Nowa”, który przez rok został powiększony o dodatkowe pomieszczenia, w tym o nowoczesną salę koncertową, galerię, toalety, wygodny hall i szanę, przyszło mnóstwo miłośników różnych gatunków bluesa. Popłyni ośmi, aby przez dwa dni pogłębić i posłuchać artystów polskich i zagranicznych, jakich na 23. edycję festiwalu zaprosił Mirosław „Maurycy” Męczałski, szef klubu i twórca imprezy, także muzyk-gitarzysta, lider grupy Tortilla, która jako jedyna uczestnik tego mitingu, brała udział we wszystkich jego edycjach.

Pierwszego dnia największą atrakcją było trio z Barcelony, kierowane przez Blas Picóna. Na mityngu w Toruniu muzyki z Hiszpanii-Łodźlanin z Katalonii nigdy wcześniej nie zagrali. I jak pokazał ten koncert: warto było 23 lata poczekać, aby usłyszeć trio, złożone z niesypowego gitarzysty Oscara Rabadana, jednego z najlepszych w Barcelonie perkusistów Reginalda Vilardella i śpiewającego harmonijkarza - Blas Picóna, twórcy interesującego przedstawionego w Toruniu repertuaru. Drugiego dnia największe wrażenie zrobił najlepszy na Lotwie zespół bluesowy Latvian Blues Band, grający bardzo przywykłym repertuar: na stylku chicagowskiego bluesa, soulu, R&B i jazzrocka. Podobną muzykę, znana zapewne czytelnikom: TB z płyty „In The Midnight Hour”, dobrze rozgrzewają publiczność „Od Nowy” - na początku festiwalu, łącząc dwa muzyczne gatunki: soul i bluesa, przedstawił Dr Blues & Soul Re: Picón, czyli nowy projekt Krzysztofa Rybarczyka z Wielkiej Łodzi, która przed laty zagrała na pierwszym toruńskim mityngu.

Pierwszego dnia zaskoczył się także występ Stena Skibby'ego, bardzo sprawnego wokalisty i instrumentalnie ciekawego, twórczego imitatora Hendriksa, który w zbliżonej do mistrza aranżacji przypominał wielkie przebiegi legendarnego muzyka: Purple Haze, Little Wing, Voodoo Child, Hey Joe. W finale występn i w zaskakującym publicznym doskonałym bisie z Glorij i wzięt Thing Stena wspomógł Leszek Cichonki. Twórca znanego festiwalu „Thanks Jim!” wraz ze swoją grupą (Lukasz Lyczkowski - śpiew, Robert Jermoluk - instrumenty klawiszowe, Tomasz Grabowski - bas oraz Wojciech Bułkiński - perkusja) przedstawił również toruńskie publiczności utwory ze swojej płyty „Sobą gram”. Moją uwagę na mityngu przykuł też występ tria Easy Rider, który na toruńskim festiwalu zagrał już po raz czwarty, a szczególnie gra technika gitarzysty Andrzeja Wodzińskiego, w standardach bluesowych i własnej pisowni tytułowej; z albumu „Artysta” wydanego na początku XX wieku. Jak mnie zapewnił po występie, muzycy trój pracują nad nową płytą, w której oprócz nowych utworów, być może będzie to album złożony z dwóch krążków. Od lat jestem fanem Easy Rider, więc niecierpliwie czekam.

A wracając do mityngu, widzowie z zainteresowaniem przyjęli przedstawione drugiego dnia, projekt akustyczny z Ludem Adam Blues Band oraz gitar angielsko-holenderskiego, śpiewającego gitarzysty Ty Gemera, który w Toruniu zagrał po raz drugi (wczelnie, stało się to w roku 2005). On sam jednak nie był zbyt zadowolony z siebie, przyznając, że występ był nieco za krótki.

Oba festiwalowe dni, a właściwie noce, zamknięły zespoły, dla których blues jest punktem wyjścia do muzyki rockowej, czyli Cree i Dżem. Sebastian Radził z kolegami oraz z Michulem Kasalikiem, a w jednym z utworów także z Andrzejem Wodzińskim, przedstawił utwory z nowej płyty „Chwał nastąpi!” zaś Dżem obek piosenek z ostatniego albumu studyjnego „Muza”, przypominał największe przebitki, zawsze chętnie przyjmowane przez publiczność „Od Nowy”. I nie tylko. W trakcie bisu jeden z fanów zespołu, miłośnik bluesa i tej imprezy, publicznie oświadczył się narzeczoną, co toruńska widownia przyjęła z wielkim entuzjazmem, życząc miłodym sto lat szczęścia. To samo doświadczył pod adresem organizatorów „Torun Blues Meeting”, który tradycyjnie zakończył bluesowy jam-session.

Zdzisław Fajek, zdjęcia: Robert Berent



Latvian Blues Band

Tortilla: Maurycy Męczałski / Dawid Wydra

Blas Picón & Junk Express

Stan Skibby

Versión traducida:

En el primer día la cosa más interesante fue el concierto del trío de Barcelona dirigido por Blas Picón. Los músicos de España (o más bien de Cataluña) no habían tocado nunca en el Torun Blues Meeting. El concierto demostró que merecía la pena esperar 23 años. Pudimos escuchar el trío compuesto de un excepcional guitarrista - Oscar Rabadán, uno de los mejores baterías de Barcelona - Reginald Vilardell y el cantante y armónico - Blas Picón, el cual es también autor de un repertorio muy interesante.

Anexo 16. *Katalonia też czuje bluesa*. Gazeta Wyborcza. Torun (Polonia):
Agora SA. Nº. 267, 15. 11. 2012, p. 3.

Katalonia też czuje bluesa

Trio The Junk Express stawia na bardzo surowe brzmienie rhythm&bluesowe. Formacja pochodząca z Barcelony również zagra w Toruniu.

Zespół czerpie inspiracje z twórczości Jerry'ego McCaina, Kida Thomasa lub McKenziego George'a Lightfoota. Zbiera podstawowe, często odrzucone elementy, które tworzą tę tradycję muzyczną. Kim są członkowie tego trio? Blas Picon to wszechstronnie utalentowany perkusista, wokalista, harmonijkarz, autor muzyki i tekstów. Grywa z najlepszymi zarówno w Europie, jak i Stanach Zjednoczonych. - Chciałbym, aby blues pozostał w podziemiu, a nie przeszedł do mainstreamu. W ten sposób ta muzyka nie straci swojej esencji - deklaruje urodzony w 1969 roku muzyk. Dotychczas ten kataloński artysta wydał trzy płyty - głównie ze swoim projektem The Lazy Jumpers. Reginald Vilardell to jeden z najlepszych perkusistów w Barcelonie. Gra w wielu formacjach, np. Blas Picón i The Junk Express, The Suitcase Brothers Band, The Midnight Rockets, Lone Rhino Club i Walking Stick Man Blues Band. Z kolei Oscar Raban to urodzony w Barcelonie gitarzysta, który jak sam mówi, w wieku lat 15 oszalał na punkcie gry na gitarze i od tamtej pory nie może przestać grać.

[Versión traducida:](#)

A Cataluña también le gusta el blues

El trío The Junk Express tiene un sonido muy crudo de rhythm & blues. El grupo procedente de Barcelona también tocará en Torun.

La banda se inspira en las obras de Jerry McCain, Kid Thomas o George McKenzie Lightfoot. Recoge elementos básicos, a menudo rechazados. ¿Quiénes son los miembros de este trío? Blas Picón es un percusionista de múltiples talentos, vocalista, armonicista, autor de la música y de los textos. Toca con los mejores, tanto en Europa como en Estados Unidos. – Espero que el blues permanezca fuera de mainstream. De esta manera, la música no pierde su esencia – declara el músico nacido en 1969. Hasta el momento este artista catalán ha lanzado tres álbumes - sobre todo con su proyecto The Lazy Jumpers. Reginald Vilardell es uno de los mejores bateristas de Barcelona. Participa en muchos proyectos, tales como Blas Picón y The Junk Express, The Suitcase Brothers Band, The Midnight Rockets, Lone Rhino Club y Walking Stick Man Blues Band. Por otra parte, Oscar Rabadán el guitarrista de Barcelona, que, como él dice, a la edad de 15 se convirtió en obsesionado con tocar la guitarra y fue entonces cuando empezó a tocar y ahora no es capaz de parar.

Anexo 17. La reseña del álbum Old Time Blues de Joan Pau Cumellas y Barcelona Bluegrass Band publicada por Piotr Gwizdała en *Twój Blues, Chorzow (Polonia): Delta, enero, 2013.*



[Versión traducida:](#)

Barcelona Bluegrass Band, Old Time Blues

Esta banda, la formaron hace cuatro años dos músicos españoles: el virtuoso de la armónica, Joan Pau Cumellas, y el maestro de banjo, Lluís Gómez. Con Miguel Talavera (guitarra) y Maribel Rivero (bajo) tocan el bluegrass clásico (la música proveniente de los montes Apalaches). Le añaden los elementos de blues, country, jazz y música celta. Todo este álbum está lleno de una música muy energética, que se caracteriza por la gran maestría de los artistas, su creatividad e ingeniosidad. El grupo ha tocado este verano en Torun dando la excelente muestra de sus habilidades. Para los que han visto el concierto, este álbum será el recuerdo perfecto.

Anexo 18. Agenda de actividades realizadas como parte de trabajo del campo.

	RADIO	PAÍS	FECHAS
1	Radio Kultura Programa Siła Bluesa	Bydgoszcz, Polonia	19.04. 2012
2	Teosam Teosam.com	Samos, Grecia	23.06.2012 13.08.2012
3	Triple R Blues triplerblues.com	Ha Panningen, Holanda	23.05.2012
4	Radio RCC radiatorcc.com Rock 'n' Blues Today	Umbertide, Italia	03.07.2012 10.07.2012 24.07.2012 31.07.2012 07.08.2012 04.09.2012 30.10.2012
5	Radio Coteaux radiocoteaux.com Biker Street	Saint-Blancard, Francia	30.07.2012 13.08.2012
6	RBA FM Auvergne Limousin sweethomemusic.fr Radio Blues Intense	Bort-Les-Orgues, Francia	01.08.2012 29.08.2012 03.09.2012 26.11.2012
7	Kanal Ratte kanal-ratte.de Blues Corner	Schopfheim, Alemania	03.12.2012
8	Radio Rønde Bluestimen http://www.wlmm.dk/ronde/	Ebeltoft, Dinamarca	9.12.2012
9	LCR Am, www.nothingbuttheblues.co.uk	Loughborough, Inglaterra	20 .10.2012 27.10.2012
10	VFM Radio (For Boom Boom) www.vfm.hr	Vinkovci Croacia	25.11.2012
11	Radio Proglas http://www.proglas.cz	Brno, Rep. Checa	10.01.2013 11.01.2013 25.01.2013
12	Radio Devin, bluesnenie@pobox.sk	Bratislava, Eslovaquia	17.04.2013 01.05.2013
13	Radio Sound Check Concierto de Miguel Talavera	Warrenpoint , Reino Unido	23.05.2014
14	Rodio Kultura Programa Siła Bluesa	Bydgoszcz, Polonia	11.09.2014
	CONCIERTOS	PAÍS	FECHA
1	Barcelona Bluegrass Band <i>Spring Bluegrass Festival</i>	Willisau, Suiza.	19.05.2012 20.05.2012
2	Barcelona Bluegrass Band <i>Harmonica Bridge</i>	Torun, Polonia	24.08.2012
3	Joan Pau Cumellas <i>NHL Harmonica Festival</i>	Bristol, Inglaterra	28.10.2012
4	Blas Picón & <i>The Junk Express</i> <i>Torun Blues Meeting</i>	Torun, Polonia	16.11.2012

5	Miguel Talavera 6 conciertos <i>Blues On The Bay Festival</i>	Warrenpoint, Inglaterra	22,23,24,25, 26,27.05.2013
6	Barcelona Bluegrass Band <i>Blues Plus Festival</i>	Bydgoszcz, Polonia	19.09.2014
7	Joan Pau Cumellas <i>MundHarmonikaLive</i>	Klinghental, Alemania	20.09.2014
	PUBLICACIONES	PAÍS	FECHA
1	<i>Quico Pi de la Serra: T'agrada el blues?</i> Michael Limnios www.blues.gr	Grecia	21.08.2012
2	<i>Amadeu Casas: El Blues de Matèria Orgànica</i> , Michael Limnios www.blues.gr	Grecia	25.09.2012
3	<i>Miguel Talavera: Mediterranean Blue(s)</i> , Michael Limnios, www.blues.gr	Grecia	02.10.2012
4	<i>Blas Picón: Blues to the bone</i> , Michael Limnios, www.blues.gr	Grecia	05.11.2012
5	Entrevista con Blas Picón, BluesOnline, www.bluesonline.pl	Polonia	23.12.2012
6	Reseña de álbum de Blas Picon & The Junk Express BluesOnline, www.bluesonline.pl	Polonia	23. 12. 2012
7	La reseña de concierto de Blas Picón en festival en Polonia <i>Torun Blues Meeting</i> , la revista <i>Twój Blues</i> , Delta.	Chorzow. Polonia	01.12.2012
8	<i>Katalonia też czuje bluesa</i> . Gazeta Wyborcza. Agora	Torun, Polonia	15. 11. 2012
9	La reseña del álbum <i>Old Time Blues</i> Barcelona Bluegrass Band, la revista <i>Twój Blues</i> , Delta.	Torun, Polonia	13.01.2013

Anexo. 19. Festivales de Blues

1. *Blues roots festivalen i Mönsterås*
2. *Domizia Blues*
3. *Rawa Blues Festival*
4. *Blues River Festival*
5. *International Guinness Blues on the Bay*
6. *Hebden Blues Festival*
7. *Jimiway Blues Festival*
8. *.Festiwal Kolski*
9. *UptonBluesFestival*
10. *Olsztyńskie Noce Bluesowe*
11. *II International Ochota Blues Festival*
12. *Toruń Blues Meeting*
13. *Blues & Folk Festival*
14. *France Blues*
15. *Estonian Bluesfest*
16. *Bierbeek Blues'd up*
17. *Blues Peer*
18. *Meensel Blues*
19. *Spring Blues Festival*
20. *Zagreb International Blues Festiva*
21. *BluesBaltica*
22. *Bluesfestl*
23. *Lübecker Jazz & Blues Festival*
24. *Mostar Blues Festival*
25. *Deltablues*
26. *Novellara Blues Festival*
27. *Pistoia Blues*
28. *Roots and blues*
29. *Summertime Blues Festival*
30. *Trasimeno Blues festival*
31. *Vintage Roots Festival*
32. *Bibberblues*
33. *Brielle Blues*
34. *Culemborg Blues*
35. *Bluestown Kwadendamme*
36. *Ribs en Blues*
37. *The Southern Blues Bergenfest*
38. *Stichting Blues '89*
39. *Blues in hell*
40. *Nidaros Blues*
41. *Skånevik Bluesfestival*
42. *Åmål's Blues Fest*
43. *Bluesfestival in Eslöv*
44. *Blues Rules Crissier Festival*
45. *Piazza Blues*
46. *Sierre Blues Festival*
47. *Ashburton blues festival*
48. *ushy's Big Wheel Blues Festival*
49. *Carlisle blues festival*
50. *Gloucester International Rhythm & Blues Festival*
51. *Maryport blues*
52. *Mumbles Musical Mile Festival*
53. *Nantwich Jazz Blues and Music Festival*
54. *Lichfield Arts*
55. *Swanage Blues*
56. *Wickham Festival*
57. *Tenby Blues Festival*
58. *Euro Blues*
59. *Torquay blues festival*
60. *Orkney Blues Festival*
61. *Newark Blues Festival*
62. *Maverickfestival*
63. *Harvestblues*
64. *Plumpton Beer & Blues Festival*
65. *The Congleton Jazz & Blues Festival*
66. *Southsea Folk And Roots Festival*
67. *Rauma Blues*
68. *Abertillery Blues Festival*
69. *Larmer Tree Festival*
70. *Cahors Blues Festival*
71. *Bluespassions*

72. *Blues on the Meadow*
73. *Blues at the fold*
74. *Linton Festival*
75. *Blues on The Farm*
76. *Castlebar Blues And Beyond Festival*
77. *Blues- & Jazz-Festival*
78. *Jesień z Bluesem*
79. *Warsaw Blues Night*
80. *Little Woodstock*
81. *Rother Bluestage*
82. *Bergenfest*
83. *Notodden Blues Festival*
84. *Sweden Rock Festival*
85. *Copenhagen Blues Festival*
86. *Apollo Bay Music Festival*
87. *Apollo Bay Music Festival*
88. *Den Blå Festival*
89. *Blues Oan Daa Stoazze*
90. *Bluescruise*
91. *Dresdner bluesfestival*
92. *Torrita Blues Festival*
93. *Narcao Blues*
94. *Festiwal Blues Nad Bobrem*
95. *Blues Oan Daa Stoazze*
96. *Jazz & Blues um Haff*
97. *Blues Express*
98. *Blues ´n Jazz Rally*
99. *Croblues*
100. *Dansk Blues Union*
101. *Sweden Rock Festival*
102. *Blues Festival Schollebaar*
103. *Honky Tonk Festival*
104. *Blues in Diever*
105. *Rosblues*
106. *Moulin Blues*
107. *Bluezy blues festival*
108. *Duvel Blues Festival*
109. *Rhythm&Blues Night*
110. *Big Rivers*
111. *Parkblues*
112. *bluestime-nunspeet*
113. *Magnifest*
114. *Blue Wave*
115. *Blues in Lehrte*
116. *Bascheblues*
117. *Bowers & Wilkins - Rhythm ´n´ Blues Festival*
118. *Lahnsteiner Musikszene*
119. *Blues will eat - Das Festival*
120. *Wendelstein festiva*
121. *Bluesfasching*
122. *Bluesfestival Baden*
123. *Scheldeblues*
124. *Blues Festival Delft*
125. *Swanage Blues & Roots Festival*
126. *Zincblues*
127. *Delirium Blues Festival*
128. *Grasshopper*
129. *Blues in Bruges*
130. *Frederikshavn Bluesfestival*
131. *Dijkrock*
132. *Blues in Bloom Festival*
133. *Big Wheel Blues Festival*
134. *Hebden Bridge Blues Festival*
135. *Highlands Festival*
136. *Bies Czad Blues*
137. *BluesAlive Šumperk*
138. *Südwinzen Festival*
139. *Blues im Hof*
140. *Festiwal Pawła Bergera w Kaliszu*
141. *Split Blues Festival*
142. *Bluesfestival Frauenfeld*
143. *Muenchensteiner Bluesnight*
144. *Exblusive*
145. *Spring Bluegrass Festival Willisau*
146. *Harmonica Bridge*
147. *Harp Summer*
148. *Baltic-Nordic Harmonica Festival*
149. *Il festival italiano dell'armonica*
150. *Mundharmonika-Live Festival*

151. *Sierre Blues*
152. *Blues Festival Schollebaar*
153. *Blues Olsztyn*
154. *Festiwal Ryska Riedla*
155. *Blues nad Odra*
156. *Blues nad Bobrem*
157. *Yorkshire Blues Festival*
158. *Festival de Guitare de Nice*
159. *Blues Fest London*
160. *Suwalki Blues Festival*
161. *Bluesowo*
162. *Tenby Blues Festival*
163. *Blues Party Mook*
164. *NHL Harmonica Festival*
165. *Blues Plus Festival*
166. *Goldegger Blues & Folk Tage*
167. *Nacht Van de Blues*
168. *Djurs Bluesland*
169. *Kaavi Blues & Jazz*
170. *Kuopio Blues & Jazz*
171. *Puisto Blues Festival*
172. *European Blues Challenge*
173. *Vache de Blues Festival*
174. *Europe Blues Train Festival*
175. *Sun Flower Festival*
176. *Budapest blues festival*
177. *Reykjavik Blues Festival*
178. *Blues in Town*
179. *Castel San Pietro in Blues*
180. *Molinara Crossroads*
181. *Tropea Blues Festival*
182. *Europafest*
183. *Blues festival in Eslov*
184. *Stockholm Blues Festival*
185. *Jimiway Blues Festival*
186. *Blues Brothers Day*
187. *Wroclaw Blues Festival*
188. *Exel Blues Festival*
189. *Showdown Blues Festival*
190. *Klomppop*
191. *GastroBlues Festival*
192. *Schmolzer Blues Tage*
193. *Caraquet en Bleu*
194. *Grand Blues Festival*
195. *Passage blues festival*
196. *Augustibluus*
197. *Ugriblues*
198. *Internationale Bluesdage Odense*
199. *Gaildorf Bluesfest*
200. *Blues In Zyfflich*
201. *Grolsch-Bluesfestival*

Anexo 20. Radios de Blues

1. *Radio Kultura*
2. *Radio de blues Teosam*
3. *Triple R Blues Radio*
4. *Radio RCC*
5. *Radio Coteaux*
6. *RBA FM*
7. *Radio Kanal Ratte*
8. *Radio Rønde*
9. *radio LCR Am*
10. *VFM Radio*
11. *Radio Proglas*
12. *Radio Devin*
13. *Radio Sound Check*
14. *Blues Radio UK*
15. *Radio 6 Soul & Jazz*
16. *Fiksz Rádió*
17. *Blue-Radio.Eu*
18. *Radio Derf*
19. *W3 Blues Radio*
20. *Blues Radio London*
21. *Radio X*
22. *Radio - B-L-U-E-S.com*
23. *Radio Sfera*
24. *Radio Flash*
25. *Blues Train Radio*
26. *Radio Sør*
27. *Sweet Home Music*
28. *Bluesy*
29. *Radio Kaleidoscope*
30. *Le Blues Café*
31. *Jarfalla radio*
32. *Radio Peinard*
33. *PodOmatic*
34. *Bluesroad*
35. *Radio Baobab*
36. *Radio FAMA*
37. *Bluesyou*
38. *BBC Radio 2*
39. *Saint FM*
40. *Confessing The Blues*
41. *Rádio Piešťany*
42. *VFM Rádio*
43. *Novi radio*
44. *Rootsradio*
45. *UAB Pūkas*
46. *AFM Rock*
47. *Radio Zavidovici*
48. *Civil Rádió*
49. *Slovakblues*
50. *Radio Wnet*

UNIVERSITAT ROVIRA I VIRGILI

ESPECTÁCULO MUSICAL; SU RECEPCIÓN, TRADUCCIÓN Y PROMOCIÓN DIALOGO INTERCULTURAL A TRAVÉS DE LA MÚSICA

Grażyna Ewa Górnicka

FIN