

“Si la poesía descarta el significado, se transforma en música”: entrevista al músico argentino Pablo Di Liscia

*“If poetry discards meaning, it becomes music”: interview with
argentine musician Pablo Di Liscia*

ARLETI MARÍA MOLERO ROSA

Universidad de Cuenca / arleti.molerior@ucuenca.edu.ec

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6280-1717>

RESUMEN: El presente trabajo publica una entrevista sostenida con el compositor Pablo Di Liscia en agosto de 2013, la cual sirvió de base a un trabajo del mismo año en torno al pensamiento estético de este compositor argentino, cuya obra sirve de referencia en ámbitos de la espacialización del sonido, el análisis espectral, la composición, la técnica de la música y las nuevas tecnologías, así como el desarrollo de software para procesos sonoros, musicales y compositivos. En la entrevista el compositor aborda su postura en relación con el proceso creativo, la docencia y la investigación dentro de la composición; y temas relacionados con el manejo del timbre, las alturas y la espacialidad.

PALABRAS CLAVE: Pablo Di Liscia, composición, timbre, altura, espacialidad

ABSTRACT: The present work publishes an interview held with the composer Pablo Di Liscia in August 2013, which served as the basis for a work of the same year on the aesthetic thought of this Argentine composer, whose work serves as a reference in areas of the spatialization of the sound, spectral analysis, composition, music technique and new technologies, as well as the development of software for sound, musical and compositional processes. In the interview, the composer addresses his position in relation to the creative process, teaching and research within composition; and topics related to the management of timbre, heights and spatiality.

KEY WORDS: Pablo Di Liscia, composition, tone, height, spatiality

RECIBIDO: 18 de octubre de 2022 | **APROBADO:** 26 de diciembre de 2022

1. CONTEXTUALIZACIÓN

Pablo Di Liscia (La Pampa, 1955) es un compositor, investigador y académico argentino que reside en la ciudad de Buenos Aires. Estudió Composición con Dante Grela y Francisco Kröpf. Es Doctor en Humanidades y Artes por la Universidad Nacional de Rosario. Dentro de su trayectoria como compositor, investigador y docente ha ocupado cargos de relevancia como director de la carrera de Composición con Medios Electroacústicos, así como profesor titular de

Computación Aplicada a la Música en la Universidad Nacional de Quilmes. Ha realizado un trabajo fructífero como director de la colección “Música y Ciencia”, considerada como un referente importante en la publicación de la especialización musical tanto en Argentina como a nivel internacional.

Su producción artística ha sido galardonada y subsidiada por diferentes instituciones como el Fondo Nacional de las Artes, la Fundación Antorchas, la Fundación de Música y Tecnología y la Fundación Rockefeller. Sus obras han sido presentadas en distintos escenarios; entre ellos: Francia, Chile, Cuba, España, Estados Unidos, Holanda y en especial Argentina.

Ha aportado, además, artículos y libros centrados en aspectos específicos de la espacialización del sonido, el análisis espectral, la composición, la técnica de la música y las nuevas tecnologías (véase, por ejemplo, Di Liscia, 2004, 2010, 2014 y 2020). Ha trabajado con especial cuidado en el área de desarrollo de software para procesos de sonido y música, así como para el análisis musical y la composición.

Sobre su obra podrían referirse dos trabajos de los años recientes. El primero, de quien suscribe, derivó de estudios doctorales y abordó el pensamiento estético de este autor (véase Molerio Rosa, 2013). El segundo constituyó una tesis doctoral centrada en su obra, bajo el título “Oscar Pablo di Liscia (1955): un compositor argentino contemporáneo. Aportaciones biográficas, entrevistas cualitativas, catalogación de obras y aproximaciones analíticas (1955-2013)”, a la cual se le reconoce su completitud informativa (véase Abras Contel, 2016).

Precisamente esa tesis lamenta la condición inédita de la entrevista en que se apoya el artículo que habíamos aportado. Sin duda, la entrevista resulta un material de primera mano que podría ser de utilidad a otros muchos trabajos científicos o ensayísticos. Tuvo lugar el día 9 de agosto de 2013 en la casa del compositor, en Arenales y Austria (Buenos Aires, Argentina), y en este momento, tras revisarla a cuatro manos con el mismo Di Liscia, la damos a conocer, conscientes de que muchos investigadores agradecerán el gesto.

2. ENTREVISTA

¿Cuáles han sido los factores que han influido en su formación y en su decisión o interés por la música electroacústica, en muchos casos mixta?

Yo hice mi formación en música en la Universidad Nacional de Rosario. Allí estudié Armonía, Análisis Musical, Historia de la Música, Guitarra y otras materias. Además, estudié Composición con profesores; de manera particular con Francisco Kröpfl en Buenos Aires, y en Rosario con Dante Grela, que después fue mi director de doctorado en la UNR. Yo creo que mi interés por la

música electroacústica vino de la mano de mi interés por la composición, por la música contemporánea y por toda la búsqueda de la composición contemporánea en lo que se refiere al desarrollo del timbre y de nuevas maneras de estructurar los sonidos, nuevas estéticas, frente a la cuales los medios electroacústicos me permitían una exploración que para mí no era posible de otra manera. Después, particularmente, yo recibí mucha formación e información en el Laboratorio de Investigación y Producción Musical, el LIPM, que todavía existe; está en el Centro Cultural Recoleta de Buenos Aires. El director del LIPM en ese momento era Francisco Kröpfl, que era mi profesor particular de Composición, y especialmente me interesé por la música por computadoras. Yo creo que difícilmente hubiera seguido con la música electroacústica si no hubiera sido por la música por computadoras, porque francamente de la manera en que se hacía la música electroacústica en aquella época, cortando cinta y pegándola, era para mí intolerable. Hice una obra así; pero, bueno, afortunadamente la música por computadora empezó a proveer otros medios; especialmente, una residencia que yo hice en la Universidad de San Diego, donde tuve oportunidad de conocer y de recibir de manera informal clases con especialistas de la música por computadoras, como por ejemplo Richard Moore, que fue como decisivo, un importante contacto con todo eso. Yo antes de ir allá había investigado y estudiado la música por computadoras, pero ese contacto, ese estar allí, durante tres meses inmerso en ese ambiente y en ese momento donde realmente se estaba desarrollando, fue muy decisivo y me creó un gran interés por la música por computadoras. Creo que, si no hubiera sido por la música por computadoras, no hubiera seguido en la electroacústica. Personalmente, y esto es algo muy personal, no me llevo bien con los dispositivos ni los cables. Me gusta más la parte conceptual que la parte no práctica, digamos física, de la cosa. Prefiero programar antes que conectar cosas con cables; la verdad que eso lo hice, por supuesto, y si lo tengo que hacer, lo hago, pero no es con lo que me siento más cómodo.

¿Y en el pregrado qué estudió?

En el pregrado, en realidad, la carrera que yo hice fue de intérprete de guitarra, fui guitarrista durante mucho tiempo. Estudié guitarra con Juan Di Lorenzo y con Miguel Ángel Girollet, un gran guitarrista argentino, estudié de manera particular con él. Lamentablemente, falleció muy joven. A la par, estudié de manera particular composición siempre, no estudié composición en la universidad, sino que mientras hacía esta carrera de intérprete, estudiaba de manera particular con Dante Grella en Rosario y después con Francisco Kröpfl en Buenos Aires.

¿Qué posiciones estéticas han influido en su formación e inciden en su producción musical?

Mis dos profesores de composición, sin duda. Lo interesante de esto es que, en realidad, Dante Grela y Francisco Kröpfl están vinculados, inclusive Dante Grela, que es un poco más joven que Francisco Kröpfl, estudió con él durante un breve tiempo. Ambos son compositores contemporáneos con un desarrollo teórico interesante; tampoco esto es casual. Sin entrar a juzgar a nadie, yo podría decir que hay compositores que tienen la idea lisa y llana de que “componer es componer”, y “enseñar a componer” es simplemente mostrar lo que uno hace. Y tienen como una especie de metodología o forma de enfocar la enseñanza de la composición como si fuera una relación entre maestro y aprendiz. Como si dijeran: “Quédate acá al lado mío, mirá lo que yo hago, y así vas a aprender; yo no tengo que decirte nada, sino simplemente lo único que tengo que hacer, es mostrarte lo que yo hago”. Y hay otros compositores y profesores —como creo que son mis maestros Grela y Kröpfl— que, discutidos o no, tenían un método y una concepción teórica de la enseñanza de la composición. Yo me considero heredero de esa manera de pensar, me siento más cómodo con esa otra concepción, y por eso creo que estoy enseñando en una universidad. Digamos que esa otra manera de pensar implica que hay concepciones teóricas, que hay gente que, además de componer, porque esto no niega la producción, se ha puesto a pensar qué significa lo que hace, cómo se puede organizar, cómo se puede conceptualizar, con qué concepciones teóricas se relaciona, cómo se pueden desarrollar esas concepciones teóricas y cómo se pueden transmitir. Yo creo que Kröpfl y Grela son compositores muy distintos, pero comparten esa manera de pensar. Son compositores que han desarrollado concepciones teóricas a partir de lo que ellos hacen y a partir de lo que hacen los demás. Después, sus maneras de componer son muy diferentes. Kröpfl realiza un decantamiento de las corrientes racionalistas de la música contemporánea, el serialismo y sus derivados, mientras que Grela está más vinculado a las estéticas de ruptura con ese enfoque de *avant-garde*. Esto también es históricamente coherente, porque son de dos generaciones distintas. Yo hice un recorrido curioso, “a-histórico” podríamos decir, porque primero estudié con Grela y luego con Kröpfl.

En las obras analizadas de su repertorio, en general, he notado un marcado interés por detallar cada aspecto para la interpretación. ¿Cómo considera que incide la cuestión de la notación en su trabajo compositivo?

En eso trato de ser lo más sencillo posible: ya el intérprete tiene una tarea muy ardua con tocar la música, y particularmente este estilo de música, como para complicarle la vida todavía más. Trato de ser lo más natural posible. En ocasiones no lo logro, pero eso es lo que yo intento; intento que la partitura exprese de la manera más sencilla y más transparente posible las intenciones mías.

No me parece que mis partituras sean terriblemente rígidas; creo que hay mucho para que el intérprete ponga allí. Por ejemplo, en las dos obras a las que vos te referís, que son mixtas, para electroacústica e instrumentos, una cierta rigidez surge por el hecho de que ambos medios son distintos y necesitan ser coordinados. La electroacústica no es procesada en tiempo real, sino que está preprocesada, en tiempo diferido; por lo tanto, no tiene la posibilidad de seguir al intérprete, ni de generarse en el momento, en la medida en que el intérprete va generando también su parte. Así, existe una cierta rigidez de coordinación. Sin embargo, si lees el comentario que hay de *Tiempo Magnéticos*, que es la obra para flauta, piano y electroacústica, ahí hay justamente una especie de búsqueda alrededor de la tensión de esos dos tiempos, esos dos tiempos de performance. Los intérpretes, porque son humanos, tienen y transmiten una sensación de flujo temporal que es particular. Aunque solo sea porque para tocar un instrumento de viento hay que respirar, o para tocar un instrumento de cuerda hay que mover los dedos, las manos. Esta sensación es totalmente diferente del tiempo de audición, del tiempo de desarrollo de la electroacústica. Por ejemplo, en la electroacústica un segundo es una cantidad de tiempo muy grande; en cambio, para un intérprete humano un segundo es casi nada. No digo que no sea nada, pero es muy poco, y ni qué hablar de una décima de segundo. La música por computadora nos ha acostumbrado a que nosotros podemos mirar una décima de segundo, una milésima de segundo y saber lo que pasa ahí, y eso de poder ponerle esa lupa al sonido, hace que nosotros lo pensemos como un tiempo mucho más grande. Otro ejemplo, el del silencio electroacústico, que no tiene gestualidad, que no tiene nada, y que es enorme: uno escucha una obra electroacústica y lo siente en todo su rigor. Estás sentado ahí en la butaca, tal vez a oscuras o en penumbras rodeado de altoparlantes y, de pronto, se silencia unos segundos y el transcurso del tiempo es totalmente distinto. La idea de esa obra era ponerlos como en tensión, ponerlos a trabajar juntos. En esa obra —yo lo menciono en el comentario que hago— hay una sola parte donde todos los medios tocan juntos, que dura aproximadamente 45 segundos, frente a los 9 minutos que dura. Allí se pide una ejecución muy precisa. Pero hay otras partes donde la coordinación entre los medios es más bien de una cierta flexibilidad. Por ejemplo, hay una pieza que está dialogada entre el piano y la electroacústica, donde prácticamente nunca tocan superpuestos, solamente hay unos pequeños solapamientos. Entonces, lo que está ahí indicado en la partitura es que el pianista puede hacer pequeñas desviaciones en su parte, provisto del hecho de que si se atrasa o se adelanta tiene que compensar esto para poder llegar a tiempo cuando vuelva aparecer la electroacústica. Pero puede, en esos lapsos que tiene a su cargo solo, comprimir o expandir levemente el tiempo. En la pieza final, donde aparecen muchos sonidos largos con envolventes dinámicas que vienen casi de la nada, y prácticamente cuando se escuchan ya estaban “teóricamente” sonando hace mucho

tiempo, el flautista, como no va a advertir el comienzo “real” de cada uno de los sonidos, tiene que fiarse más de su oído y en cómo hacen las envolventes dinámicas estos sonidos ahusados que vienen de la nada y se van hacia la nada, más que realmente en las duraciones que están escritas. Son maneras lo más delicadas y lo más simples posibles que yo trato de usar para conseguir un resultado complejo. Lo mismo en la obra para guitarra y electroacústica, donde las piezas están como entrelazadas con la electroacústica, y hay partes donde la guitarra queda sola, no queda sujeta al tiempo inexorable de la electroacústica, que no espera a nadie. Hay partes donde la electroacústica deja de correr y el intérprete puede seguir tocando sin la sensación de que hay algo que está midiendo el tiempo constantemente, y va a empezar inexorablemente en un momento. Cuando los intérpretes hacen música de cámara tienen diversas maneras de coordinarse. Por ejemplo, en general, cuando uno toca con un pianista, le mira la mano para ser más preciso en el momento que va a empezar algo, y para saber cómo lo va a tocar. Uno sabe que los intérpretes anticipan con el gesto cómo va a ser el sonido que van a producir; esto en la electroacústica no pasa, no ocurre.

¿Pueden establecerse períodos en su producción musical? ¿Qué criterios utiliza para hacerlo?

Mi producción musical no es muy grande, así que sería ambicioso encontrar períodos. Sí podría decir que tengo un primer momento de música instrumental, cuando yo todavía no me había dedicado a la electroacústica. Cuando yo veo esas obras, las escucho otra vez ahora, tal vez no me guste alguna, pero me sigo reconociendo en ellas, y no veo que la búsqueda de sonoridad y las ideas principales sean demasiado distintas de las que tengo ahora. Lo que sí veo es que las ideas ahora tal vez están más claras, y que tengo muchos más medios técnicos yo mismo para realizarlas.

Entonces se puede definir su producción musical en un solo cuerpo, y si quisiera plantear alguna periodización se tendría que establecer un período instrumental y uno electroacústico...

Yo diría que, más que “instrumental y electroacústico”, sería “antes de la electroacústica” y “después de la electroacústica”. Esta articulación vendría a ser aproximadamente cuando yo hago la primera obra electroacústica, que en realidad no es electroacústica sola, sino que es con instrumento, en el año 1989, *Diálogos con mi anciano* (guitarra y electroacústica).

El manejo del timbre, las alturas y la espacialidad son parámetros muy desarrollados en su producción. ¿Lo considera así? ¿Cómo lo articula, cómo lo trabaja?

Sí, las tres cosas han sido siempre temas de mi interés y de mi investigación y producción...

Pero ¿cómo los articula? ¿Cómo los piensa?

Yo empecé a interesarme por la espacialidad del sonido cuando empiezo con la electroacústica, y me empiezo a interesar en la espacialidad del sonido no porque la electroacústica la tenga, sino, justamente, por lo contrario. La espacialidad en los instrumentos, en las fuentes acústicas, es natural. Uno no tiene que hacer nada, esta allí, porque se hace así; en cambio, la espacialidad en la electroacústica es por naturaleza artificial, forzada, no está allí. La electroacústica, conceptualmente, está en un soporte magnético y tiene que pasar por transductores para transformarse en algo espacial, pero el sonido electroacústico esencialmente en sí mismo no es espacial, uno tiene que buscar la manera de difundirlo de forma tal que pase al espacio y adquiera cualidades espaciales. De manera que todo esto me llevó a meterme a investigar cosas que me daban mucha curiosidad y que me hicieron aprender muchísimas más cosas. La espacialidad no es un compartimento estanco, ninguno lo es, pero yo diría que la espacialidad es como la puesta en escena de una obra. Una serie de sonidos electroacústicos sin características espaciales es algo así como que hay personajes que no están en ningún lugar, es como mirar cómo se desarrolla una obra de teatro en un escenario que no tiene escenografía, que no tiene nada. La espacialidad es como ponerlos en escena. Pero la espacialidad sola, si bien va a influir en cómo llegue una obra a los oyentes, no puede sostenerla, me parece a mí. Y uno se puede preguntar: ¿podemos entonces acaso sostener una obra solamente con la altura? Uno cree que no, en realidad no. Pero si uno analiza música del pasado, se encuentra con que la duración y la altura son dos parámetros del sonido que son morfofóricos, en el sentido de que hacen forma, que pueden generar forma. Hay mucha de esa música que llega a nosotros con otros atributos, porque necesita salir de la partitura y materializarse en sonido a través de instrumentos. Hay un ejemplo extremo que es *El arte de la fuga* de Bach, que es una obra abstracta en el sentido en que Bach no la escribió para ningún instrumento en particular. Yo he sostenido discusiones con colegas por esto, porque uno ciertamente puede tomar una obra de Bach, Mozart, Beethoven y no hacer lo mismo, por ejemplo, que los puristas de la interpretación. Ellos dirían que lo óptimo es tocar una obra de Beethoven en un piano de la época, no en un moderno piano Steinway. Para mí, no va a ser absolutamente lo mismo tampoco, claro, pero no necesariamente mejor o peor; yo sostengo que, en algunos casos, para bien. Los puristas se rasgan las vestiduras y se cortan las venas cuando se tocan obras antiguas en instrumentos modernos. Yo creo que los puristas se olvidan de que en algunos casos existían limitaciones de la época, que no todo lo pasado fue mejor. A mí, personalmente, me gusta más escuchar *El clave bien temperado* de Bach en un piano moderno tocado por un gran pianista que en un clavecín. En mi opinión, se escucha mejor la

trama contrapuntística, que es la esencia de esa obra. Está bien, yo reconozco que Bach lo escribió para clavecín. Bach decía, cuando probó los antiguos pianos, que eran ruidosos, pero eso era porque los antiguos pianos tenían los martillos recubiertos de cuero y hacían ruido; efectivamente, eran pianos malos, eran rudimentarios, uno no tiene por qué pensar que los pianos, por ser antiguos, eran mejores. Pero lo que quiero decir con esto es que no tengo dudas de que el timbre para Bach era muy importante porque él tenía una enorme audición en todo el sentido de la palabra. Era “el terror de los reparadores de órgano”, los volvía locos les encontraba defectos por todos lados; pero el timbre para él, en el sentido que nosotros lo entendemos ahora, no era una dimensión morfofónica del sonido. A lo sumo, se limitaba, cuando escribía los *Conciertos Brandeburgueses*, a diferenciar estratos. Él mismo demuestra, al hacer transcripciones de obras, al hacer versiones de sus obras —por ejemplo, para laúd y cello, para violín, clavecín—, al tomar obras de otros autores de su época —como por ejemplo Vivaldi— y hacer transcripciones para órgano, que para él el timbre, tal como lo entendemos nosotros ahora, no era una dimensión constructiva, no era una dimensión que podía ser morfofónica. Todavía se discute si puede serlo, pero en mi opinión está claro que no lo era para él. Uno puede tomar una fuga de Bach y tocarla en guitarra, con dos guitarras, en clavecín, en piano, en una orquesta de cuerdas: los puristas se van a querer morir. Uno la puede tocar con medios electroacústicos, con órgano, con lo que sea, siempre y cuando los sonidos que se usen sean tónicos y destaquen las relaciones de altura. Va a haber, en todos los casos; una parte de esa obra, que va a estar ahí, que vamos a escuchar, la vamos a escuchar con ciertos cambios, pero lo que hay que pensar es si esos cambios van a ser lo suficientemente relevantes como para no dejarnos escuchar lo que sustenta esa obra, que son relaciones de altura y de duraciones. Y lo mismo pasa, por dar otro ejemplo, con Brahms. Él hizo versiones de sus sonatas para clarinete, para viola, clarinete y piano, viola y piano, o viceversa: no recuerdo cuál es el original. Y hay versiones hechas por él mismo para piano a cuatro manos de sus cuartetos de cuerdas. ¿Qué quiere decir esto? ¿Quiere decir que a él le daba lo mismo? No, seguramente no le daba lo mismo. Pero sabe que hay una parte importante de su obra que no sufre modificaciones. En cambio, si nosotros tomamos *Atmósferas* de Ligeti y la tocamos en piano, la destruimos, porque hay una parte importante de esa obra que no está asentada en las relaciones de altura, sino en la textura y el timbre de los sonidos. Me interesa encontrar el entrelazamiento entre el timbre y la altura. Todavía lo estoy buscando, mientras compongo lo busco, lo voy buscando. Schönberg, en su *Tratado de armonía* en 1919, decía que la altura es una pequeña parcela de ese gran territorio que es el timbre; bueno, creo que lo decía más o menos así. Él quería decir que no podía ver a la altura ya en esa época como algo completamente estanco; la pensaba como una parte del timbre. Hoy los estudios sobre la percepción sonora le dan la razón. Y no solo

en el timbre; por ejemplo, la electroacústica, ya que vos me preguntás, me parece un medio ideal para buscar esas relaciones, ese medio camino, por allí por donde está todo claro, está todo claro; yo hago una obra, escribo un tango y sé muy bien que lo que más importa allí son las relaciones de alturas y de duración, o puedo hacer una electroacústica que evite las relaciones de alturas temperadas y que trabaje con sucesiones de sonidos muy rápidos, masas de sonidos, que no le permitan al oyente establecer relaciones de alturas, como algunas de las obras de Ligeti. En la llamada “música de masas”, la altura importa, pero importa como dimensión constructiva de textura, no en las relaciones puntuales. Y una manera de explorar ese “medio camino”, que es el más interesante para mí —es decir, cuando se escuchan realmente alturas, y a la vez quedan relacionadas o fundidas de alguna manera—, es justamente la electroacústica. Me gusta seguir explorando esa relación, tal como la empezó a explorar Schönberg y quienes lo siguieron, pero con más recursos técnicos y científicos (hoy sabemos mucho más sobre cómo se escucha). Algo de eso es lo que está en mi artículo “Entre la materia y la forma”, que es una reseña de *Alma de las orquestas*, una obra electroacústica mía en la que “interrogo” las relaciones entre el timbre y las alturas. Y actualmente estoy trabajando en un proyecto de investigación que se titula “Síntesis espacial de sonido”, en el que pretendo explorar las relaciones entre espacialidad, altura y timbre.

Usted ha realizado algunos trabajos reflexionando sobre la obra de Dante Grela y sobre aspectos teóricos que aportan una literatura muy específica en el tema conceptual compositivo. ¿Cuál es la necesidad de reflexionar sobre otros compositores y de escribir sus reflexiones teóricas sobre estos temas?

La necesidad de escuchar y analizar las obras de los otros para mí es crucial, porque me parece que un pintor que pinta y no mira, es muy difícil que pueda hacer nada, porque se encierra en un mundo personal. Uno trata de conocer todo lo que se puede; muchas veces no se puede, porque no hay posibilidades materiales o lo que sea. Por suerte, ahora, es tanto lo que podemos conocer a través de internet, y tanto lo que podemos escuchar, mirar escritos de otros compositores y obras, que hasta te sentís abrumado. Decís: “no me van alcanzar tres vidas para todo lo que tendría que conocer”. Frente a esto, uno hace una selección de acuerdo con sus intereses, que muchas veces son arbitrarios; puede ser de gente que a uno le cae simpática: reconozco que es totalmente arbitrario. Yo tiendo a elegir compositores que tienen una especie de reflexión sobre sí mismos. Me parece que lo de reflexionar implica pensar, escribir, que es una manera de pensar, porque el que piensa y no escribe, no termina de pensar. Por lo menos, a mí me funciona así: yo me doy cuenta de que cuando escribo, o cuando pude escribir algo, fue porque lo pude terminar de pensar.

Después, tal vez a los diez años lo vuelva a leer y digo: “qué barbaridad escribí acá”; pero en ese momento, si yo lo pude escribir, fue que me pude aproximar a lo que yo pensaba.

Me interesan los compositores que combinan su espontaneidad y oficio con la especulación y la reflexión. ¿Qué quiere decir especulación en el arte? Pues que no somos simplemente músculos que el cerebro dispara automáticamente de acuerdo con nuestras funciones básicas y pulsiones elementales, sino que nuestra mente tiene caminos extraños. El de la música espontánea —la que se hace mediante improvisación— tiene esa cosa maravillosa que es impredecible, esa cosa que está ahí; y tiene esa cosa a la que los devotos de eso le atribuyen su pureza musical, que es la falta de especulación. Para mí, la falta de especulación no es una ventaja, es una desventaja, es no poder ir para atrás. Es exactamente eso: cuando uno hizo algo espontáneamente, lo hizo y ya no puede volver para atrás; puede seguir tocando y no volver a hacer eso, o volver a hacerlo de otra manera, porque se dio cuenta en ese preciso instante de que lo podía hacer de otra manera; hay cosas misteriosas ahí. Sin embargo, en general, tiendo a estudiar y a interesarme más por compositores como Elliott Carter o Milton Babbitt, si tengo que nombrar a los americanos, y por compositores como Karlheinz Stockhausen y György Ligeti. Y también por compositores americanos como el mismo John Cage, que escribió y reflexionó mucho; tal vez hasta el defecto de él fuera que muchas de sus obras no reflejan en su superficie sonora esa reflexión. También, por supuesto, me interesan la música y las construcciones teóricas de músicos que están cercanos espiritualmente a mí, como Carmelo Saitta, Juan Pampin, Pablo Cetta o Nicolás Varchausky. Son colegas con los que trabajo codo a codo frecuentemente en el ámbito académico.

La poesía y el tango son aspectos trabajados en su obra Figuración de Gabino Betinotti. ¿Cuál es el interés por las relaciones de texto, música y tango?

No he tenido mucho interés por la música escénica; mejor dicho: no tengo nada de música escénica; recién ahora se está preparando una versión escénica de esta obra *Figuración de Gabino Betinotti*¹ que está alrededor del tango. Me gusta la poesía, he leído lo que he tenido o podido leer, pero en mi biblioteca lo que más tengo son estantes llenos de poesía de todas partes del mundo. Bueno, en general trato de tener a los poetas que más me interesan, pero también a aquellos que escriben en una lengua de la cual yo tenga algún conocimiento. Por eso mis favoritos van a ser en español, italiano, francés e inglés, que son aquellos que no siempre podré leer directamente, pero con las versiones bilingües me las ingenio para leerlos. Para leer alemán no me da, y ni hablar de otros idiomas. Bueno, vos lo decís también porque yo tengo una obra para

¹ *Figuración de Gabino Betinotti*, obra musical del Pablo Di Liscia basada en el libro homónimo de Oscar Steimberg. Canta y recita Brian Chamboulyron.

orquesta de cámara y cantante que se titula *Cuatro haikus*, que está hecha sobre cuatro poemas muy breves de Kobayashi Issa (con traducciones de Octavio Paz). Los haikus son esos poemas tradicionales japoneses. Y después de eso tengo dos obras largas, como la de *Gabino Betinotti*, basada en un libro de un maravilloso poeta, escritor y uno de los semiólogos más importantes (acaso el más importante) de la Argentina, que se llama Oscar Steimberg. Gabino Betinotti es una especie de personaje imaginario creado por Steimberg. Gabino es una especie de marginal del tango que escribe esas letras de canciones en las que yo me basé. Yo conozco hace mucho tiempo a Steimberg, tuve el honor de estudiar semiótica del arte con él, y desde aquella época, hace ya como veinte años, ese libro a mí me había gustado e iba haciendo como por diversión una canción por cada poema. Después eso se concretó en una obra más larga que llegamos a grabar en este disco, donde hay canciones y están las glosas de las canciones recitadas y musicalizadas con una especie de electroacústica de más bajo perfil; tal vez en algunos casos yo lo llamaría una sonorización. La sonorización de los textos de las glosas fue para mí como un “banco de pruebas”, de experimentos sobre cómo las modificaciones de la cualidad espacial de la voz, la multiplicidad o unicidad de emisores, o la sugerencia referencial de ciertos sonidos, texturas y secuencias influyen en el sentido, o lo amplían. Cuando uno trabaja con textos de un gran poeta como Steimberg, está condenado a ampliarlo, a tratar de hacer resonancias más extensas. Si simplemente lo dramatiza, entonces lo reduce, lo arruina, dice menos de lo que decía la poesía original.

El trabajo más fuerte que yo hice con la electroacústica en el contexto de la poesía es *Diez claroscuros*. Es una obra de más de 40 minutos, que fue encargada por la Secretaría de Cultura de la Nación y se estrenó en 2011. Está basada en diez poemas de diez poetas argentinos y tiene que ver con la noche y la luz. Yo creo que mi fascinación con la poesía es porque es lo que yo siento como la otra cara de la música. A mí siempre me gustó la poesía, pero yo tuve un profesor de arte en la universidad de Rosario, Hugo Padeletti, que era un excelente poeta y pintor, y que fue quien de alguna manera me explicó de dónde surgía ese balanceo particular entre la poesía y la música. Si la poesía descarta el significado, se transforma en música. Es decir, si descarta la referencia, lo que queda es el juego de sonoridad con las palabras y el juego de forma, que no es poco. Y algo parecido, pero no igual, ocurre con la música cuando se vacía de forma y se vacía de sonoridad, no en el sentido en que la sonoridad no exista, sino en el sentido en que la sonoridad empieza a no importar como sonoridad en sí misma, sino en tanto y en cuanto está representando algo que es extrasonoro. Entonces, es como si un sonido se transformara en una palabra; esto ocurre muchas veces en montajes de sonido en donde algunos compositores electroacústicos están utilizando el criterio de montar sonidos por su referencia y no por su sonoridad. Yo no voy a

protestar ni intentar decir qué es música y qué no es música, pero pienso que estar a medio camino entre las dos, la música y la poesía —una más recostada sobre la sonoridad y la otra más recostada sobre el sentido; y Pierre Boulez lo piensa así—, es fascinante. Es investigar cómo el poeta puede ir y venir sobre el sentido y la sonoridad y cómo el músico puede ir y venir sobre la sonoridad y el sentido. Creo que la electroacústica me posibilita eso. Claro que con la música instrumental se puede, y de hecho se ha hecho muchas veces; por ejemplo, Monteverdi en el *Combattimento de Tancredo y Clorinda* imita con golpes *col legno* de los instrumentos de cuerda un combate entre guerreros, y en su caso uno sabe que son instrumentos los que están allí, que están representando sonidos de una lucha. (Ejemplos similares de esto hay frecuentemente en la música de los grandes poemas sinfónicos.) En cambio, en la electroacústica, uno puede realmente usar una campana y es una campana, o puede usar el llanto de un niño y es el llanto de un niño; no es un instrumento que está imitando el llanto de un niño: es el llanto de un niño (grabado, por supuesto). Las operaciones que uno haga sobre eso, y qué tanto basemos el trabajo de una obra en el llanto del niño —como lo que está afuera de la obra, lo que es extrasonoro en la referencia del llanto del niño y no en la sonoridad—, y cómo vaya y venga de una cosa a la otra me resulta muy fascinante y muy interesante, y me parece que se puede explorar con la electroacústica de una manera muy diferente, mucho más poderosa que con la música instrumental. Mucha gente, cuando maltrata a la música electroacústica no piensa en esto: que posibilita eso que a la música instrumental le resulta imposible.

Su relación con la educación y la investigación se mantiene como un continuum, sus proyectos compositivos en muchos casos se vinculan a estos procesos. ¿Por qué?

Claro, está todo unido porque es difícil enseñar, sería imposible enseñar algo que uno no práctica; uno desde ya puede estudiar la composición de manera abstracta y enseñarla, pero uno en realidad cuando enseña composición lo hace desde el lugar de un compositor; entonces, si yo estoy enseñando composición tengo que componer, pero a la vez también, yo insisto, si estoy en una universidad tengo que tener construcción teórica, pedagógica y reflexión sobre la composición. Digo esto porque, bueno, hay enfoques de la enseñanza de la composición que persiguen únicamente el hacer, el componer, y me parece que si bien uno, fuera de ese ámbito académico, se puede manejar como quiere, cuando está en él tiene que tener reflexión y construcción teórica sobre la composición, no solamente composición. No solamente obra, sino reflexión sobre esa obra. No somos máquinas de escupir sonidos (con el perdón de la dureza de la metáfora). Lo que yo decía de la reflexión, de la especulación y de los temas de investigación se vincula con esto: ahí es donde se une la producción musical, la investigación y la educación,

lo que uno puede transmitir. ¿Cuánto de cada uno de ellos? No sé, eso es una elección personal. Además, no solo la educación es la educación de grado, sino también la de posgrado, y la formación en un sentido más amplio y más profundo, como son los discípulos, los estudiantes doctorales, que tienen temas de investigación y uno tiene que tratar de irlos siguiendo lo mejor que puede.

¿Cómo definiría usted su posición estética?

Esa pregunta me resulta difícil, porque yo no me autodefino: espero que lo hagan los demás, aunque a veces el resultado no me guste. Resumiendo lo que ya dije, a mí me interesa la música que sale de la reflexión y que tiene un componente práctico, pero que también tiene un componente especulativo. No me interesa la música espontánea, no me parece que lo espontáneo sea sinónimo de genuino. De lo espontáneo surge lo mejor y lo peor de uno, y justamente la especulación hace que uno pueda regular esa explosión espontánea, y por eso me interesa. Creo que no podría hacer nada sin mis colegas académicos (y no estoy hablando solamente de los músicos), sin entrelazar la composición, la investigación y la educación. Me reconozco como un músico perteneciente al ámbito académico, que actúa principalmente en ese ámbito, y me reconozco a la vez deudor de ese ámbito.

3. VALORACIÓN

La entrevista realizada a Pablo Di Liscia, al ser una fuente primaria, ofrece material interesante que puede ser analizado desde diferentes perspectivas. En este caso, se intenta enfatizar en el pensamiento estético del compositor, sus influencias compositivas, así como la interconexión de la investigación, la docencia y la producción artística. Di Liscia ofrece información sobre su proceso formativo musical y propone una periodización de su producción artística en dos fases: “antes de la electroacústica” y “después de la electroacústica”. Ahonda en su interés de investigar parámetros como el timbre, la altura, la espacialidad y el entrelazamiento que establece entre ellos, provocando este concepto: uno de los ejes centrales de su producción artística y teórica.

Unido a esta conceptualización teórica y a su lectura expectante, se jerarquiza la enseñanza de la composición, sobre lo que Di Liscia propone considerar una construcción teórica y reflexiva sobre la composición, y no solamente el acto de componer; o sea, enfatiza en el componente investigativo del acto creativo.² Argumenta la necesidad de analizar y escuchar obras de otros

² El componente investigativo del acto creativo se ha ido sistematizando en los últimos años bajo el concepto de *investigación-creación*; en este caso, el criterio de Di Liscia se aproxima al caso de la “investigación mediante la

autores, por lo que el acercamiento a compositores que combinan espontaneidad, especulación y reflexión se vuelve una herramienta importante dentro de su proceso creativo.

Finalmente, se procura que el compositor autodefina su posición estética, sobre lo que expresa su preferencia por una definición externa, por parte de otros; y se posiciona (desde la música que implica una reflexión previa, con un componente práctico y especulativo) como un músico académico. Sus obras se sostienen en la investigación científica, y en este punto Di Liscia se encuentra aún interesado en seguir explorando.

BIBLIOGRAFÍA

- Abras Contel, J. M. (2016). *Oscar Pablo di Liscia (1955): un compositor argentino contemporáneo: Aportaciones biográficas, entrevistas cualitativas, catalogación de obras y aproximaciones analíticas (1955-2013)*. Tesis de Doctorado, Universidad de Valladolid, Departamento de Didáctica de la Expresión Musical, Plástica y Corporal, Valladolid. Obtenido de <https://uvadoc.uva.es/bitstream/handle/10324/20867/Tesis1159-161109.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Basso, G; Di Liscia, P; Pampin, J. (2009) *Música y espacio: Ciencia, tecnología y estética*, Colección Música y Ciencia. Editorial UNQ. ISBN 978-987-558-184-5. 325 páginas. (Compiladores).
- Di Liscia, P. (2004) *Síntesis y Procesamiento de Sonido y Música a través del programa Csound*. Quilmes, Editorial UNQ.
- Di Liscia, P; Cetta, P. (2010). *Elementos de Contrapunto Atonal*. Libro, Editorial EDUCA.
- Di Liscia, P; Cura, M; Samaruga, L; Anache, D. (2014). *Técnicas de Sonido Digital*, Carpeta de Trabajo para la Materia Homónima, Universidad Virtual Quilmes, EBOOK, ISBN 978-987-1856-96-1.
- Di Liscia, P. (2016/2020). *Síntesis Espacial de Sonido*, CMMAS, Morelia, México, y Wolkowicz Editores. (Libro Electrónico con materiales multimedia adicionales, 181 páginas, Capítulos a cargo de: Mariano Cura, Damián Anache, Martín Matus, Marcelo Martínez, Esteban Calcagno, María Andrea Farina y Oscar Pablo Di Liscia. ISBN 978-987-4117-34-2 (Editor y Co-Autor), (Segunda Edición). Dirección de descarga en:https://cmmas.org/store/products/product_detail/2026 (N.B. en la Referida URL hay que gestionar un nombre de usuario para poder descargar el libro).
- Di Liscia, P. (2020): *Síntesis espacial y granulación espectral en el entorno Csound*, en *Síntesis Espacial de Sonido* (Oscar Pablo Di Liscia, Editor y Autor), Capítulo 7, CMMAS, Morelia, México y Wolkowicz Editores, Argentina.

creación”, más que al de la “investigación para la creación”, según las modalidades descritas en Moya (2021), quien defiende al arte como forma, paralela y complementaria a la ciencia, para la construcción de conocimientos con otras especificidades.

- Molerio Rosa, A. M. (2013). Aproximación al pensamiento estético de Pablo di Liscia. *Tsantsa. Revista de Investigaciones Estéticas* (1). Obtenido de <https://publicaciones.ucuenca.edu.ec/ojs/index.php/tsantsa/article/view/13>
- Moya, Misael (2021). *La investigación-creación en arte y diseño: teoría, metodología, escritura*. Santa Clara: Editorial Universitaria Samuel Feijóo. Enlace: https://www.academia.edu/46951408/La_investigaci%C3%B3n_creaci%C3%B3n_en_arte_y_dise%C3%B1o_teor%C3%ADa_metodolog%C3%ADa_escritura